



HAL
open science

Le Sublime dans le Nouveau cinéma sud-coréen

Jan Carlotti

► **To cite this version:**

Jan Carlotti. Le Sublime dans le Nouveau cinéma sud-coréen. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-01878142

HAL Id: dumas-01878142

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01878142>

Submitted on 20 Sep 2018

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

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

Jan Carlotti

**LE SUBLIME DANS LE
NOUVEAU CINÉMA SUD-CORÉEN**



Mémoire de Master 2 « Cinéma & audiovisuel »

Parcours : *recherche*

sous la direction de M. Vincent AMIEL

Année universitaire 2017-2018

REMERCIEMENTS

M. Vincent Amiel

Jean-Marie Carlotti et Agathe Bouchet pour leur avis et relectures

SOMMAIRE

I – LE SUBLIME AU CINÉMA ET LES ORIGINES DU NOUVEAU CINÉMA SUD-CORÉEN.....	5
<u>A. Le Sublime au cinéma</u>	
A. 1 – Les obstacles à un sublime cinématographique.....	6/11
A.2 - Sublime et grotesque : les premières occurrences du sublime au cinéma..	12/18
<u>B. Le Nouveau Cinéma sud-coréen</u>	
B.1 - Histoire de la Corée du Sud et de son cinéma.....	19/25
B. 2 - De la Nouvelle Vague au Nouveau cinéma.....	26/30
II. - LES CARACTERISTIQUES DU SUBLIME DANS LE NOUVEAU CINÉMA SUD-CORÉEN..	31
<u>A. Les outils de mise en scène du sublime</u>	
A. 1 - Transpercer l'écran.....	32/41
A. 2 – Éclater le cadre.....	42/51
<u>B. Les outils narratifs du sublime</u>	
B. 1 - Quel genre pour le sublime ? De la <i>tragédie</i> au <i>thriller</i>	51/59
B. 2 – La vengeance : essence du récit.....	60/67
III. LES ENJEUX DU SUBLIME.....	68
<u>A. Le sublime comme condition d'un cinéma politique.</u>	
A. 1– Fonder un peuple.....	69/79
A. 2– Le <i>Ko hyang</i>	79/87
<u>B. Après le sublime...</u>	
B. 1 – Sublimation, transformation, continuation.....	88/95
B.2 - Souffrir, et après ?.....	96/102

INTRODUCTION

À la fin de *Memories Of Murder*, Park Doo-man revient par hasard sur le lieu exact où, vingt ans plus tôt, il avait découvert le premier cadavre d'une série de meurtres qui restera finalement non résolue et qui allait bouleverser à jamais son quotidien tranquille de policier de campagne. Alors qu'il se penche dans le tunnel où était caché le premier cadavre il est surpris par une jeune écolière qui l'apostrophe en lui apprenant qu'un autre « *Monsieur* » est déjà venu voir, comme lui, dans ce tunnel. Park Doo-man - personnage fruste et sanguin lorsqu'on le découvre au début du film - est devenu un père de famille, un homme d'affaires et un citadin respectable... Il ne peut pourtant pas s'empêcher de revenir à ses vieilles habitudes d'inspecteur et interroge la jeune fille : « - *Qu'est ce qu'il a dit ?* » - « *Qu'il s'est souvenu de ce qu'il avait fait ici il y a longtemps.* » - « *À quoi il ressemblait ?* » - « *Il avait un visage ordinaire...* » - « *Ordinaire comment ?* » ... « *Juste ordinaire.* » Park Doo-man se retourne alors vers la caméra et c'est la fin de *Memories of Murder*. (*image de couverture*)...

Le film est inspiré par des faits réels qui se sont déroulés entre 1986 et 1991 dans la ville de campagne de Hwaseong. Son réalisateur - Bong Joon-ho - affirme : «... *one of the many reasons for having Song Kang-ho look into the camera in the very last scene.* »¹ est que le tueur pourrait voir le film. L'absence du coupable fait de *Memories Of Murder* un thriller atypique, l'attention étant plus portée sur les réactions de la petite communauté aux meurtres et l'incapacité de la police à les résoudre, que sur celui qui les commet ou sur ses victimes directes. C'est d'ailleurs souligné par le titre : ce ne sont pas les meurtres qui sont pluriels, mais leurs souvenirs. Le dialogue final tend à indifférencier Park Doo-man du tueur : l'écolière parle d'un « *Monsieur comme vous* » et de quelqu'un d'ordinaire. De façon plus générale, Bong Joon-ho tente avec *Memories of Murder* de faire un thriller *ordinaire* où se mêlent l'horreur et le burlesque. À cet égard, *Memories of Murder* est peut-être l'un des films les plus représentatifs du cinéma sud-coréen des années 2000, mais aussi de la Corée du Sud toute entière.

Peu de nations, à l'exception peut-être de l'Allemagne, ont connu au XX^{ème} siècle une histoire aussi tumultueuse et douloureuse que la Corée. Divisées toutes les deux, leur destin tragique suffit à légitimer le « *s* » invariable du mot « *pays* ». Occupée par l'envahisseur japonais qui façonnera le cinéma coréen naissant à l'image de son impérialisme; en proie, dès sa libération à une

1. « *une des nombreuses pour laquelle Song Kang-ho regarde la caméra à la toute dernière scène.* » [Traduction de l'auteur] - Ji-youn, Jung. *Korean Film Directors: Bong Joon-Ho*. Seoul: Seoul Selection USA, Inc., 2011. p.125

guerre fratricide où seront détruits une grande partie de ses premières œuvres cinématographiques et qui finira par scinder le pays en deux sur sa ligne de front ; sous le joug d'un régime centralisé et dictatorial au Nord ; dirigée d'une main de fer par un régime militaire et répressif au Sud... Le sentiment d'appartenance des sud-coréens à leur pays est fondé sur le partage de leur souffrance.

Il aura fallu attendre près d'un siècle pour que les sud-coréens obtiennent un semblant de liberté et de démocratie, gagnées au prix du sang et de la sueur – car le miracle économique est arrivé bien plus tôt que la démocratie. Quoique la situation géopolitique de la péninsule coréenne repose toujours sur un équilibre fragile, la Corée du Sud est aujourd'hui une République – certes toujours secouée par des scandales politiques de toute sorte²... Son économie prospère et ses productions culturelles ont conquis l'Asie, puis le monde. Les plus connues sont la K-pop et les *dramas* – ces feuilletons télévisés spécifiques à la Corée du Sud - mais, dans un autre domaine, c'est aussi le cas de son cinéma qui est aujourd'hui l'un des plus acclamés par la critique, présent dans tous les festivals et l'un de ceux qui réussit le mieux commercialement, notamment chez ses voisins asiatiques. À l'instar des réalisateurs phares du cinéma hongkongais des années 80, certains des grands noms du cinéma sud-coréen ont même pu tenter leur chance à Hollywood, parfois avec succès...

Le cinéma coréen³, dont on peut faire débiter le renouveau au début des années 90, en même temps que la libération progressive du pays, a profité de la jeunesse de ses acteurs et d'une liberté d'expression et de représentation d'autant plus large qu'elle avait été inexistante pendant près d'un demi-siècle. Si l'on trouve, en germe, toutes les qualités qui en font l'identité et le succès dans ce que la critique nomme communément la *Nouvelle-Vague sud-coréenne* et qui s'étend approximativement sur toutes les années 90, notre corpus ne prendra en compte que des films de ce que l'on peut nommer le *Nouveau Cinéma* sud-coréen, celui des années 2000.

En quoi le regard caméra qui clôt *Memories of Murder* est représentatif de ses enjeux et en quoi semble-t-il symboliser tout ce cinéma ? Bong Joon-ho explique que c'est Song Kang-ho qui regarde la caméra, et non son personnage, Park Doo-man ; comme si à cet instant le plan ne relevait

2. Voir par exemple : *Le Monde diplomatique* janvier 2017, *En Corée du Sud, la fin de la dynastie Park Sung Il-kwon* ; ou : *Mise en cause dans un scandale politique retentissant, la présidente sud-coréenne Park Geun-hye a accepté, vendredi d'être entendue par le parquet qui enquête sur ce dossier.*) - france24.com/fr/20161104-coree-sud-scandale-presidente-park-geun-hye-cooperer-justice-pardon-choi-soon-sil

3. Par commodité, nous parlerons parfois de « Corée » ou de « coréen(e) » en ne nous référant qu'à la Corée du Sud. Bien que cela ne corresponde à aucun protocole diplomatique, il faut prendre en compte le fait que la majeure partie des coréens considèrent leur pays comme divisé et ne perçoivent pas la Corée du Nord et la Corée du Sud comme des entités distinctes autrement qu'à cause des aléas de l'Histoire... [N.D.A.]

déjà plus de la diégèse du film, mais bien de la réalité extra-filmique. La figure du regard caméra est en ce sens une figure éminemment *sublime* et ce concept cristallise à lui seul les enjeux de la création cinématographique sud-coréenne des années 2000.

Pour la tradition philosophique occidentale, le sentiment du sublime semble avoir deux facettes, toujours complémentaires : l'une concerne l'objet qui le suscite, l'autre la disposition de l'esprit qui l'éprouve. La première nous dit que le sublime est causé par la vue d'objets terribles, monstrueux, informes... La seconde qu'il permet à notre imagination, au contact de ces objets, de ressentir ses limites et, prenant conscience de son impuissance, de permettre au sujet d'éprouver sa propre condition. En termes esthétiques le sublime est une contemplation qui se contemple. Alors que la beauté est une notion qui s'articule autour de *l'oubli* et du *divertissement* (voir annexe 1) - à tel point que l'on a coutume de croire qu'il n'y a pas de jugement esthétique sans une certaine évocation hors de la conscience - le sublime, lui, admet qu'il puisse y avoir un plaisir à contempler un spectacle sans oublier ni sa condition de spectateur, ni le caractère illusoire du spectacle et, dès lors, nous permet de mieux affronter cette condition et de ne pas se laisser berné par le spectacle.

Le regard caméra de Song Kang-ho est en adéquation avec l'une et l'autre de ces facettes du sublime. D'une part il est la réminiscence d'une vision d'horreur : celle d'un cadavre - et d'autre part il brise le quatrième mur. Il achève le film à deux niveaux : il clôt sa diégèse et détruit son caractère spectaculaire. Il ne peut pas être seulement un avertissement destiné au tueur, il est aussi un geste complice, le but du cinéma de Bong Joon-ho - et plus largement de la plupart des cinéastes coréens de sa génération - est d'interpeller leurs compatriotes et de les appeler à se remémorer, ce qu'ils ont subi, ce dont ils ont été témoins, parfois passivement ; voire les crimes qu'ils ont commis...

Quelles sont les modalités de cette interpellation et en quoi passent-elles par le sublime ? En quoi, par conséquent, ce sentiment du sublime est-il le corrélat d'un cinéma politique, en ce qu'il appelle le spectateur à la prise de conscience ? Enfin, pourquoi ce besoin d'une prise de conscience se devait d'être exprimé par les jeunes cinéastes sud-coréens afin d'évoquer - et peut-être d'apaiser - les traumatismes de leur société, leur mal-être individuel, leurs errances, leurs inquiétudes face à l'avenir, leurs comptes à régler avec un passé trouble dont ils n'héritent que des cicatrices... ? C'est tout cela que nous allons essayer de comprendre en tentant de définir cette notion de sublime et les rapports complexes qu'elle a eu avec le cinéma. Si des déterminations historiques et arbitraires ont fait du cinéma un art beaucoup plus proche du concept de Beau, nous tenterons de montrer comment s'est construit, malgré les contraintes imposées par son industrie, un cinéma sublime et comment cette notion est finalement au cœur du Nouveau Cinéma sud-coréen.

| PARTIE I |

-

**LE SUBLIME AU CINÉMA ET LES ORIGINES DU
NOUVEAU CINÉMA SUD-CORÉEN**

A. LE SUBLIME AU CINÉMA

A.1 – LES OBSTACLES À UN SUBLIME CINÉMATOGRAPHIQUE

Les causes les plus évidentes de l'exclusion du sublime au cinéma sont d'ordre historique. Il est admis que le cinéma s'est constitué comme un divertissement (voir *annexe 2*) et par conséquent qu'il relève davantage du beau que du sublime. De ce fait, sa forme classique rejette toute représentation funèbre, car celle-ci nuirait à la tranquillité nécessaire à la contemplation. Il faut donc prendre en considération toutes les raisons qui ont emmené l'industrie du cinéma à se construire comme une « *usine à rêve* » pour comprendre cette exclusion. Il était impossible de porter le sublime à l'écran tant que l'on s'interdisait toute forme de spectacle terrible... À deux niveaux, le sublime est l'antinomie du divertissement. D'abord parce qu'il nous permet de ne pas penser à la mort – comme le soulignait Blaise Pascal en affirmant que « [les] *hommes n'ayant pu guérir la mort [...] ils se sont avisés – pour se rendre heureux – de n'y point penser* »⁴. Ensuite parce que le divertissement exige une certaine *léthargie* de la part du spectateur (*annexe 1*). Or, si le sublime a un effet particulier, c'est bel et bien de ramener à la conscience de celui qui contemple sa propre finalité. C'est ce qui conduit Schopenhauer à le définir comme une « - *élévation libre et consciente au-dessus de la volonté, à l'égard de laquelle l'objet se contemple lui-même et se trouve placé dans un rapport défavorable et hostile dont le maintien supprimerait la contemplation...* »⁵

Impossible de songer à un sujet diverti qui se *contemple lui-même*, car ce dont on est diverti dans le divertissement, c'est précisément de notre individualité. C'est d'ailleurs ce qui menace la contemplation et qui justifie le fait qu'on l'amalgame au divertissement. Schopenhauer affirme que la contemplation « *rend OBJECTIF, c'est-à-dire que par la considération de l'ob-jet, nous ne sommes plus conscients de nous-mêmes en tant qu'individus...* »⁶ On comprend dès lors l'incompatibilité qu'il peut y avoir entre un sentiment comme le sublime – qui repose sur l'impuissance de l'imagination à saisir toute l'ampleur d'un spectacle qui la dépasse ; impuissance dont découle une prise de conscience de ses propres limites, de la petitesse de l'individu face à l'Univers et de la fatalité de son existence ; et un spectacle comme le cinéma dont le succès populaire repose en partie sur le fait qu'il propose, pour peu d'efforts, deux heures *d'oubli*.

C'est un tel constat qui lie à ses premiers temps le cinéma à la beauté, comme le soulignait

4. Blaise Pascal. *Pensées*. Gallimard. Le Livre de Poche. Paris, 1967. p.114

5. Schopenhauer; Arthur; Christian Sommer; Marianne Dautrey, et Vincent Stanek. *Le monde comme volonté et représentation*. Paris: Folio, 2009. p.424

6. *Ibidem*, p.424/425

Charlie Chaplin : « *Beauté ; beauté et sex-appeal. Ce sont là les deux éléments qui ont fait du cinéma ce qu'il est aujourd'hui. Ce sont là les deux éléments qui ont amené le public à fréquenter les salles obscures, c'est cela qu'ils désirent et dont ils se soucient.* »⁷ Le sentiment du beau est effectivement étroitement lié à la notion d'oubli dans la mesure où le plaisir qu'il procure dépend de ce que Kant nommait le *désintéressement*. Le sentiment du beau relève d'un jugement « *purement contemplatif* » qui est « *indifférent à l'existence d'un objet* »⁸ ; ce qui est inhérent au cinéma (*annexe 6*). C'est un lien qui est renforcé par le dogme de la transparence qui régit sa production (*annexe 5*) et par le rôle de quatrième mur que tient l'écran de projection (*annexe 4*). Mais au-delà de ces restrictions *accidentelles*, dépendantes du contexte particulier de la naissance du cinéma et pré-déterminées arbitrairement par le postulat selon lequel le cinéma est un divertissement, n'y aurait-il pas, dans l'appareil cinématographique, des limitations techniques à l'expression du sublime ? Nous tenterons de montrer en quoi aucune de ces limitations n'empêchent finalement le cinéma de l'exprimer : car elles ne reposent, dans le fond, que sur l'incomplétude de la définition que l'on a donnée de ce concept protéiforme qu'est le sublime...

Dans sa relecture de la *Critique de la faculté de juger*, Jean-François Lyotard définissait le sublime comme « *la présentation qu'il y a de l'irreprésentable* »⁹. Définition, en apparence assez éloignée de celle qu'en donnait Kant, à savoir que « [ce] *que nous appelons sublime, c'est ce qui est grand absolument* »¹⁰ ; celle de Lyotard n'extrapole pas pour autant. Il y a déjà, au cœur de *l'Analytique du sublime*, l'idée que ce sentiment concerne bien plus la façon particulière - et qui lui est exclusive - dont un objet se manifeste à la conscience, qu'une caractéristique formelle de cet objet. Au reste, on pourrait objecter à Kant que rien n'est *absolument grand* s'il ne contrecarrait pas lui-même cet argument en précisant que « *... le sublime ne [doit] donc pas être cherché dans les choses de la nature, mais seulement dans nos Idées...* »¹¹ Autrement dit : dans *l'irreprésentable*.

Or, de deux choses l'une : le cinématographe, en tant qu'outil de reproduction du réel, n'est pas capable de nous représenter *directement* des idées – qui plus est des idées qui mettraient à l'épreuve notre imagination, puisque précisément, l'image cinématographique *re-présente* un réel concret ; mais encore parce que, comme le fait remarquer Franck Kausch :

7. cité in : Banda, Daniel, et José Moure. *Le Cinéma : L'art d'une civilisation 1920-1960*. Paris: Editions Flammarion 2011. p.189

8. Kant, Emmanuel, et Florence Khodoss. *Le jugement esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1987. p.14

9. cité in : Kausch, Frank, *À propos du sublime, du cadre, du hors champs – Positif* ; juin 2008, in *International Index to Film periodicals database*, p.98

10. *Ibidem* p.43

11. Kant, Emmanuel - *Critique de la faculté de juger*, Flammarion, coll. Aubier, Paris, 1995, trad. Alain Renaut. p.231

« *L'image cinématographique se donne à travers la limite d'un cadre fixé, déterminant son contenu en lui conférant d'emblée une unité spatiale fermée et une clôture temporelle.* »¹².

C'est un reproche qui ne tient cependant que si l'on cherche un sublime *pur* ; ce dont Kant ne cesse de rejeter l'idée, rappelant à plusieurs reprises que les objets ne sont sublimes *qu'improprement* étant donné qu'ils ne peuvent que le *susciter* dans l'esprit de celui qui les contemple. Sans pour autant être *infini*, un objet peut ainsi faire advenir le sublime lorsque sa grandeur pousse l'imagination aux limites de ses capacités de conceptualisation – c'est ce que Kant nomme le sublime *mathématique*. Ce n'est pas parce que le cadre limite l'image que celle-ci ne peut évoquer le sublime, tout dépend seulement de la disposition du spectateur vis-à-vis d'elle.

Par ailleurs tous les mouvements de caméra qui servent à élargir le cadre participent à l'abolir en tant que limitation de l'image et lui confèrent, au contraire, la valeur d'une ouverture vers un hors-champ infini. Cette restriction apparente du cadre cinématographique se trouve donc nuancée dans la distinction bazinienne entre un cadre *centripète* (tourné vers le centre) et *centrifuge* (tourné vers l'extérieur). C'est pourquoi le cinéma est malgré tout capable d'exprimer le sublime, qu'il soit mathématique - via un cadre *centrifuge*, ou via le mouvement – c'est-à-dire un sublime *dynamique*. Cette dernière catégorie ne se rapporte plus seulement à *la taille* de l'objet, mais plutôt à *l'intensité des forces* qu'il met en branle¹³. Rien n'empêche à un cadre fixe, avec une valeur de plan plus resserrée, d'évoquer le sublime ; du moment que la *magnitude* (*magnitudo* kantienne) du sujet filmé éveille ce sentiment chez le spectateur. Mouvement(s) du cadre, mouvement(s) à l'intérieur du cadre... La question reste de savoir selon quelles modalités ils peuvent provoquer le sublime et quels sujets ont assez *d'intensité* pour ce faire.

Au premier temps du cinéma – pour les raisons évoquées plus haut - la violence est toujours coupée ou hors-champ. Une fois monté, l'acte de tuer et la mort elle-même sont irréalisés et le spectateur peut prendre plaisir devant un spectacle morbide qui l'aurait pourtant effrayé s'il n'avait pas toujours gardé, *derrière* sa contemplation, la possibilité de douter de sa véracité (ou de se douter de sa facticité). D'où la fragilité de tous les reproches qui ont été faits au cinéma¹⁴ de corrompre les

12. Kausch, Frank, *op. cit.* p.98

13. Il est intéressant de noter que c'est à ces mêmes catégories que se réfère Gilles Deleuze lorsqu'il définit le cadre : « *De toute manière, le cadrage est limitation. Mais, d'après le concept lui-même, les limites peuvent être conçues de deux façons, mathématique ou dynamique : tantôt comme préalable à l'existence des corps dont elles fixent l'essence, tantôt allant précisément jusqu'où va la puissance du corps existant.* », *L' image-mouvement*. Cinéma1. Paris: Éd. de Minuit, 1999. p.25)

14. Et à plus forte raison aux jeux-vidéo, même s'il n'est pas lieu d'en parler ici...

spectateurs et des les inciter à la violence... À moins d'avoir à faire à un individu qui souffre de troubles psychologiques qui préexistent au visionnement qui l'empêcheraient d'effectuer cette double négation constitutive de l'expérience de spectateur, que Jean-Louis Comolli évoque lorsqu'il décrit en termes psychanalytiques ce qu'il nomme la « *dénégation fondatrice du cinéspectateur* » :

« ... je sais bien *que je suis au cinéma, dans une salle, que j'ai payé ma place, qu'il y a un projecteur, un écran, etc., que je suis dans l'artifice le plus caractérisé, mais quand même je vais croire que ce que je vois sur l'écran est la vie telle qu'elle est, saisie dans sa nature, sans artifice.* »¹⁵

Dans la grande majorité des cas, le spectateur lambda « *saura bien mais quand même* » qu'il est face à un spectacle ; et c'est précisément ce qui rend impossible la représentation de la violence et plus largement de celle du sublime. Équilibre fragile entre la facticité de l'image et l'empathie pour un corps meurtri, l'expérience paradoxale de la violence à l'écran est un obstacle au sublime cinématographique dans la mesure où ce qui prime en dernier recours, c'est *l'abandon consenti de la crédulité* (le « *mais quand même* »). La distance empêche le spectateur d'être véritablement horrifié par ce qu'il sait n'être qu'une image, à laquelle il accepte volontiers de croire pour s'en amuser. Difficile de penser que les premiers spectateurs du cinématographe aient vraiment cru qu'une locomotive leur fonçait dessus, tant la réalité reproduite par la machine des frères Lumières l'était de façon lacunaire et tant le cadrage millimétré de *L'Entrée d'un train en gare de La Ciotat* inscrivait cette vue dans une tradition picturale à laquelle nous sommes en mesure de croire qu'ils étaient habitués. Mais d'un autre côté, la « *distance* » est inhérente au sublime car, comme le dit Burke :

« *Lorsque le danger ou la douleur serrent de trop près, ils ne peuvent donner aucun délice et sont simplement terribles ; mais, à distance, et avec certaines modifications, ils peuvent être délicieux et ils le sont, comme nous en faisons journellement l'expérience.* »¹⁶

Autrement dit, si je contemplais un spectacle terrible sans distanciation et que le danger me semblait palpable et me concernait immédiatement, la contemplation serait *détruite*. Je reviendrais à l'existence physique de l'objet, car c'est d'elle que dépendrait nécessairement le danger qui me

15. Comolli, Jean-Louis. *Cinéma contre spectacle: suivi de Technique et idéologie (1971-1972)*. Lagrasse: Verdier, 2009. p.65

16. Burke, Edmund, et Baldine Saint Girons. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Bibliothèque des textes philosophiques. Paris: Vrin, 2009. p.97

guette et ensuite, je reviendrais à moi-même en tant que victime potentielle de ce danger. D'où le rapport particulier du sublime à la contemplation qu'il maintient tout en faisant advenir à la conscience sa nature : « ...une représentation sublime perd son caractère de représentation [...] et se dépasse vers le constat d'une réalité supérieure échappant au registre de la simple apparence. »¹⁷ Ce paradoxe de la distance est déjà souligné par Burke lorsque dans son fragment *Des effets de la tragédie*, il suppose que le public d'une grande tragédie se ruerait hors du théâtre où elle se joue si on lui annonçait qu'il s'y déroulait une exécution publique. Cette hypothèse nous aide à mettre en évidence un autre obstacle au sublime, non pas seulement au cinéma, mais dans tous les arts. On le retrouve dans le reproche qu'adresse la journaliste anglaise Jenny McCartney au film d'horreur *Hostel* (2006, Eli Roth) :

« La vue de personnes couvertes de sang implorant qu'on leur laisse la vie sauve, filmées en long et en large, ne ressemble pas à du divertissement, mais plutôt à une terrible réalité. »¹⁸

C'est déjà une idée qu'exprimait Nietzsche lorsqu'il donnait cette injonction aux artistes dans un fragment du *Gai Savoir* intitulé *Point de tableau de martyr* : « Il est assez de réalités sublimes pour que l'on n'aille pas chercher la sublimité là où elle vit avec la cruauté comme avec sa sœur... ». Mais derrière ces constats pessimistes il y a encore l'idée que la violence nous extrait du spectacle et ils ne valent dès lors que si l'on considère que le maintien dans la contemplation est la condition *sine qua none* du plaisir esthétique. Ces remarques ne valent en outre que si l'on réduit le sublime à la violence de ses objets – ce qu'exclut Nietzsche, c'est bien plus le sublime en tant qu'il implique une cruauté gratuite que la « terrible réalité » qui, elle, mérite d'être connue et représentée. Au contraire le sublime nous ramène au présent de la contemplation, est un sentiment qui nous rapproche de la réalité !

Victor Hugo dans la *Préface de Cromwell* définissait d'ailleurs la « teinte dramatique » du théâtre comme « mêlée de grotesque et de sublime. »¹⁹ Si ces deux notions sont, en apparence, contradictoires - le *Trésor de la Langue Française informatisé* fait même de « sublime » l'antonyme de « grotesque » - ils sont pour Hugo étroitement liés. D'abord parce que « le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste »²⁰, mais encore parce que le grotesque implique le difforme et qu'il permet de représenter les humains de façon parodique et de souligner leur impuissance : celle-

17. Kausch, Frank. *op. cit.* p.100

18. Jenny McCartney, « *Make it stop* », telegraph.co.uk, 1^{er} juillet 2007.

19. Hugo, Victor. *Préface De Cromwell*. Librairie Larousse, Paris, 1972. p.58

20. *Ibidem*, p.48

là même dont on prend conscience dans le sublime. Le grotesque est à l'opposé de l'idéalité de la beauté et pour les mêmes raisons que nous avons évoquées ci-dessus, il se retrouverait banni du cinéma. Représenter le grotesque et l'irréalisme qu'il charrie, c'était par exemple le style du cinéma burlesque des premiers temps qui va rapidement disparaître au profit d'une reproduction mimétique du réel. C'est là une des conditions du sublime et nous verrons en quoi, en s'attaquant à un certain enjolivement de la réalité, mais aussi à un certain réalisme, on arrive au sublime cinématographique.

Car toutes ces propensions spécifiquement humaines qui justifient l'attrait toujours plus grand du public pour les films dits *d'entertainment* et le rejet de ceux qui les remmèneraient à leur condition de spectateur n'étaient qu'entretenues par certaines modes... Bien plus que de simples restrictions techniques qui, nous l'avons vu, peuvent aisément être remises en question dès lors qu'on approfondit la définition du sublime ; ce qui semble avoir coupé le cinéma de son expression, au profit du beau, c'est bel et bien un ensemble d'habitudes et de contingences historiques qui finalement disparaîtront à mesure que des œuvres originales mettront à l'épreuve les dogmes du divertissement et du beau... Pour que, finalement, un théoricien comme Gilles Deleuze puisse donner cette règle :

« *L'image cinématographique doit avoir un effet de choc sur la pensée et forcer la pensée à se penser elle-même et à penser le tout. C'est la définition même du sublime.* »²¹

21. Provoyeur, Jean-Louis. *Le cinéma de Robert Bresson. De l'effet de réel à l'effet de sublime.* Paris: Editions L'Harmattan, 2003. p.293

A. 2 – SUBLIME ET GROTESQUE : LES PREMIÈRES OCCURRENCES DU SUBLIME AU CINÉMA

Malgré les limitations du médium et les restrictions que lui ont imposé son industrie, le cinéma n'est donc absolument pas incompatible à l'expression du sublime. Mais, en toute logique, l'avènement d'un sublime au cinéma ne pouvait passer que par une redéfinition de ses moyens d'expression et par une remise en question du système économique et esthétique dans lequel il s'était construit. C'est pourquoi les premières œuvres susceptibles de susciter le sublime vont appartenir à des mouvements contre-culturels ou à des alternatives parfois radicales au système hollywoodien et à *l'entertainment*. S'il nous est impossible d'évoquer toutes les approches du cinéma qui ont eu au moins quelques caractéristiques du sublime, nous tâcherons d'analyser rapidement celle d'un précurseur – le cinéaste et théoricien russe Sergueï Eisenstein. Nous nous attarderons surtout sur l'œuvre où le sublime apparaît pour la première fois, de la façon la plus évidente et la plus complète ; et qui aura l'influence la plus déterminante sur les cinéastes sud-coréens : celle du cinéaste italien Sergio Leone.

Compte tenu de la place fondamentale qu'occupe le divertissement dans la conception américaine du cinéma (voir *annexe 3*), il est logique de se tourner vers les avant-gardes russes pour en trouver une antithèse radicale. Si les deux superpuissances de la future Guerre Froide avaient conscience du rôle majeur que jouait le *soft-power* dans la propagation de leurs idéologies respectives ; la déclaration de Lénine « *Le cinéma est de tous les arts le plus important* » allait le placer en clef de voûte de la propagande communiste et officialiser la tutelle gouvernementale du cinéma russe pendant toute l'existence de l'URSS²². Bien que les diverses obligations et censures imposées par un tel encadrement aient rendu invivable l'existence de nombreux artistes et impossible leur travail, il n'en demeure pas moins qu'aux premiers temps du cinéma en URSS, l'adhésion à l'idéologie communiste était consentie et le prosélytisme de ses cinéastes sincère.

Il y a dans la théorie du montage des attractions de Eisenstein l'idée que le spectateur doit éprouver *un choc*. Les qualités de l'attraction sont selon lui « *les seuls moyens grâce auxquels il est possible de rendre compréhensible le message, la conclusion idéologique de l'œuvre.* »²³ C'est une réflexion qu'Eisenstein a déjà lorsqu'il est jeune directeur artistique du Proletkult. Dans sa mise en

22... et de nos jours : *Le réalisateur russe Kirill Serebrennikov assigné à résidence* - voir : www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2018/05/09/cannes-2018-l-hiver-force-de-kirillerebrennikov_5296481_766360.html

23. Eisenstein, S. M., *Le Film : sa forme, son sens*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1976. p.16

scène de la pièce *Le Mexicain* d'après Jack London, il mêlait à sa scénographie un ring de boxe où, au milieu du spectacle, se déroulait un vrai match. Au-delà du caractère iconoclaste d'un tel mélange, il y a l'idée que la violence physique qui se joue dans le match de boxe doit provoquer un *stimulus* sur les spectateurs et bousculer leur confort. Il écrivait que « *le cinéma, comme le théâtre, peut être conçu comme une des formes de la violence.* »²⁴ Dans cette violence et dans l'effet qu'elle doit avoir sur l'esprit du spectateur - à savoir, lui faire *comprendre un message* – on retrouve les caractéristiques du sublime. Le cinéaste s'approche de son expression dans la mesure où il vise à transmettre une idée ; non pas seulement en représentant une violence au sein de l'image, mais en produisant une image-violence par le montage.

«... [La] *plus grande tâche de notre art : filmer par l'image les idées abstraites, les concrétiser en quelque sorte ; et cela, non pas en traduisant une idée par quelque anecdote ou quelque histoire, mais en trouvant directement dans l'image ou dans les combinaisons d'images le moyen de provoquer des réactions sentimentales, prévues et escomptées à l'avance* »²⁵

Le rôle qu'Eisenstein donne ici au cinéma le place d'emblée du côté du sublime, puisque l'un et l'autre nous élèvent dans la sphère des idées... Si ce n'est qu'il insiste sur le fait que le spectateur doit être assujéti à la mise en scène et son esprit passivement dirigé dans la direction que le cinéaste veut lui faire prendre, ce qui semble contraire à « *l'élévation libre et consciente* » propre au sublime.

Mais le cinéma qui va faire aboutir cette double violence – *dans l'image et de l'image* – c'est sans doute celui du cinéaste italien Sergio Leone. S'il est commun de faire de Leone le premier cinéaste *post-moderne*, il est plus rare de trouver son cinéma associé à la notion de sublime, quand bien même *sublime* et *post-modernité* sont des termes étroitement liés en Histoire de l'Art et particulièrement dans celle de la peinture du XX^{ème} siècle. Le cinéma de Leone naît à une période où les grands studios sont en crise et où les recettes qu'ils suivaient avaient déjà été ébranlées par les différentes Nouvelles-Vagues européennes. C'est aussi l'époque où se développe la télévision et où l'industrie du cinéma va être amenée à changer le format standard de ses films afin de proposer un spectacle distinct de celui que propose la télé : les débuts du cinémascope, sans lequel l'œuvre de Leone n'aurait sans doute pas eu toute sa dimension sublime. Le cinéma de Leone est également violent à deux niveaux. Premièrement parce qu'il met en scène une violence remarquable pour

24. cité in : Banda, Daniel, et José Moure. *op. cit.* p.133

25. *ibidem.* p.222

l'époque. Dans un entretien avec Serge Toubiana, Clint Eastwood laissait entendre qu'une des audaces de mise en scène les plus notables pour l'époque, Leone ne la devait qu'à son ignorance des conventions de bienséance en vigueur à Hollywood. Lors d'un échange de tir, le personnage qui était tué et le personnage qui tirait le coup de feu devaient toujours être montrés dans deux plans distincts. Leone transgressait cette règle – volontairement ou non - pour se soumettre à celle sans doute plus divine du « *montage interdit* » d'André Bazin : le tueur et le tué sont montrés en un seul plan (*image 1*). « *Ils [les réalisateurs italiens] ont outré la violence et les échanges de coups de feu...* » analysait Eastwood.

Mais cette *modernité* de la violence dans les films de Leone s'explique aussi par le fait qu'elle ne se restreint pas à la simple *représentation* d'une violence ; mais qu'elle s'étend à la mise en scène elle-même. À propos du montage de *Il était une fois dans l'Ouest*, Leone dira : « *Le rythme du film cherchait à évoquer les derniers rôles d'un mourant.* »²⁶ Il fait aussi violence au spectacle lui-même. Il *achève* - dans tous les sens du terme – les mythes du cinéma américain : il les perpétue parce qu'il en reprend les codes, mais pour finalement mieux les faire imploser. Comme le souligne bien Michel Sineux dans son article *Rêver à l'intérieur du mythe américain* : « *l'objectif apparent [de Leone] est de suicider deux des genres cinématographiques les plus populaires : le peplum et le western* »²⁷. Les films de Leone sont méta-textuels non pas seulement parce qu'ils mettent en scène des histoires morbides, mais également parce qu'ils sont toujours un pastiche, une variation post-moderne d'un genre que l'on peut assimiler au cinéma hollywoodien dans son intégralité : le western - « *cinéma par excellence, parce que le cinéma c'est le mouvement.* »²⁸ selon Bazin.

Le western semble être un genre prédestiné à l'expression du sublime. Il met en scène des paysages désertiques immenses, « *spectacle d'une nature où l'Homme apparaît comme un humble accident* » pour citer Nicolas Bouvier. Il dépeint un État de Nature où seule la propension à tuer, et à tuer le plus rapidement, assure la survie. Il possède un « *penchant [...] pour les situations excessives, l'exagération des faits et le deus ex machina* »²⁹. Ce qui conduit Bazin à rattacher le western à la tragédie et à l'épopée : deux genres qui, de par leur caractère grandiose, sont enclins à transmettre le sublime. *Pour une poignée de dollars* est à ce point méta-textuel que son titre pourrait se référer à son budget. Le premier projet personnel et grand succès commercial de Leone est réalisé dans un circuit de série B, avec une liberté quasi-totale et des moyens financiers quasi nuls .

26. Frayling, Christopher, et Ariel Marinie. *Il était une fois en Italie : Les westerns de Sergio Leone*. Paris: Editions de la Martinière, 2005.

27. *Positif*, Juin 1989 – ressource électronique : FIAF International Index to Film Periodicals Database p.2

28. Bazin, André. *op. cit.* p.218

29. *Ibidem*, p.227

Le film rencontre pourtant, grâce au bouche à oreille un succès fulgurant, auquel l'équipe du film ne croyait d'ailleurs pas : au générique la plupart des membres de l'équipe (Leone y compris) apparaissent sous des pseudonymes. C'est peut-être grâce à la mise en scène audacieuse d'un western extrêmement violent pour les standards de l'époque, reprenant non seulement les codes du genre ; mais aussi un schéma narratif connu : le scénario est une copie quasi conforme du *Yojimbo* de Akira Kurosawa qui avait rencontré un grand succès à sa sortie en 1961. Offrant le bon compromis entre renouveau et tradition, les premiers westerns de Leone ont satisfait un public lassé de voir remâchée la même formule, tout en y étant attaché. « *Je suis porteur d'une certaine culture et je ne peux évidemment pas l'oublier ou la nier.* »³⁰

Les héros des westerns classiques étaient caractérisés par leur rigueur morale – peu vraisemblable pour qui connaît l'humanité, qui plus est celle du *far west* - ceux de Leone le sont par leur crasse, leur débauche et leur violence... Ils sont beaucoup plus proches d'une représentation de l'être humain *tel qu'il est* que du fantasme qu'en a la bienséance hollywoodienne. À cet égard la quête obsessionnelle de l'argent est une peinture beaucoup plus réaliste de la conquête de l'Ouest que celle qu'en font les fables rigoristes d'Hollywood. L'importance que l'argent prend dans les films de Leone, allant même jusqu'à donner le titre (*Et pour quelques dollars de plus...*) apparaît ainsi comme une critique du système capitaliste dans lequel le cinéma est inscrit, mais aussi comme une juste analyse des passions humaines. Cette critique n'est pas sans rappeler celle des *Rapaces* de Einrich von Stroheim. Quand on sait que Leone, à l'instar de Stroheim, a eu des démêlés avec son studio, une telle attitude se lit aussi comme une vengeance. C'est dans le cadre d'une critique du système qui a pourtant fait son succès que le cinéma de Leone est sublime. Peut-être n'aurait-il pas eu à être aussi pessimiste, fataliste, mais donc *réaliste*, s'il avait été conçu dans une industrie prospère.

Mais au-delà de conditions particulière à sa création, quelles sont les outils de mise en scène qui peuvent faire advenir le sublime dans un film et le font dans ceux de Leone ? Gilles Deleuze affirmait dans la continuité des réflexions de Pier Paolo Pasolini : « *C'est un cinéma très spécial qui a acquis le goût de « faire sentir la caméra ».* Et Pasolini analyse un certain nombre de procédés stylistiques qui témoignent de cette conscience réfléchissante ou de ce cogito proprement cinématographique : le « *cadrage insistant* » ou « *obsédant* » [...] « *l'alternance de différents objectifs sur une même image* » et « *l'usage excessif du zoom* »....³¹

30. Frayling, Christopher, et Ariel Marinie. *op. cit.*

31. Deleuze, Gilles. *L'image-mouvement. Cinéma 1. Paris: Éd. de Minuit, 1999.* p.108

Les cadrages insistants et obsédants ont la particularité de rendre le cadre ostentatoire. Ils impliquent un montage particulier, un non-rythme, un temps de latence qui, au lieu de l'entraîner dans une suite effrénée d'images, laisse au spectateur la possibilité d'assimiler chacune d'elles, sa qualité propre et l'intégralité de son contenu. On les retrouve particulièrement dans le cinéma japonais et notamment chez Ozu, comme le souligne Frank Kausch :

« les plans vides, mais encore n'importe lequel de ses plans fixes, sont sublimes c'est comme si, en semblant produire l'image à partir de sa composition pesante et immobile, Ozu donnait à voir le cadre pour lui-même, ne filmait rien d'autre que ce par quoi l'image est limitée, menacée par son achèvement. »³²

Les duels sont l'occasion pour Leone de briser le rythme de son montage et de laisser planer indéfiniment une tension qui se relâche d'autant plus brusquement que le suspens a duré longtemps. Il faut encore une fois rappeler l'influence du *Yojimbo* de Kurosawa et plus largement de tout son cinéma. Leone transpose le rythme caractéristiques des duels de *jidai-geiki* en leur donnant une dimension encore plus épique et spirituelle. Les montres et les horloges ont ainsi une symbolique très importante chez lui. Le montage de certaines séquences extrêmement dilaté est là pour nous rappeler que si ce n'est par les armes, c'est avec le temps que les personnages sont destinés à périr. Et pas seulement les personnages. Leone disait de *Il était une fois en Amérique* : « c'est la fin d'un monde, c'est la fin d'un genre, la fin du cinéma. »³³ Fin précoce de son cinéma certainement... Mais aussi une fin du spectacle. L'insistance du cadrage des plans qui précèdent les coups de feu sont le signe que *quelque chose va se terminer* : dans la diégèse, la vie d'un personnage, au-delà de la diégèse : l'illusion du spectacle. Mais encore parce que les duels viennent le plus souvent clore les scénarios : ils sont d'autant plus tragiques qu'il n'y a rien après eux.

Bazin soulignait la dissonance d'une figure comme celle du gros plan au sein du western, un genre qui « affectionne en revanche le travelling et le panoramique qui nient le cadre de l'écran et restituent la plénitude de l'espace. »³⁴ C'est pourtant une des figures qui caractérisent le mieux les westerns de Leone. Ainsi, avec ses fameux gros plan de visage ou « *gros-plan-visage* » pour reprendre une expression de Gilles Deleuze, il accomplit la double prouesse d'inscrire cette valeur de plan dans un genre qui appelle à un cadre plus large de par les paysages qu'il met en scène et de le faire en cinémascope, un format qui rend très difficile la composition de plans rapprochés. Les

32. Kausch, Frank, *op. cit.* p.100

33. *Positif*, Juin 1989 – ressource électronique : FIAF International Index to Film Periodicals Database p.3

34. Bazin, André. *op. cit.* p.225

gros plans de visage relèveraient d'un sublime dynamique car, par les yeux sur lesquels ils s'attardent et la tension qui s'y lit, Leone nous fait accéder à un pathos purement spirituel (*image 2*). Il justifie ainsi l'importance du regard et de la figure du voyant : les yeux c'est « *là que tout se lit : le courage, la peur, l'incertitude, la mort...* »³⁵. Si le travelling et le panoramique peuvent certes *nier le cadre* et ainsi ouvrir vers un espace illimité propre au sublime, il s'exprime encore plus efficacement via un gros plan qui dure et qui nous laisse entrevoir tout ce que l'image a de latent.

« *Le sublime résulte donc d'une béance qui se creuse entre ce qui est représenté et ce qui est suggéré [...] C'est l'obligation pour le spectateur de reconstituer ce qui est entre les images ou hors de l'image insignifiante, de penser une situation « qui passe l'entendement », inconcevable précisément, de sauter directement du visible à l'invisible, du dit au non-dit.* »³⁶

Cette *obligation* du spectateur est différente de celle de l'époque d'Eisenstein. Il doit être actif dans sa contemplation et c'est précisément ce qui peut l'emmener à ressentir le sublime *hors de l'image* : de dépasser le spectacle et peut-être d'atteindre *l'idée* si chère à Eisenstein. Leone fait un cinéma populaire dans tous les sens du terme, non seulement parce qu'il a toujours rencontré un grand succès, mais également dans le sens où il s'adresse directement au peuple, sans condescendance en se proposant de l'élever au sublime. C'est pourquoi il peut travailler insidieusement dans une industrie du rêve qui ne tourne que sur l'argent, mais que son œuvre tâche pourtant de tuer de l'intérieur.

Son cinéma a connu beaucoup d'imitations et a influencé toute une génération de cinéastes contestataires, du Nouvel Hollywood jusqu'au Nouveau Cinéma sud-coréen. Parce qu'il est peut-être le premier à proposer un type de spectacle aussi radicalement différent du divertissement, à une époque de révolte généralisée où l'on ne pouvait plus décemment rêver. Les attributs formels de son sublime ne sont évidemment plus les mêmes que ceux des jeunes cinéastes sud-coréens, mais toujours est-il qu'il a repoussé les limites de la représentation de la violence à l'écran et prouvé à l'industrie, aux publics, aux cinéastes, que cet art ne se résumait pas à un échappatoire et que d'ailleurs, de la mort on ne s'échappe pas.

35. Fornari, Oreste De. *Sergio Leone: Le jeu de l'Ouest. 1^{re} éd. Roma: Editions de Grenelle sas, 2005. p.20*

36. Provoyeur, Jean-Louis. *op. cit.* p.287/288



1. En amorce, la main qui tue, au second plan, ses victimes, dans *Pour une poignée de dollars*.



2. Les yeux de Charles Bronson dans *Il était une fois dans l'Ouest*. Leone a plusieurs fois fait remarquer l'importance qu'il accordait aux yeux des acteurs lors des castings, notamment le malin plaisir qu'il avait eu à « salir » les yeux bleus emblématiques de Henri Fonda.



3. Clint Eastwood formule l'antithèse du « *the show must go on* » à la fin de *Pour une poignée de dollars*, mais en même temps ce qui pourrait être la devise de tout le cinéma de Leone.

B. LE NOUVEAU CINÉMA SUD-CORÉEN

B.1 – HISTOIRE DE LA CORÉE DU SUD ET DE SON CINÉMA

« *Nous sommes punis d'avoir été trop petit.* »

Le Village de Killsoottum, Im Kwon-taek

Un tel fatalisme semble faire partie intégrante de la mentalité coréenne. Les limites naturelles de la péninsule qui servent, depuis près de deux millénaires, de frontières à la nation coréenne expliquent sa situation géopolitique fragile. L'histoire de la Corée est jalonnée par les invasions chinoises et japonaises et ses héros sont moins des conquérants que des résistants. Toute la création artistique coréenne semble ainsi traversée par un sentiment bien particulier : le *han*. Sorte de *mono no aware* des japonais, ou proche de notre *spleen* ; le sentiment du *han* est pourtant spécifique à la Corée et bien distinct de toutes ces autres formes plus ou moins nuancées de la mélancolie. Shim Jung-soon l'associe à un « *complex mix of rather negative emotions such as frustrated desire, resentment, regret and a sense of loss and sorrow.* »³⁷ C'est un sentiment que l'on retrouve dans un sous genre de *Pansori* – ce théâtre chanté propre à la culture coréenne – le *shinpa* : un art qui cherche à donner des émotions intenses et qui raconte l'histoire de personnages aliénés par la société dans laquelle ils vivent, punis par le destin, maîtrisés par des forces supérieures et inamovibles...

Les autorités japonaises, impérialistes, qui façonnent le cinéma coréen naissant ne peuvent que profiter de cette tendance à la mélancolie et au fatalisme en encourageant les scénarios où toutes les vellétés révolutionnaires des personnages sont matées par des coups du destin aussi violents qu'injustifiés. Paradoxalement, au lieu d'être imposé par l'occupant japonais qui se contente de l'encourager, ce sens du tragique est volontairement véhiculé par les œuvres coréennes. La simple production d'un film coréen indépendant des institutions japonaises était en soi un acte de résistance. Selon la légende, l'un des premiers grand succès, *Arirang* de Na Un-gyu (1926) fédérait tout le public coréen qui lors des projections, se levait pour scander le chant traditionnel qui lui donna son titre (le producteur, le chef-opérateur et le monteur étant pourtant des japonais...). Aujourd'hui disparu nous ne disposons plus que des critiques enflammés de *Arirang* et de son scénario :

37. « *mélange complexe d'émotion plutôt négatives telles que le désir frustré, le ressentiment, le regret et un certain sentiment de perte et de chagrin.* » - Shim Jung-soon, *The Shaman and the Epic Theatre : The Nature of Han in the Korean Theater*, New Theatre Quarterly, 2004, p.216

Yeong-jin (interprété par Na Un-gyu) est un étudiant devenu fou à la suite de tortures subies lors de son emprisonnement dans les prisons japonaises. Libéré, il revient dans son village où il aide ses parents à la récolte et vit au côté de sa sœur Yeong-hu. Le jour des fêtes de la récolte, Gi-ho, un collaborateur de la police japonaise, s'introduit chez Yeong-hu et tente de la violer. Yeong-jin intervient et tue Gi-ho d'un coup de faucille. Il retrouve soudain la raison mais finit par être capturé par la police japonaise et retourne en prison alors que tous les villageois pleurent son départ...

Cette première grande œuvre coréenne pose les bases de son cinéma et témoigne déjà du goût prononcé des auteurs pour le mélodrame historique. Même les scénarios qui ne sont pas écrits ou relus par l'envahisseur japonais ont tendance à punir violemment leurs protagonistes. Dès ses premiers temps le cinéma coréen semble refuser le *happy-end* et c'est peut-être en cela qu'il se distingue d'un simple cinéma de propagande indépendantiste. Les gentils ne triomphent pas toujours et leur cause exige un sacrifice personnel démesuré. Ce refus d'enjoliver la fiction et de faire prendre au récit un tournant qu'il n'aurait pas pris dans la réalité témoigne encore une fois de ce fatalisme propre au peuple coréen, mais également d'une vision du monde beaucoup moins manichéenne qu'elle ne l'est en occident. Cela s'explique encore une fois par la position fragile que la Corée occupe à travers l'Histoire. Les Coréens eux-mêmes parlent souvent d'un trauma collectif qui se rattache au sentiment du *han* : « *the collective trauma and the memories of sufferings imposed upon them in the name of oppression over the course of the nation's five-thousand-odd years of history.* »³⁸ Durant cette longue histoire, le XX^{ème} siècle fut l'un des plus funestes. En toute logique, le cinéma y grandit comme un moyen supplémentaire de traiter de leur destin douloureux. C'est un mécanisme propre à cette nation et qui constitue l'une des premières raisons d'être de son sublime. Le critique sud-coréen Jung Ji-youn le résume ainsi :

« *Incidents that were never investigated or healed in the real world, in real life, and were left abandoned uncomfortably on the other side of memory, guilt, and history, poke their heads above the surface of the consciousness of memory, unable to be completely forgotten. But at the moment these historical, public traumas penetrate into the narrative of a popular film, the viewers watch a memorial rite to exorcise historical trauma with their bodies sheltered safely in the theater, away from catastrophe.* »³⁹

38. « *Le trauma collectif et la mémoire des souffrances qui leur ont été imposées au nom de l'oppression au cours des cinq mille années d'histoire de la nation.* » - Kim Yol-kyu – cité in - Shim Jung-soon, *op. cit.* p.216

39. « *Les incidents qui ne furent jamais résolus ou apaisés dans le monde réel, dans la vie réelle, et qui furent abandonnés inconfortablement dans un coin de la mémoire, de la culpabilité, de l'histoire, pointent leur visage à la surface de la conscience, incapable d'être totalement oubliés. Mais au moment où ces traumas historiques et publics pénètrent dans les récits des films populaires, le spectateur prend part à un rite mémoriel qui exorcise ces traumas, son*

L'histoire du cinéma coréen est ainsi une longue lutte entre la commémoration et l'oubli. Les régimes autoritaires qui se succédèrent à la tête du pays favorisaient un cinéma aseptisant, alors que tous les mouvements contestataires étaient fondés sur un devoir de mémoire, une *exorcisation* de leur trauma, comme le dit Jung Ji-youn. C'est un des double atouts que représente le genre du mélodrame au yeux des différents régimes dictatoriaux qui ont gouverné la Corée. Adrien Gombeaud rappelle que « *Quand vous montrez des vies de femmes ponctuées de terribles coups du destin, vous n'évoquez pas, comme cause du drame la corruption, l'incompétence des autorités [...] le responsable du malheur ça devient le sort.* »⁴⁰ En outre, le fait que les personnages des mélodrames coréens affrontent leurs destins tragiques avec courage et sans jamais s'en plaindre leur donne – selon l'idéologie des dictatures militaires en tout cas – un côté exemplaire. C'est à la période des années 60 à 80 que fait référence Adrien Gombeaud lorsqu'il parle de « *vies de femmes* » ; les stars de cette époque étant en Corée des héroïnes courageuses sur lesquelles s'abattaient tous les malheurs du monde, mais qu'elles affrontaient vaillamment.

Il ne nous reste que très peu d'œuvres des premiers temps du cinéma coréen, quasiment toutes détruites au départ des japonais et pendant la Guerre de Corée. De plus, celles qui nous ont été transmises sont, pour la plupart insignifiantes, étant régies par la politique des trois S : *screen, sex, sport*. Cette politique en vigueur de 1962 à 1980 (quasiment toute la durée de la dictature instaurée par Park Chung-hee) bannissait des écrans toute forme de critique sociale en favorisant la production massive de mélodrames érotiques⁴¹. Malgré un bref âge d'or à la fin de la guerre civile où les cinéastes vont profiter d'une relative libération de la parole, le cinéma sud-coréen est muselé pendant quasiment tout le XX^{ème} siècle. C'est pour cela qu'il était globalement ignoré non seulement par les publics étrangers, mais également par les sud-coréens eux-mêmes qui préféraient aller voir les quelques films hollywoodiens que les quotas extrêmement restrictifs autorisaient à la distribution. Se voyant interdit de représenter directement les causes de sa souffrance le peuple coréen le fait de façon dérobée.

Ces différentes contraintes ont fini par accorder aux figures de la métaphore et de l'allégorie une place prépondérante dans l'écriture des films. Les scénarii permettent de traiter symboliquement de thèmes tabous, au pied et au nez d'une censure dont la qualité d'interprétation est - fort heureusement – souvent inexistante. Même lors du premier âge d'or, entre la fin de la guerre et le

corps protégé dans le cinéma, loin de la catastrophe. » - Ji-youn, Jung. *op. cit.* p.33

40. Adrien Gombeaud, *Les larmes du cinéma coréen* – conférence donnée au Forum des Images le 16 octobre 2015

41. L'autre « *screen* » - la télévision – étant dédié au sport. Un fait qui transparaît bien dans les premières séquences de (2003, Park Chan-wook) où un montage alterné nous montre le personnage principal en train de regarder défiler à la télévision journaux télévisés et événements sportifs...

début du « règne » de Park Chung-hee, les films qui étaient produits, pourtant librement, font preuve d'une certaine fantaisie tout en gardant le réalisme caractéristique du cinéma coréen. Le détour permet parfois de rendre compte plus subtilement de l'inexprimable et il est même nécessaire au sublime, puisque il s'agit d'atteindre un irréprésentable. C'est aussi une imagination débordante qui va donner au futur cinéma libéré une originalité qui se manifeste déjà dans l'une des plus grandes œuvres du cinéma coréen classique : *La Servante* de Kim Ki-young (1960).

Ce thriller domestique se déroule dans un foyer paisible. Kim Dong-sik, professeur de musique pour les ouvrières d'une usine de tissage, emménage dans une nouvelle maison avec sa femme. Afin de faciliter les tâches ménagères de celle-ci, il engage une servante : Myeong-seok. Peu à peu, le comportement étrange de cette dernière, amoureuse de son maître, va finir par plonger la maisonnée dans un climat de suspicion malsain. Elle finira par prendre la place de sa maîtresse, en ayant – au passage - empoisonné un des enfants de la famille. Ce film incroyablement violent pour son époque est régulièrement cité par les cinéastes et critiques coréens comme l'un des chefs-d'œuvres de leur cinéma. Il débute de façon très réaliste, sur fond de critique sociale acide - celle d'un pseudo foyer modèle dont l'arrivée de la servante ne fait, en réalité, que précipiter l'explosion ; celle de la vie communautaire à l'usine, si aliénante qu'une des ouvrières se suicide à la suite d'un blâme qu'elle a reçu pour avoir déclaré imprudemment sa flamme à Kim Dong-sik qui la réprimande et la dénonce... Le film est surtout un tableau terrifiant des sacrifices que requiert l'ascension sociale – en témoigne la place centrale occupée par l'escalier de la maison : il est la preuve ostensible de la richesse du foyer et mène de la cuisine (la salle de la servante) à la chambre (celle des maîtres). Il est aussi tout entier traversé par un questionnement sur la culpabilité, la vengeance, la domination... Autant de thèmes que nous retrouverons au centre de la création du Nouveau Cinéma. Le film connaîtra d'ailleurs un remake en 2010 par Im Sang-soo, qui transpose le scénario dans une Corée du Sud post-boom économique.

Le cinéma sud-coréen est ainsi tout entier traversé par des fantômes et des non-dits dont le spectateur ne devra prendre conscience qu'au-delà du film, en interrogeant des images muselées qui ne pouvaient qu'étouffer leurs cris. À l'occupant japonais se substitue « l'allié » américain, dont la présence et l'influence sera toujours très mal vécue par les coréens. La servante du film de Kim Ki-young est peut-être la métaphore d'une Corée au service des États-Unis et du progrès à l'occidentale. Cette métaphore d'une tutelle imposée perdurera jusque dans les films des années 2000, le « *The Host* » de Bong Joon-ho par exemple dénonce violemment la tutelle américaine.

Cette critique du caractère spectaculaire du cinéma, est au cœur d'un des classiques plus tardifs qui va ouvrir les portes au Nouveau Cinéma. On la doit au cinéaste star, mais controversé, Jang Sun-woo, qui, le premier, s'attaque après la démocratisation du pays, à la représentation du massacre de Gwangju. À la suite de l'assassinat du « président » Park Chung-hee en 1980 (que relate *The President's Last Bang* de Im Sang-soo) et alors que cet événement était vu par de nombreux jeunes comme l'occasion d'une ouverture du pays, le général Chun Doo-hwan prend le pouvoir et instaure une loi martiale, immédiatement contestée par des étudiants un peu partout dans le pays. Le plus gros du soulèvement se fait dans la ville de Gwangju qui est rapidement assiégée par l'armée. Les militaires ouvriront le feu sur les manifestants et la ville sera le siège d'affrontements qui dureront plus d'une semaine et causeront la vie à six cents personnes ou deux milles personnes, selon les sources. Le traumatisme du massacre de Gwangju restera profondément ancré dans l'esprit des jeunes cinéastes coréens et Jang Sun-woo affirme même que c'est uniquement pour parler de cet événement qu'il s'est dirigé vers le cinéma. Ce qu'il fera avec *A Petal* en 1996. Mais le traitement qu'il en donne n'est pas documentaire – bien qu'il s'ouvre sur des images d'archives du massacre – car, comme remarque Adrien Gombeaud : « *Ce qui l'intéresse, cependant, n'est pas tant le massacre lui-même que la façon dont il a été occulté.* »⁴²

On retrouve dans *A Petal* la figure récurrente du *fou* (en l'occurrence de la *folle* ; le Nouveau Cinéma préféra celle de *l'idiot*). Nous suivons l'errance d'une jeune fille dont nous comprenons grâce à plusieurs flash-back qu'elle a perdu la raison à la suite des événements de Gwangju où sa mère meurt sous ses yeux. Elle se réfugie chez un homme qui la chasse brutalement, la viole à plusieurs reprises et finit par se montrer très protecteur envers elle avant même de comprendre les raisons de sa folie. Nous suivons en parallèle l'enquête d'un groupe d'amis de la jeune fille qui suivent sa trace dans la région mais qui ne la retrouveront jamais. Ils rentrent pourtant en contact avec plusieurs hommes qui ont croisé la jeune fille et qui ont tous abusé d'elle. Le personnage de la jeune fille apparaît comme une allégorie de la mauvaise conscience des coréens, d'une mémoire qu'ils ignorent, qu'ils chassent, sauf quand il s'agit de la violer. Jang Sun-woo mélange des images d'archives à des reconstitutions du massacre. Il met en scène les deux discours qui se sont tenus après les événements de Gwangju : d'un côté les preuves de violences indéniables et obsédantes que charrie la jeune fille ; de l'autre l'indifférence de ceux qui croisent sa route et qui au mieux, se désintéressent des faits – dans une scène où une télévision diffuse des informations relatives au massacre, un paysan demande à ce que l'on change de chaîne – et au pire, font passer les véritables informations pour des rumeurs – ce qui était le discours du gouvernement... Le film se termine sur

42. Gombeaud, Adrien. *Seoul cinéma: les origines du nouveau cinéma coréen*. Paris: Editions L'Harmattan, 2006. p.22

une injonction qui fait de *A Petal* le flambeau de tout ce que sera le Nouveau Cinéma :

« Lorsque vous passez près des cimetières, ou près de la rivière, ou au coin de la rue, il se peut que vous rencontriez cette fille. [...] Si un jour elle vous poursuit, n'ayez pas peur d'elle et ne lui faites pas peur non plus. Tout ce que vous avez à faire c'est de l'observer un petit moment... »⁴³

Derrière cette consigne, cette appel à *l'observation*, se logeait déjà tous les enjeux d'un cinéma sublime tel que le Nouveau Cinéma va le porter à l'écran. Le cinéma coréen libre s'est développé comme un besoin de *voir*, comme une lutte contre les illusions imposées par la dictature. Il s'agit non pas seulement de voir ce que le spectacle met en jeu, mais de voir le spectacle lui-même, pour ne plus jamais se laisser leurrer...



4. Souvent comparé à *Citizen Kane* de par la virtuosité de sa mise en scène et son utilisation de la perspective, *La Servante* de Kim Ki-young préfigure bien des thèmes et des méthodes du Nouveau Cinéma. Le film se clôt sur une adresse au spectateur surprenante : le mari hilare, nous donne une morale bonne enfant, rendue ironique par le spectacle terrible auquel nous venons d'assister.

43. Park Chan-wook reprend cette réplique dans *Old Boy* ou le personnage de Oh Dae-soo, emprisonné pendant 15 ans, conseille : « Si vous croisez un homme avec un parapluie violet, près d'une cabine téléphonique, vous feriez mieux d'apprendre à aimer la télévision. »



5. *A Petal* de Jang Sun-woo. En haut, les images d'archives qui ouvrent le film : sur la musique sirupeuse qui donne son titre au film, nous voyons les militaires traîner des cadavres et maltraiter des étudiants ; l'un d'entre eux est aspiré par les fumées désinfectantes que déversaient les autorités pour masquer l'odeur des morts. Cette fumée symbolise le voile qui est jeté sur le massacre. C'est par le feu, à travers un rituel chamanique, que la jeune fille recouvrera sa mémoire (en bas à droite). Elle erre au milieu d'une foule immobile qui s'apprête à entonner l'hymne national, retransmis par des interphones : elle seule se meut au milieu de ces corps rigides qui l'ignorent, figés par la soumission.

B.2 – DE LA NOUVELLE-VAGUE AU NOUVEAU CINÉMA

En parallèle aux bouleversements socio-économiques qui vont secouer la Corée du Sud à l'aube du XXI^{ème} siècle, ses cinéastes vont créer un cinéma d'un nouveau genre, inédit en Corée, et sur bien des points, inédit dans l'Histoire du septième art. Dès les premiers signes d'une libération de la parole au début des années 90, le cinéma sud-coréen va être la scène d'une explosion de violence rarement aussi généralisée.

« Des déchaînés se tabassaient, s'envoyaient en l'air, crachaient du sang, s'insultaient, s'aimaient à la folie, couraient comme des dératés, hurlaient, se déshabillaient, s'immolaient par le feu, se saoulaient, vomissaient, s'étripaient à coups de tessons de bouteilles ou de cendriers, pleuraient toutes les larmes de leurs corps et s'écroulaient heureux et épuisés... »⁴⁴

C'est ce déchaînement de violence décrit par Adrien Gombeaud qui va principalement attirer l'attention de l'Occident sur le cinéma coréen, mais il faut toutefois noter que la libération de leur cinéma est consommée par les cinéastes sud-coréens à tous les niveaux et pas seulement par le truchement de la violence physique. Les films les plus audacieux vont pouvoir voir le jour, réalisés par des cinéastes alors inconnus, n'étant pas passé par les chemins classiques des écoles ou des plateaux – par ailleurs extrêmement cloisonnés, du fait du contrôle rigide de l'état de la production cinématographique.

« En 1996, Kim Ki-duk, ancien soldat et peintre vagabond sortait discrètement Crocodile, alors que Hong Sang-soo tournait un premier film bizarrement intitulé Le jour où le cochon est tombé dans le puit. L'écrivain Lee Chang-dong préparait Green fish, qu'il réalisera en 1997. Un an plus tard, Kim Jee-woon, metteur en scène de théâtre confidentiel, sortait The Quiet Family et Im Sang-soo, ex-étudiant en sociologie, Girls' Night Out. »⁴⁵

La précision avec laquelle Adrien Gombeaud s'attache ici à souligner les origines diverses de ces jeunes réalisateurs montre bien que cette période était opportune pour les expérimentations. Chacun de ces artistes va s'approprier l'écriture cinématographique à sa façon, sans aucun des a priori que peuvent avoir ceux qui passent par des circuits conventionnels.

44. Gombeaud, Adrien. *op. cit.* p.13

45. *ibidem.* p.15

Le critique américain Martin Cleary fait une distinction claire entre le cinéma des années 90, qu'il nomme *New Wave*, et le cinéma des années 2000, qu'il nomme *New Cinema*. Pour lui, le Nouveau Cinéma se distingue sur un plan économique et structurel et non par une esthétique particulière :

« *The concept of New Korean Cinema is defined not by themes or by an ideology but through a film industry redefining and recreating itself.* »⁴⁶

Si l'on prend en compte le fait que – comme nous l'avons vu – le cinéma coréen est, dès sa naissance, un cinéma extrêmement violent dans les thèmes qu'il aborde et la façon dont il les traite, on ne peut effectivement pas faire reposer la nouveauté de son *Nouveau* cinéma et l'origine de son sublime sur ces points. C'est effectivement au début des années 90 que le cinéma coréen va véritablement renaître, l'ouverture progressive du pays permettant à nouveau la production de films indépendants, ce qui était impossible depuis 1960 du fait du monopole des quelques grands studios au service de l'état. Adrien Gombeaud fait du succès de *My Sassy Girl* (2002) le point final de cette période d'effervescence créatrice qui secoue la Corée du Sud depuis les premiers balbutiements de sa démocratie et abonde dans le sens de Martin Cleary, car le succès international du film de Kwak Jae-yong va véritablement refaçonner l'industrie cinématographique sur un modèle de studio. Premier véritable succès coréen en Asie, le film amorce une dynamique d'exportation – et notamment en Chine et au Japon – qui ouvre aussi la porte à la production d'un type de *blockbuster* sud-coréen. Cette assimilation des normes spécifiquement hollywoodiennes qui définissent le *blockbuster* est cependant déplorée, par Jinhee Choi comme une perte d'identité coréenne à l'intérieur même de son écriture, lorsqu'elle affirme : « *the adoption of Hollywood conventions initially led to tighter narratives, eliminating the episodic narratives previously characterizing Korean cinema.* »⁴⁷

Toutefois, si la période de flottement et de redéfinition de l'industrie cinématographique coréenne a laissé la possibilité à de nombreux cinéastes de faire leur preuves et de créer des œuvres originales, audacieuses et sans restrictions artistiques, faire stopper net cet âge d'or dès les premiers signes d'une systématisation de la production semble être un peu injuste pour toutes les œuvres

46. « *Le concept de Nouveau Cinéma Coréen est défini non par ses thèmes ou par son idéologie mais par la redéfinition et la recréation d'une industrie cinématographique.* » - Balmain, Colette. *Directory of World Cinema: South Korea*. Bristol: University of Chicago Press, 2013. p.85

47. « *L'adoption des conventions hollywoodienne à initialement mené à une narration plus serrée, évacuant le récit à épisodes qui caractérisait jusqu'alors le cinéma coréen.* » - Choi, Jinhee. *The South Korean Film Renaissance: Local Hitmakers, Global Provocateurs*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2010. p.34

remarquables qui vont être réalisées durant toute la première décennie du XXI^{ème} siècle, sur laquelle s'étend donc notre corpus. Car les cinéastes qui vont débiter à la fin des années 90 continueront à développer leurs réflexions sur un cinéma de genre, encadré par des studios, mais sans jamais oublier leur origine culturelle et artistique. C'est pourquoi il nous semble nécessaire de bien faire la distinction entre la Nouvelle Vague et le Nouveau Cinéma. La première, sorte d'adolescence rebelle du second, a insufflé son énergie à une machine cinématographique lancée à pleine vitesse et qui tourne encore toujours avec plus où moins de régularité. Le Nouveau Cinéma conserve du premier mouvement sa fougue mais porte à maturité ses recherches esthétiques et déploie ses questionnements dans un cadre plus léché, moins spontané, certes, mais qui laisse toujours une place d'honneur à l'expérimentation.

Nous nous intéresserons donc à tout le cinéma des années 2000. Longtemps, donc, après la libération alors qu'en sont encore visibles les effets, mais pas assez pour que les blessures du siècle dernier soient guéries. Nous nous restreindrons à un petit groupe de cinéastes - Lee Chang-dong, Bong Joon-ho, Park Chan-wook, Im Sang-soo, Kim Ki-duk et Kim Jee-woon... Ils sont presque tous nés dans les années 60 - à l'exception de Lee Chang-dong, le doyen, né en 1954, d'abord connu en tant qu'écrivain. Ils ont donc vingt ans lors du massacre de Gwangju et trente lors de l'ouverture du pays... Notre corpus élargi évoquera le travail de Hong Sang-soo qui, quoique unique et bien distinct de celui des cinéastes suscités, recoupe certains de leurs enjeux. Tous les cinéastes de notre corpus écrivent leurs propres films. Ce double rôle confirme leur statut d'auteur et prend racine dès la Nouvelle Vague où chaque film témoigne de la personnalité forte et affirmée de son réalisateur. À l'exception des cinéastes prolifiques que sont Hong Sang-soo et Kim Ki-duk (quasiment deux films par an depuis 1996) tous mettent plusieurs années à réaliser leurs œuvres. S'il baigne dans un réalisme propre à l'esthétique coréenne, ce cinéma perpétue « *l'inquiétante étrangeté* » instaurée par les cinéastes tel que Kim Ki-young et évolue dans « *une forme de merveilleux permanent.* »⁴⁸

« Si l'on demande à un Coréen les qualités principales du cinéma national, il répondra généralement : « son réalisme ». [...] Pourtant à l'intérieur de cet espace réaliste peuvent surgir des images merveilleuses. [...] D'abord parce que la Corée ne connaît pas de séparation entre le monde réel et un ailleurs fantastique ou irrationnel. »⁴⁹

Leurs films sont à cet égard très déconcertants pour un spectateur occidental et peut-être

48. Gombeaud, Adrien. *op. cit.* p.26

49. *Ibidem*, p.25/26

moins pour des spectateurs sud-coréens... Ils doivent l'être pourtant pour les cinéphiles de tous bords, tant les expérimentations auxquels s'adonnent ces jeunes cinéastes sont singulières. Si les dispositifs filmiques ne sont pas toujours aussi radicaux que celui de *Real Fiction* de Kim Ki-duk (2000) – tourné en 3h30 à l'aide de 2 caméras 35mm et de 10 caméras numériques par une équipe de 120 personnes – la mise en scène de ces réalisateurs est toujours imprévisible, jamais réduite à des figures ou des schémas classiques, scolaires, mécaniques... et affirme nettement leur style. Ce sont des films qui profitent de la prospérité du pays et bénéficient d'un budget conséquent, même s'il reste encore loin des standards hollywoodiens. Alors que la Nouvelle Vague – à l'instar des autres mouvements du même nom – tirait sa liberté de son absence de moyens, et donc de comptes à rendre à l'industrie, le Nouveau Cinéma se développe selon une logique de marché.

Irrévéréncieux, acerbes, résolument critiques à l'égard de leurs pères... ces cinéastes ont su ré-intéresser leurs contemporains au cinéma tout en les questionnant sur leur histoire et sur leur société et voient leurs hardiesses récompensées par un succès commercial et critique inédit. À l'exception de Kim Ki-duk qui triomphe dans les festivals européens mais dont les films créent régulièrement la controverse en Corée quand ils ne sont pas totalement ignorés par le public, tous les cinéastes du Nouveau Cinéma jouissent d'une audience fidèle chez eux et à l'étranger. Ce déséquilibre s'explique peut-être par le fait que la démarche de Kim Ki-duk est la plus radicale et la plus personnelle. En cela il se rapproche de Hong Sang-soo, quasiment inconnu en Corée. C'est peut-être aussi que leur cinéma est celui qui traite, chacun à sa façon, le plus insidieusement des problèmes de la Corée et dès lors, sont accessibles à la compréhension du public international qui n'en voit pas toujours la symbolique, tout en étant profondément troublants pour un spectateur sud-coréen... Toutefois, cette tendance au symbolisme et à la métaphore dont nous avons déjà dit qu'elle est commune au films plus anciens, donne également à ceux des années 2000 un caractère polysémique. Il s'agit toujours pour parler d'une chose d'en montrer une autre qui partage, sur un certain plan, ses caractéristiques. Cela s'explique aussi par le fait qu'à la censure étatique s'est substitué celle du politiquement correct capitaliste :

« *C'est une nouvelle difficulté que de filmer une société constituée de configurations prêtes-à-voir où plus les problèmes sont forts moins ils sont apparents. Les faiseurs d'images sont privés du prestige de l'interdit et de la censure que leur octroyaient auparavant les anciens modes de contrôle.* »⁵⁰ affirme Antoine Coppola.

50. Coppola, Antoine. *Image et pouvoir: Commentaires sur l'ordre spectaculaire en Asie. 1^{re} éd.: Sulliver, 2005.* p.30

Au prestige de *l'interdit* – autrement dit le prestige de *braver* l'interdit - ces cinéastes ont substitué celui de braver le silence ; de remuer le couteau dans la plaie d'une société qui voudrait peut-être trop vite passer à autre chose, sans que ses comptes soient réglés avec le passé ; de rappeler ce que la liberté a de relative et que c'est en la mettant constamment à l'épreuve qu'on la confirme. Nous allons voir comment le sublime participe de cette bravade. C'est une difficulté à laquelle les cinéastes sud-coréens se frottent en produisant un cinéma de genre qui n'est jamais *prêt-à-voir*, qui surprend toujours dans sa forme et dans sa portée, parfois choque et qui, sous des airs de divertissement, est en fait un questionnement profond sur la Corée, sur son peuple et sur son cinéma...



6. *My Sassy Girl* de Kwak Jae-yong. Le succès commercial fulgurant du film (26 millions de dollars au box-office) propulse son actrice Jun Ji-hyun sur le devant de la scène : elle devient une star internationale et l'une des représentantes principale du succès des *hallyu* en Asie.

7. Avec son premier long métrage - *Girls' Night Out* – Im Sang-soo pose le ton : des dialogues débridés sur la sexualité et sur le couple, une mise en scène virevoltante, proche de celle de son homonyme, Hong Sang-soo et plus généralement de la Nouvelle Vague française... Le réalisateur décortique les angoisses de citadines coréennes dans une société paternaliste et machiste dans un film qui transpire la liberté.



| PARTIE II |

-

**LES CARACTÉRISTIQUES DU SUBLIME
DANS LE NOUVEAU CINÉMA
SUD-CORÉEN**

A. LES OUTILS D'UNE MISE EN SCÈNE DU SUBLIME

A.1 – TRANSPERCER L'ÉCRAN

« *La misère moderne est plus difficile à filmer. Faite d'émotions, de manipulations, de fantômes et de contradictions invisibles, cachées, elle est presque transparente pour des images dont la plastique est toujours plus une façon de masquer l'horreur.* »⁵¹ - Antoine Coppola

Rompre avec la transparence. S'attaquer à la plastique. Voilà deux techniques proprement sublimes que le Nouveau Cinéma va utiliser dans le cadre de son appel à *voir* et à *savoir*. Nous l'avons vu, le sublime concerne plus une certaine façon de concevoir la représentation qu'une chose à représenter. Au reste, si une représentation peut susciter le sublime, c'est autant parce que ce qui est représenté l'évoque et l'évoquerait même au-delà d'elle, que parce qu'une chose anodine peut être représentée d'une façon qui place le spectateur dans un état de contemplation tel qu'il est plus réceptif au sublime. Étant entendu qu'aucun objet n'est sublime *en soi*, il faut se poser la question de ce qui dans la *forme* de sa présentation peut le faire devenir sublime. En outre, si certains sujets peuvent l'évoquer, ce n'est pas nécessairement leur présence dans une œuvre qui rend celle-ci sublime. Burke cite les tempêtes, Schopenhauer les montagnes... *Old Boy* de Park Chan-wook se termine par exemple sur des paysages de montagnes qui contrastent avec le reste des décors du film. Ce n'est pas leur simple présence à l'image qui prête au sublime : c'est aussi l'étrangeté de cette présence dans un film qui ne se passait jusqu'alors que dans des environnements urbains sombres et mornes... Si la peinture affectionne effectivement ces sujets – on pense à celle de Turner par exemple – il n'en reste pas moins que la manière de les représenter reste souvent très classique et contraire au sublime, notamment parce qu'elle ne s'affranchit pas de la perspective.

Cette dernière fut selon Bazin « *le péché originel de la peinture occidentale.* »⁵² Venant de celui qui affirmait, dans son article *Ontologie de l'image cinématographique*, que l'art s'est constitué comme une quête de réalisme, cela peut sembler paradoxal. Car l'enjeu esthétique que soulève la perspective est toujours celui du réalisme. C'est au nom d'une représentation mimétique du monde et à cause de leur intérêt croissant pour la matérialisme que les artistes et les scientifiques de la Renaissance ont théorisé la perspective. Il faut donc comprendre ce que Bazin entend par

51. Coppola, Antoine. *op. cit.* p.29

52. Bazin, André. *op. cit.* p.12

réalisme pour saisir le reproche quasi religieux qu'il adresse à la perspective en peinture : son *péché* originel ; à entendre comme sa faute, mais aussi comme son acte fondateur. Il y a pour Bazin deux niveaux de réalisme :

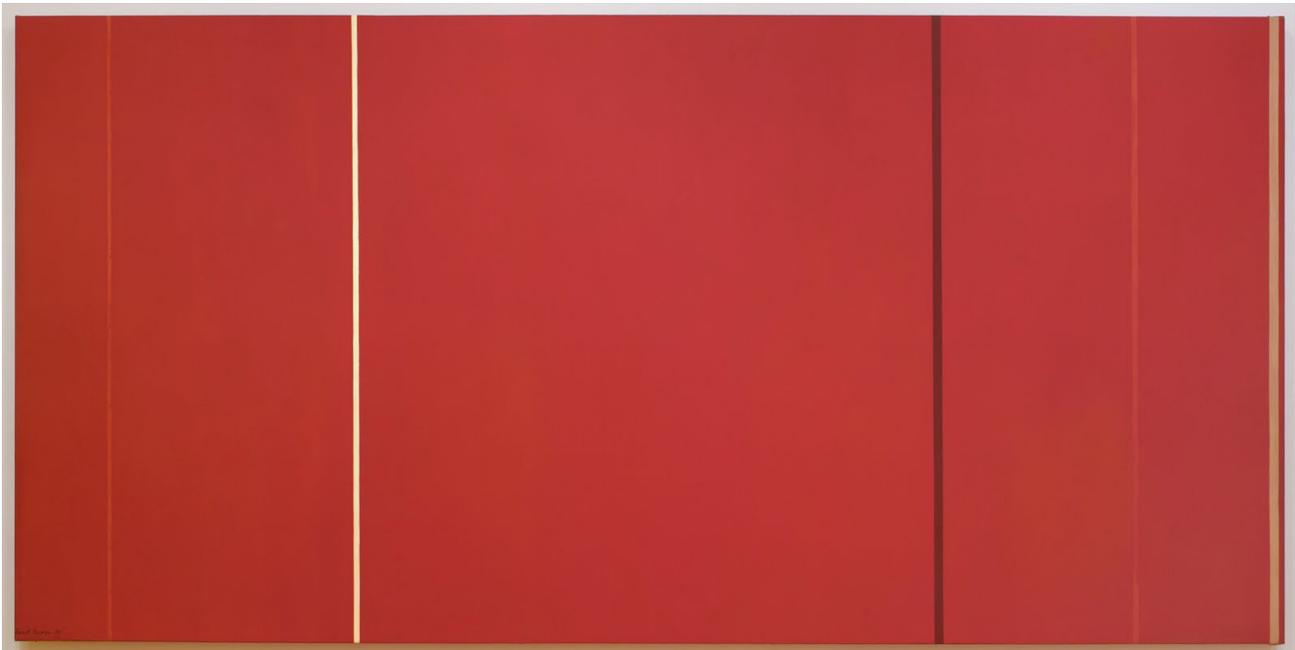
« *La querelle du réalisme dans l'art procède de ce malentendu, de la confusion entre l'esthétique et la psychologie, entre le véritable réalisme qui est besoin d'exprimer la signification à la fois concrète et essentielle du monde, et le pseudo réalisme du trompe-l'œil (ou du trompe-l'esprit) qui se satisfait de l'illusion des formes.* »⁵³

On le comprend, l'illusion qu'est la perspective fonde l'illusion qu'est le spectacle. L'obstacle de la planéité de la toile ne posait pas de problème quand il s'agissait de représenter de façon symbolique, comme chez les primitifs italiens et au Moyen-Âge, d'autant plus qu'il était uniquement question de représenter ce qui n'est précisément pas matériel : le divin. Mais du moment que la peinture, au Quattrocento, devient la « *fenêtre ouverte sur le monde* » d'Alberti, il faut que la technique de représentation change. On s'attache désormais à ce que le point de vue de la toile imite celui du spectateur avec, structurellement au moins, les mêmes règles et les mêmes proportions. Or c'est dans cette nuance, du fait que toute perspective est toujours interprétative - et donc imparfaite – que s'affine la distinction que fait Bazin entre réalisme *véritable* et *trompe l'œil*.

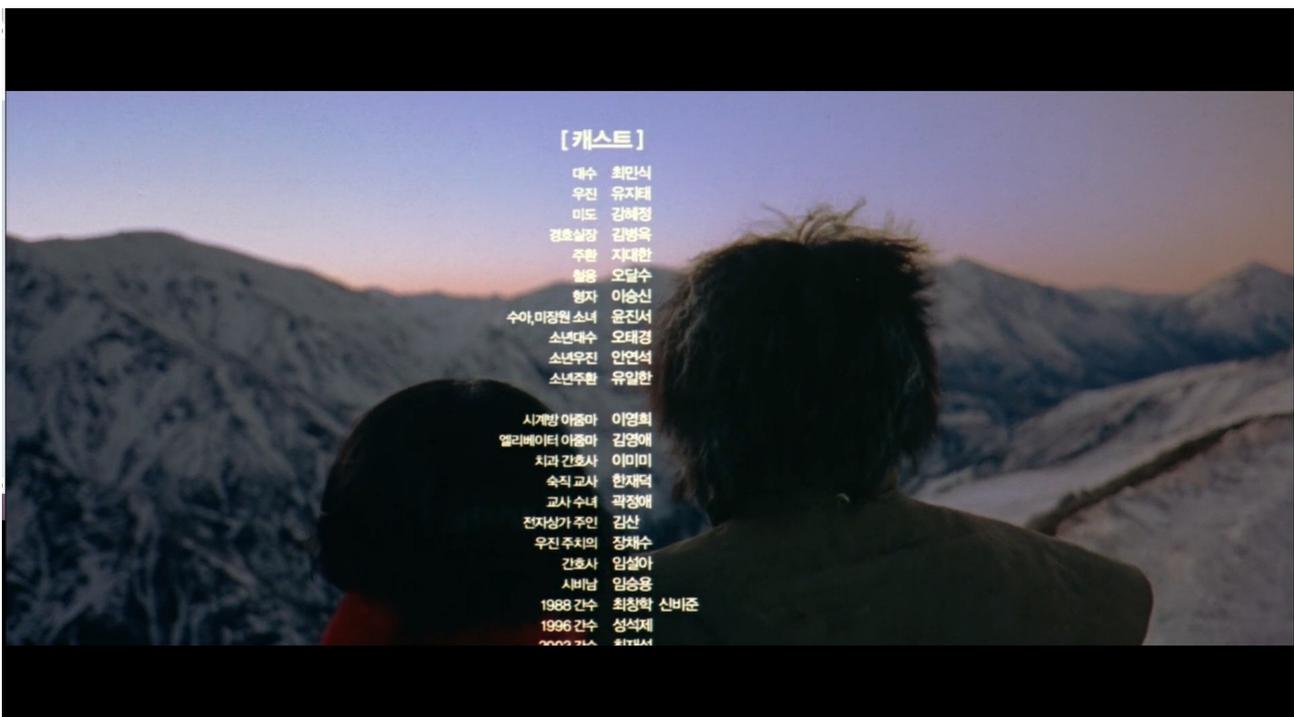
C'est parce qu'elle a des défauts que la représentation cinématographique peut être réaliste au sens où il l'entend : non pas une copie exacte de la réalité, mais l'expression de son essence. Pour autant, la perspective aide le spectateur à plonger dans la toile ou dans l'écran et c'est en cela qu'elle est une des constituantes du divertissement, car comme le dit Pascal Bonitzer : « ... *la distance courte et l'obliquité du point de vue « happent » le spectateur à l'intérieur du tableau.* »⁵⁴ Assumer la planéité de la toile est ainsi, selon Clément Greenberg, ce qui fonde la modernité dans le travail de Manet. Il faut noter que Greenberg fait débiter la modernité à Kant, dans le sens où ce dernier invente la posture *critique*. Cette dernière est nécessaire à la modernité en peinture, car elle permet à un médium de se penser lui-même, et ce n'est pas un hasard si l'un des protégés de Greenberg, le peintre et sculpteur Barnett Newman, place le sublime au centre de sa création, notamment dans son essai *The Sublime is Now*. C'est que l'auto-réflexivité de l'art moderne est la même que celle du sublime kantien. Ce qui va nous intéresser c'est de savoir comment le cinéma coréen des années 2000 atteint cette auto-réflexivité, en particulier dans le traitement qu'il donne de la perspective et plus précisément dans sa négation.

53. *Ibidem*, p.11

54. Bergala, Alain, Antoine de Baecque, et Gabrielle Lucantonio. *Théories du cinéma: textes réunis et préfacés*. 2. éd. *Petite anthologie des Cahiers du cinéma* 7. Paris: Cahiers du Cinéma, 2004. p.124



8. *Vic Heroicus Sublimis* (1950-1951), Barnett Newman, 2,42 m x 5,42 m, peinture à l'huile. Exemple de *zips* : ces peintures monochromes striées par des traits verticaux. « *Le désir de l'art moderne est de détruire la beauté* » écrit Newman dans son essai sur le sublime. C'est aussi cette violence qui s'exprime dans les *zips*, ou des lignes géométriques viennent couper des aplats de couleur vives.



9. Le générique de *Old Boy*. On y retrouve le motif romantique du *Voyageur au dessus d'une mer de nuage* de Friedrich. Le film se termine sur des personnages *spectateurs*, s'abandonnant au paysage et à l'oubli.

Pour reprendre l'analyse d'Adrien Gombeaud, il s'agit pour ces cinéastes de transformer l'écran en une « *membrane* » qui se caractérise par son caractère *diaphane* – étymologiquement *dia* (du grec, à travers) et *faynein* (apparaître, relatif à l'apparence). Gombeaud rattache la mise en scène des cinéastes sud-coréens à l'art de la calligraphie et à l'acupuncture chinoise. Il s'agit soit de faire voir la trace de la caméra – «... l'idée qu'une bonne mise en scène est une mise en scène que l'on ne voit pas est balayée au profit d'un œil de cinéaste-artiste constamment présent. »⁵⁵ - soit de faire passer l'écran « du rôle de surface à celui d'interface. »⁵⁶ C'est par cet interface que ce cinéma fait un retour sur lui-même et permet à son spectateur de ressentir le sublime.

Transpercer l'écran, ou autrement dit, nier ou limiter sa profondeur, c'est effectivement un moyen sûr de ramener le spectateur dans la salle de cinéma. Sans toutefois abandonner *totale*ment cette profondeur, les cinéastes sud-coréens aiment ainsi nous rappeler régulièrement que nous sommes devant un écran, en travaillant la surface de sorte à ce qu'elle n'apparaisse plus en transparence. L'image de la vitre mouillée est ainsi récurrente dans le cinéma de Lee Chang-dong. Il ne s'agit pas seulement d'obstruer l'écran par une surface opaque mais plutôt de flouter une surface transparente. On retrouve dans *Peppermint Candy* (2000) plusieurs plans de vitres de voitures recouvertes par la pluie. Cette configuration renvoie au flou qui plane autour du personnage de Kim Yongho. *Peppermint Candy* est un long flash-back qui retrace la déchéance de cet homme que nous voyons se suicider dès le début du film. Le fait que Yongho soit symboliquement noyé par la pluie est d'autant plus ironique que, policier pour le gouvernement, il nous est montré en train de torturer un activiste en plongeant sa tête dans l'eau. Aux plans où Yongho est caché par la pluie derrière une vitre se substituera celui où il se trouve baigné de lumière, éclairé par les lampes torches de ses camarades militaires à la toute fin du film (au début de sa déchéance). Yongho vient alors de tuer involontairement une civile, alors que son unité faisait un raid sur une manifestation que l'on devine être celle de Gwangju de par la datation du chapitre. Cet instant est en fait celui qui dénoue toute l'intrigue, le traumatisme de Yongho remontant à cet accident et à la culpabilité qu'il ne pourra jamais effacer. Lee Chang-dong entretient sagement l'ignorance de son spectateur par la mise en scène, en frustrant son regard. Il faut dire que le personnage de Yongho est extrêmement complexe : tantôt suicidaire, sans-abri, cocu, tortionnaire, amant, bizut, lâche, meurtrier accidentel... L'*imperméabilité* de l'écran permet ainsi de nous emmener à chercher à comprendre Yongho au-delà de l'image qu'il nous est donnée de lui, au-delà de la *plastique*, dans ses non-actes et dans ses non-dits...

55. Gombeaud, Adrien. *op. cit.* p.35

56. *Ibidem.* p.42



10. La pluie vient toujours masquer Yongho au moment où il est le plus vulnérable : lors de sa tentative de suicide, lorsqu'on l'interroge sur son amour manqué... Le motif de la voiture est au centre du film où il répond à celui du train : tout se passe comme si elle symbolisait la destinée de l'individu alors que le train, transport en commun, symbolisait celui de la nation. En bas à droite, le visage de Yongho en pleurs est éclairé par les lampes torches de ses camarades. Nous sommes à la toute fin du film de *Peppermint Candy* et la clef de lecture du film vient tout juste de nous être donnée. Un film qui appelle donc à un deuxième visionnement, comme beaucoup d'autres œuvres du Nouveau Cinéma.

La planéité revient dans une scène fameuse de *Old Boy*. Le film raconte l'histoire d'un homme – Oh Dae-su - enfermé dans une chambre pendant quinze ans. Il ignore qui le maintient prisonnier et la raison de son emprisonnement. Il finit par être libéré et cherche à se venger. Mais toute sa vengeance est en fait orchestrée par son ravisseur – Lee Woo-jin – un ancien camarade de lycée. Ce dernier veut punir Oh Dae-su car il avait dénoncé la relation incestueuse qu'il entretenait avec sa sœur, entraînant le suicide de celle-ci. Il se venge en manipulant Oh Dae-su pour qu'il tombe amoureux de sa propre fille. Le film est adapté d'un manga et cette origine se remarque dans le plan-séquence où Oh Dae-su affronte les sbires de l'homme qui l'avait enfermé. Park Chan-wook place sa caméra latéralement, à la place du quatrième mur et effectue des travellings latéraux à gauche et à droite, à mesure que les combattants progressent ou reculent (*image 11*). Un tel choix de cadrage accentue le fantastique du plan, la ténacité de Oh Dae-su face à une bonne vingtaine d'adversaires étant tout à fait surréaliste. La scène atteint ainsi une dimension mythique, Oh Dae-su devenant une sorte de Léonidas moderne, selon l'exagération habituelle de l'esthétique du manga. Son irréalité ne passe pas par une écriture chorégraphiée de la violence, comme c'est le cas dans le cinéma hongkongais, mais par le cadrage de Park Chan-wook qui abolit toute profondeur. Sa marque de fabrique selon Vincent Malause est une « *sophistication noire, proche de l'abstrait par excès de stylisation* »⁵⁷ La scène précédente est pourtant d'un réalisme cru : filmée en gros plan, on y voit Oh Dae-su arracher les dents de son geôlier avec un marteau. La seconde scène se conçoit ainsi comme la soupape de la première, un rappel de la facticité du spectacle qui vient à point pour décompresser le public qu'on suppose tendu par le pic de violence qui a précédé.

Comme dans le célèbre plan de *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) où apparaît la brûlure de la pellicule, le cinéma sud-coréen fait aussi violence à l'écran lui-même. Il est intéressant de trouver régulièrement une telle démarche chez un ancien peintre comme Kim Ki-duk, qui marque ainsi son attachement à certaines expériences de la peinture moderne⁵⁸ et va donc à l'encontre de l'affirmation d'André Gardies selon laquelle : « *Pour fonctionner avec bonheur, la machine cinématographique doit effacer les traces de son travail...* »⁵⁹ *Real Fiction* raconte l'histoire d'un peintre de rue médiocre, martyrisé par des malfrats locaux, sans cesse critiqué par ses clients, trompé par sa petite amie, marqué d'une cicatrice à la suite des violences subies lors de son service militaire et torturé par un inspecteur de police véreux... Devant tant d'injustices et d'oppressions, ce peintre – on tend à le comprendre ! - devient extrêmement violent et assassine une de ses clientes à coups de crayon,

57. dir. Jean-Michel Frodon. *Cinquante ans de cinéma coréen. Cahiers du cinéma. Paris, 2005. p.23*

58. Rappelons que la *trace* était une notion centrale dans l'expressionnisme abstrait défendu par Greenberg, et notamment dans la technique du *all-over* de Jackson Pollock.

59. Gardies, André, *L'espace au cinéma, Méridien Klincksieck, 1993, p.22 – cité in : Gombeaud, Adrien. op. cit. p.142*

avant de finalement régler leur compte à tous ceux qui lui ont fait du tort. Au dispositif particulier du tournage⁶⁰ s'ajoute la présence à l'écran d'une caméra portée par le personnage d'une opératrice et avec laquelle alterne le montage de Kim Ki-duk. Ce parti-pris justifie le titre du film, la sauvagerie du peintre étant toujours annulée ou rendue symbolique par la présence de cette caméra. Le plus étonnant est qu'à la fin du film, le peintre finit par assassiner le personnage de l'opératrice en l'étranglant. Un dernier insert nous montre l'écran recouvert par le corps du tueur qui assaille la jeune femme (*images 12*). Ici Kim Ki-duk fait littéralement violence à l'image. Le personnage du peintre doit se libérer de sa position de *monstre*, de bête de foire, ne plus se laisser passivement capturer par le spectacle ; en être au contraire l'auteur honnête et sincère, celui qui ne cache pas les artifices, celui qui montre ses ficelles, ce qui emmène Adrien Gombeaud à reconnaître que :

« *Le cinéma coréen, par ces images à l'intérieur de l'image, par ces figures qui nous parlent, nous scrutent ou nous agressent, ne fait qu'exprimer ici cette sensation du passant séoulite : ce n'est pas moi qui regarde les images, ce sont les images qui me regardent.* »⁶¹

On retrouve dans cette idée des *images qui nous regardent*, la figure du regard caméra que nous avons évoquée en introduction et qui est un autre moyen de transpercer l'écran. Nous avons vu chez Leone, le rôle éminemment sublime que joue une telle figure. Chez Leone l'écran n'est toutefois pas aussi poreux que dans le Nouveau Cinéma où la figure du regard caméra devient une des modalités d'interpellation du spectateur. Il est intéressant de noter que cela intervient le plus souvent à la fin des films (c'était déjà le cas dans *A Petal*) comme dans *Memories of Murder*. C'est qu'il est sans doute difficile de revenir à l'illusion du spectacle après l'intervention d'un regard caméra. Au début de *Memories of Murder*, Park Doo-man se targue de pouvoir reconnaître un coupable « *d'un seul regard* ». À cela son supérieur répond en lui montrant deux hommes, un violeur et le frère de la victime. Park Doo-man ne peut évidemment pas reconnaître lequel est le violeur est lequel est le frère. Cette impuissance se retrouve à la fin du film, lors de la confrontation finale entre le suspect principal Park Hyeon-gyu, que des analyses ADN viennent - contre toute attente - d'innocenter. Alors qu'il vient de battre le suspect et qu'il tient son visage dans sa main, Park Doo-man se plaint : « *Peu importe à quel point je le regarde, je n'arrive pas à savoir...* » (*image 14 et 15*). Il s'agit pour Bong Joon-ho de mettre en échec le regard et, comme chez Lee Chang-dong, d'appeler à une recherche plus profonde de la vérité qui ne peut se réduire aux apparences. En plus de nous soumettre à la question : « *êtes vous le coupable ?* », le regard caméra

60. évoqué plus haut, partie I.B.2 p.29

61. Gombeaud, Adrien. *op. cit.* p.46

final que Song Kang-ho nous adresse à la fin du film est aussi un appel à voir au-delà, à lire entre les trames, à ne plus seulement regarder *d'un seul regard*.

Dans son essai *Image et pouvoir : commentaire sur l'ordre spectaculaire en Asie*, Antoine Coppola décrit ce rapport de force « *La puissance des « montrants » est sans cesse plus forte ; les « montrés » et les « regardants » n'en sont que les jouets.* »⁶² C'est cette ambivalence de la représentation à laquelle Kim Ki-duk s'attaque encore à l'aide d'un traitement particulier de l'écran dans son film *Bad Guy* (2001). Han-gi, un voyou humilié sur la place publique par Sun-hwa, une jeune femme qu'il a tenté d'embrasser de force, orchestre la lente descente au enfer de celle-ci, en la poussant à se prostituer dans son propre bordel. Il place Sun-hwa dans une chambre avec un miroir sans tain, idée que Kim Ki-duk dira (innocemment) avoir eue en assistant à un interrogatoire de police⁶³. La vitre sans tain est un symbole de la brutalité policière, mais aussi d'un certain voyeurisme dont nous nous rendons complices en étant spectateurs. La position de Han-gi, qui ne tente jamais de se venger physiquement de la jeune fille et qui se contente de l'observer nous renvoie à notre propre perversion (relative) de spectateur ; d'autant plus brutalement que Sun-hwa finira par deviner le subterfuge et brisera ce qu'elle croyait être jusque là un miroir (*image 13*). Comme dans *Real Fiction*, Kim Ki-duk nous appelle ainsi à nous interroger sur notre double position de « regardant » ET de *monstre*. À savoir de *qui* sommes nous le spectacle... En quoi ce que nous prenons pour un miroir, pour une image objective de nous mêmes, n'est en fait qu'une construction sociale et psychologique. Le *Bad Guy* du titre ne renvoie pas seulement à Han-gi, qui se révèle finalement être un personnage beaucoup plus complexe et attendrissant que ce que ses actes laissent transparaître, mais à toute une masculinité qui opprime la femme et son corps et qui en fait une marchandise et un spectacle.

Toutes ces formes de brisures du quatrième mur, ces violences faites à la représentation, redoublées par les diverses violences à l'intérieur de la diégèse permettent la critique sociale du Nouveau Cinéma, en désamorçant ce que l'image peut avoir de *happant* pour le spectateur. En le ramenant régulièrement à sa position, elles l'autorisent à adopter une posture critique vis-à-vis de ce que le spectacle montre – c'est le risque à prendre – mais aussi vis-à-vis du spectacle lui-même ; et c'est ce que font ces cinéastes. Avant même de pouvoir rentrer dans les détails de leurs discours, ils en posent les limites.

62. Coppola, Antoine. *op. cit.* p.9

63... et peut-être un certain *Paris, Texas* ?



11.



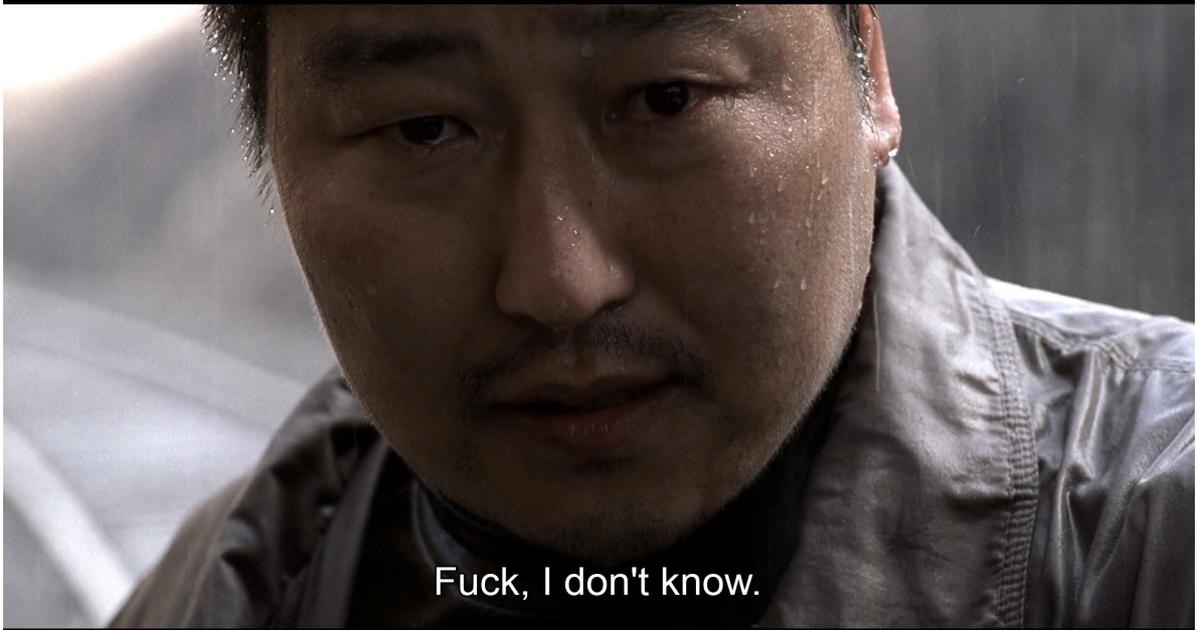
12.



13.



14.



15.

A.2 – ÉCLATER LE CADRE

Après s'être attaqué à l'image dans sa profondeur, il reste encore la possibilité de la détruire par les côtés, en s'attaquant au cadre. Mais, encore fois, une telle destruction ne permet pas au simulacre de continuer et compte tenu du fait que les cinéastes sud-coréens font tout de même un cinéma qui s'inscrit dans une industrie, il leur est impossible de totalement anéantir la représentation comme tentait de le faire Guy Debord par exemple, dans *La Société du Spectacle* ou de façon plus radicale dans *Hurlements en faveur de Sade*. C'est ce même paradoxe que l'on retrouve dans le sublime qui nuit à la contemplation tout en la maintenant, et c'est dans la mesure où nous avons admis qu'il peut exister une contemplation qui ne soit pas nécessairement une illusion que les cinéastes sud-coréens peuvent œuvrer dans le spectacle sans compromettre la critique qu'ils en font. Cette démarche peut sembler hypocrite... Elle l'est moins si l'on considère que les réalisateurs du Nouveau Cinéma placent dans leurs propres films les moyens pour le spectateur de prendre conscience de cette posture double qu'ils adoptent, face aux apparences.

Si, comme nous l'avons vu, le concept de cadre est contraire au sublime qui tend - par définition - vers *l'illimité*, il est toutefois possible d'élargir le cadre ou de lui donner une valeur différente du simple encadrement. Comme le dit Bazin, le cadre cinématographique est bien plus un « *cache* » qu'un « *cadre* » au sens pictural du terme. Il est d'abord exclusion du hors-champ avant d'être mise en valeur d'un champ. C'est un double mouvement qui se retrouve démultiplié lorsqu'il y a surcadrage et que se retrouvent entremêlées les notions habituellement distinctes de champ et de cadre ; de hors-champ et de hors-cadre... Le surcadrage est ainsi une figure de style qui permet de critiquer l'image via l'image ; la mise en abîme permettant de mettre en exergue – pour parfois la détruire - l'image dans l'image (le surcadrage), sans détruire pour autant celle ou s'inscrit cette critique (le cadre du film).

C'est une figure qui s'inscrit durablement dans le travail de Kim Ki-duk. Textuellement ses personnages sont toujours emprisonnés dans une condition sociale étouffante : militaire (*The Coast Guard*), sans-abri (*Locataires*), prostituée (*Bad Guy*), moine reclus (*Printemps, été, automne, hiver... et printemps*)... Ils ne peuvent jamais échapper à leur origine. Plus largement, Kim Ki-duk n'a de cesse d'exposer l'oppression de la femme dans la société coréenne. Dans *L'Île* (2000), *Bad Guy* (2001), *Locataires* (2004) ou encore *l'Arc* (2005), les personnages féminins sont aliénés - plus ou moins passivement - par les hommes, mari, père, patron, client... La conséquence première de cette passivité c'est qu'une tension s'instaure entre le refus d'exprimer leur traumatisme et la

souffrance qu'inflige ce refoulement. Cette tension produit sur les personnages, symboles d'une partie de la société sud-coréenne, un enfermement matérialisé par le cadre.

Dans *The Coast Guard*, les surcadres passent par les grillages et les barbelés de la frontière étroitement surveillée entre la Corée du Nord et du Sud. Les soldats qui sont supposés garder ces plages paradisiaques, censées être menacées par l'intrusion d'espions nord-coréens, se retrouvent en fait enfermés dans le paysage et par leur propre matériel. Dans *Bad Guy*, ce sont les vitrines dans lesquelles sont littéralement exposées les prostituées aux yeux des passants (*image 16*). Dans *Printemps, été, automne, hiver... et printemps*, c'est le *torii* du temple – ces portails en bois que l'on retrouve en Asie – qui enferme le personnage du moine lorsqu'il revient se réfugier chez son vieux maître, après avoir fui à la ville où il finit par commettre un meurtre.. Tous ces cadres dans le cadre symbolisent l'enfermement des personnages par la morale, les mœurs ou simplement leur statut social. Le surcadre n'est pas seulement *oppressant*, mais aussi *isolant*. Il permet à Kim Ki-duk de placer ses personnages *en marge* et d'en faire des solitaires. Le surcadre qui était *emprisonnant* et qui impliquait un hors-cadre dans le cadre inaccessible, *à-côté* et *relatif*, pour reprendre une expression de Gilles Deleuze⁶⁴, devient alors un cadre accessible physiquement, mais dont les personnages sont exclus par des barrières symboliques, sociales, psychologiques... C'est le cas par exemple des embrasures de portes dans *L'Île* ou *l'Arc*, que deux personnages épris l'un pour l'autre ne peuvent traverser à cause des interdits qui pèsent sur eux.

On retrouve également dans ce même espace une ouverture vers un hors-champ absolu. C'est face à lui, bien souvent matérialisé par un espace naturel (la plage dans *Bad Guy*, la montagne dans *Printemps, été, automne, hiver... et printemps*) en opposition à l'espace urbain de la société, que les personnages trouvent ou retrouvent leur liberté et surmontent leurs traumatismes. L'embrasure du *torii* de *Printemps, été, automne, hiver... et printemps* (*image 17*) est d'autant plus symbolique qu'elle ouvre sur un espace illimité, celui du lac et des montagnes où flotte le temple qui sert d'unique décor au film. La fin du film se conçoit comme un lent dé-cadrage qu'effectue Kim Ki-duk sur son décor. Le personnage du moine adulte (interprété par Kim Ki-duk lui-même) escalade laborieusement une des montagnes qui entoure le temple pour y porter une statue du Bouddha. Des cieux, le Bouddha vient veiller sur le temple et le moine scrute l'immense étendue qui l'entoure. Le microcosme fermé dans lequel s'est déroulé toute l'intrigue devient alors un espace spirituel illimité, dans un mouvement de recul qui est par ailleurs essentiel dans la pensée bouddhiste (*image 18*).

64. Deleuze, Gilles. *L'image-temps*. Nachdr. Cinéma, Gilles Deleuze ; 2. Paris: Éd. de Minuit, 2006. p.306



16.



17.



18.

Au-delà des problématiques textuelles sur la société coréenne et sur la condition humaine que la figure de style du surcadrage introduit dans le cinéma de Kim Ki-Duk, il y a également une réflexion complexe sur le cinéma. Dans la même logique, le mutisme récurrent dans lequel sont pris ses personnages – dans *L'Île*, *Bad Guy*, *Locataires*, *l'Arc...* apparaît comme une mise en valeur de ce que le cinéma a de pictural, en opposition à ce qu'il pourrait avoir de théâtral. « *Tu parles trop* » est le reproche que Lee Woo-jin adresse à plusieurs reprises à Oh Dae-su dans *Old Boy*. C'est à la fois une mise en accusation du dénonciateur qu'a été Oh Dae-su, mais également une façon d'attaquer la parole. À l'exception du cinéma de Hong Sang-soo, le cinéma sud-coréen n'est pas vraiment bavard... Cette mise en valeur de l'image participe à la mécanique auto-réflexive de ce cinéma. À fortiori quand les personnages appartiennent explicitement au monde des arts visuels.

C'est aussi une constante chez Hong Sang-soo, même si les peintres, scénaristes, acteurs, cinéastes qui peuplent ses films ne nous sont montrés qu'en dehors de leur pratique, là précisément où ils sont le plus humain. Chez Kim Ki-duk on retrouve évidemment la peinture, comme dans *Real Fiction*, mais également la photographie grâce au personnage de Tae-suk dans *Locataires*, le sans-abri qui s'introduit dans des appartements dont les propriétaires sont partis en vacances. Loin d'être un cambrioleur, Tae-suk est un squatter respectueux qui va même jusqu'à réparer divers objets dans les foyers qu'il occupe. Il se livre à de petits rituels, comme celui de se prendre en photo à côté des photographies des propriétaires. Ce geste manifeste son souhait de s'intégrer à une famille, ce qu'il ne peut faire que par la procuration de l'image. Mais c'est aussi pour Kim Ki-duk une façon de représenter quelqu'un qui s'auto-représente ; ce qu'il fera lui-même en 2011 avec *Arirang*, un film composé uniquement d'auto-interviews du réalisateur. Plusieurs plans nous montrent ainsi Tae-suk prendre un *selfie* (avant même que le terme soit consacré !), en présentant deux surcadrages : celui de l'écran de l'appareil photo et celui du cadre de la photo de famille à côté de laquelle il pose (*image 19*). C'est une démultiplication vertigineuse des cadres : celui du film, celui de l'appareil photo, l'image réelle que capture l'appareil photo, le cadre de la photographie, l'image réelle de la photographie... Kim Ki-duk nous noie littéralement dans un monde d'images où nous devons choisir à laquelle nous rattacher.

C'est une recherche qu'il continue deux ans plus tard dans *Time* (2006) dont l'intrigue repose sur un sujet omniprésent en Corée du Sud : la chirurgie esthétique. Il nous raconte l'histoire de Seh-hee une jeune femme terrifiée par l'idée de perdre l'homme avec qui elle est en couple – Ji-woo. Elle disparaît du jour au lendemain, ce qui affecte beaucoup Ji-woo qui va mettre longtemps avant de passer à autre chose et d'essayer de redémarrer des relations amoureuses. Elles échoueront toutes

mystérieusement avant même d'avoir commencé. Une jeune femme qui ressemble étrangement à Seh-hee revient finalement vers lui. On comprend finalement qu'elle a volontairement subi une chirurgie esthétique et qu'elle espère ainsi recommencer sa relation avec Ji-woo... qui se vengera en disparaissant à son tour et en changeant également de visage.

Charles Tesson note avec amusement qu'un des festivals du cinéma digital à Séoul, auquel il s'était rendu, se tenait dans le quartier où se trouvent tous les centres de chirurgie esthétique. Ces deux pratiques sont si importantes en Corée qu'il n'est pas si étrange de les retrouver ensemble. De même dans *Time* où le personnage de Ji-woo est monteur. Il s'agit évidemment de reprendre le lien fait dès les débuts du cinéma entre le montage et un découpage des corps symbolique – la chirurgie esthétique étant assimilée à un découpage des corps... Cadrer, c'est aussi faire violence au corps. Mais ce qui est encore plus intéressant, c'est que le film sur lequel Ji-woo travaille est... *Locataires* ! Une séquence nous montre l'ordinateur de Ji-woo où l'on reconnaît un des photogrammes de la fin du film de Kim Ki-duk. La chambre de Ji-woo est aussi décorée par un poster de *Wild Animals*, un de ses premiers films (*image 20*). On retrouve ce type d'auto-citation dans *Tears* de Im Sang-soo, où les personnages regardent des images de *Girl's Night Out* à la télévision et dans *A good lawyer's wife* où ils vont voir *Tears* au cinéma. En surcadrant ses propres films, Kim Ki-duk fait une sorte de méta-filmographie dans laquelle chaque film dialogue avec les autres, ce qui est aussi le cas chez les cinéastes auteurs les plus obsessionnels et ce qui le relie encore plus à Hong Sang-soo.

Au début de *Time*, la jalousie de Seh-hee ne nous semble pas fondée et ses doutes relever de la jalousie, voire de la paranoïa... Mais si l'on considère le fait que Ji-woo est monteur, on comprend la tendance qu'a Seh-hee à concevoir leur relation et l'amour de Ji-woo uniquement par le prisme de l'apparence. La moralité de ce film, étrangement optimiste et beaucoup plus bavard que le reste de la filmographie de Kim Ki-duk, est encore une fois qu'il ne faut pas se réduire à la surface des choses et aux faux-semblants... Les deux amants se retrouvent ensemble après leurs transformations, certes brutales, mais qui auraient de toute manière eu lieu à cause du « *temps* » qu'évoque le titre. Un plan nous montre un cadre photographique brisé, avec au sol, la photo de l'ancienne Seh-hee. Ce « *ça-a-été* », qui n'existait déjà plus après l'instantané de la photo et qui appartient, après la chirurgie, à un passé absolument révolu. Un temps qui passe auquel le cadre dans toute sa fixité, ne peut pas résister symboliquement, avant même que le personnage ne le détruise matériellement (*image 21*).



19.



20.



21.

C'est dans cette fixité du cadre profondément anti-sublime que se loge toute tentative de contrôle des images, notamment celle des régimes autoritaires, ce que formule Antoine Coppola : « *Si l'image, en son essence, à des liens avec le pouvoir, ces liens apparaissent au niveau de leur commune volonté-capacité à figer le vivant sans le vivant.* »⁶⁵

C'est en s'attaquant à cette tendance essentielle de l'image à la *fixité*, qui nous rappelle encore que le sublime en art ne va pas de soi, que l'on peut créer un cinéma libre de toute influence du pouvoir ; plutôt que de détruire violemment le cadre, lui rendre sa mobilité qui est - elle - l'essence du cinéma et du vivant. Cela explique le goût prononcé du Nouveau Cinéma pour la caméra portée et les cadres tressaillants. Mais critiquer le pouvoir passe aussi par la critique de ses chiens de garde et en Corée (comme ailleurs) le meilleur véhicule des mensonges du gouvernement reste encore la télévision.

Cette dernière est très puissante en Corée où elle a accompagné la désinformation des décennies de dictatures. Les tubes cathodiques traversent les œuvres de Bong Joon-ho, Park Chan-wook, Kim Jee-woon, Lee Chang-donc et toutes les fois où ils envahissent le cadre du film constituent autant de surcadres d'une image animée dans une autre. Structurellement, les deux médias sont pourtant totalement indépendants l'un de l'autre – ce qui permet au premier de mieux critiquer le second et ce qui, selon Jean-Michel Frodon, explique l'attrait des sud-coréens pour les salles obscures⁶⁶. La critique souvent explicite du spectacle télévisuel est un moyen pour les cinéastes de définir ce que le cinéma ne doit surtout pas être. L'œuvre de Bong Joon-ho qui débute avec un court métrage à épisodes, *Incohérence* (1994) pointait déjà du doigt la nocivité de la télévision dans son troisième segment, où des « experts » en costards débattaient des méfaits de la démocratisation du pays, et de la recrudescence des crimes qu'elle entraînerait... Les deux personnages qui regardent cette émission s'endorment petit à petit et finissent par quitter la pièce.

Cela se retrouve de façon très marquée dans *The Host*. Le film a été l'un des plus gros succès du cinéma coréen avec 13 millions de spectateurs nationaux. Il raconte l'histoire d'une famille dont la plus jeune fille - Hyun-seo – est enlevée par un monstre amphibien qui apparaît dans la rivière Han, le fleuve de Séoul, à cause des produits toxiques que l'armée américaine y a déversé. Dans sa vaine tentative de sauver Hyun-seo, la famille se heurte au gouvernement, qui affirme que la bête véhicule un virus et qui place en quarantaine tous ceux qui ont été en contact avec elle. Personne ne

65. Coppola, Antoine. *op. cit.* p.8

66. 110 millions d'entrées en 2003, pour un cinéma national qui occupe 62% du marché - données citées dans : *Cinquante ans de cinéma coréen. Cahiers du cinéma. Paris, 2005.* p.7

croit Park Gang-du, le père de Hyun-seo – personnage d'idiot typique du cinéma coréen - qui élève seul sa fille après que sa mère les aient abandonnés, quand ce dernier affirme avoir reçu un appel téléphonique de sa fille, qui est prisonnière dans l'ancre du monstre. Park Gang-du va s'unir avec son frère et sa sœur, Park Nam-il et Park Nam-joo et ils vont se lancer à la recherche de Hyun-seo, emmenés par leur père Park Hee-bong qui finira par se faire tuer par la bête.

Tout au long du film, l'image télévisée vient contredire ce que le récit nous montre. Pire, le monstre n'est jamais évoqué ni même montré par la télévision, qui se concentre uniquement sur le virus qu'il est censé véhiculer. C'est que la télévision préfère parler de quelque chose qui, comme le rappelle Huh Moonyung dans son analyse du film, « *n'a pas de frontière* » et qui est *invisible*, plutôt que du monstre de Bong Joon-ho, allégorie de la dictature. Même si le virus existait véritablement dans la diégèse (nous apprenons qu'il est un mensonge monté de toute pièce par les américains pour contrôler la population) il relèverait de l'irreprésentable. Dans le prologue du film, un homme d'affaires se suicide en se jetant d'un pont dans la Han. Des collègues de son travail tentent de l'en empêcher. Il aperçoit dans l'eau une silhouette qu'on devine être celle du monstre et leur demande : « *Vous avez vu ça ?* » (image 23). Devant l'air ahuri des deux hommes, il leur lance : « *Bande d'idiot ! Bouchés jusqu'au bout...* ». Il se jette dans le fleuve, ou apparaît, ondulant, le titre du film (image 24) – dans lequel nous sautons nous mêmes, symboliquement cette fois. Le reproche qu'il adresse à ses associés est encore celui de l'aveuglement et de l'ignorance, ils sont incapables de voir ce que lui voit – cela en dit long sur son suicide - et l'ont toujours été (« *jusqu'au bout* »...).

Il ne s'agit donc pas seulement de montrer que la télévision *ment* par la parole, mais encore que les outils de représentation qu'elle utilise sont, par essence, des mensonges ; quand la pluralité des points de vues adoptés par la mise en scène de Bong Joon-ho et qui caractérise au demeurant tout cinéma *libre*, instaure au contraire la possibilité d'un discours sincère. Les critiques que font *The Host* – celle des États-Unis, de la télévision, des institutions étatiques... - sont très explicites, ce qui conduit l'analyse de Huh Moonyung à les mettre de côté :

« *BONG is not attempting to tell the viewers anything they do not know. He is asking : « Can you see what is presented so clearly ? » and « Where are you seeing it from ? »*⁶⁷

67. « *BONG n'essaye pas d'apprendre aux spectateurs quelque chose qu'ils ne savent pas. Il demande : « Est-ce que vous pouvez voir ce qui est présenté si clairement ? » et « D'où est ce que vous voyez ça ? » - Ji-young, Jung. op. cit. p.60/61*

The Host nous interrogerait donc sur le cadre, avant même que nous considérions ce qu'il contient. La double question que prête Huh Moonyung à Bong Joon-ho est fondatrice de la posture critique : « *D'où est ce que vous voyez ça ?* ». C'est pour le réalisateur, assumer son point de vue et demander au spectateur de faire de même. Le « *où* » ne se réfère pas seulement au lieu physique de la contemplation – à priori la salle de cinéma – mais également au contexte historique et social au travers duquel le spectateur a accès à *The Host*. L'évidence de ces questions dans un film qui peut aussi être lu comme un simple *blockbuster* se pose à Huh Moonyung, même s'il souligne encore une fois que, de façon sous-jacente, le film ne cesse de remettre en question le simulacre :

« *But will many people be able to hear these questions ? The Host contains devices to prevent the questions raised in the third and fourth sequences from ever disappearing.* »⁶⁸

Concluons en disant que ce terme de « *devices* » - *dispositif* - semble se prêter parfaitement au sublime. Toute mise en scène étant potentiellement sublime, à condition de se laisser voir comme le dispositif arbitraire qu'elle est. En transperçant l'écran et en éclatant le cadre, les cinéastes du Nouveau Cinéma nous rappellent cette évidence du cinéma documentaire qui nous dit – comme le formule Jean-Louis Comolli - que :

« *... toute posture de retrait dans la mise en jeu d'une prise est un piège ; que l'effacement du cinéaste est un artifice peut être plus puissant que la plus voyante marque d'un style, d'une volonté ; que la stratégie du camouflage ou du pas en arrière est tout aussi artificielle qu'une plus obscène manipulation et qu'elle ne se fait entrevoir que masquée, maquillée d'innocence et de discrétion [...]* »⁶⁹

68. « *Mais est ce que beaucoup de personnes sont capables d'entendre ces questions ? The Host contient des dispositifs qui empêchent ces questions soulevées au début du film de disparaître.* » - *Ibidem*, p.61

69. Comolli, Jean-Louis. *op. cit.* p.30



22.



23.



24.

B. LES OUTILS NARRATIFS DU SUBLIME

B.1. QUEL GENRE POUR LE SUBLIME : DE LA TRAGÉDIE AU THRILLER

Nous nous sommes interrogés sur la façon de *montrer* via le sublime, il nous faut maintenant nous demander comment *raconter*. Car il faut remarquer que nous ne nous penchons que sur un cinéma de fiction, très largement majoritaire dans l'industrie sud-coréenne. Outre que le Nouveau Cinéma est exclusivement un cinéma de fiction, il faut encore préciser qu'il est un cinéma de *genre*.

La question du genre est centrale dans la pensée du sublime au cinéma, car il implique par définition le simulacre que le sublime remet en jeu – celui où le caractère illusoire de l'image prime sur la réalité qu'elle représente, au profit d'une fiction cohérente, régie par tels ou tels codes et archétypes, dont les caractéristiques définissent le genre. Jouer trop ostensiblement avec les codes d'un genre – ce que faisait Leone – c'est détruire d'emblée son effet *léthargique*, la possibilité qu'a le récit de happer le spectateur dans un univers clôt et bien distinct de celui dans lequel il vit. Le cliché, sur lequel joue toujours – volontairement ou involontairement - le cinéma de série B ou Z, est un des constituants du cinéma sublime puisque c'est par lui que transparaissent les ficelles d'écriture ou de mise en scène d'un genre et donc du *show* en lui-même.

Adrien Gombeaud fait se terminer le Nouveau cinéma au succès de *My Sassy Girl*. Mais son succès international donne de nouveaux moyens de production en Corée et du même coup, la légitimité et la possibilité pour ses cinéastes de proposer, sinon du grand spectacle, son imitation *à la coréenne*. Dans les expérimentations délirantes des cinéastes des années 90, il y avait déjà, comme nous l'avons dit, une représentation de la violence et de la mort propre au sublime, mais l'expression de ce dernier ne pouvait être complète que dans la mesure où, comme Leone, les cinéastes sud-coréens pouvaient *saborder* le cinéma de genre de l'intérieur ; s'approprier le spectacle avant de le remettre en question... Cela passe, comme nous l'avons vu, par des dispositifs de mise en scène particuliers, qui s'attaquent directement à la façon dont le spectacle se donne à voir. Mais il y a également une façon de se ré-approprier l'écriture des genres, de modifier leurs règles pour surprendre le spectateur et pour mieux lui faire remarquer la rigidité des codes qui les régissent habituellement. Une telle posture critique vis-à-vis du genre est peut-être la conséquence de l'impuissance à le reproduire avec exactitude du fait que, bien que relativement prospère, le cinéma coréen n'égale pas celui d'Hollywood ! La tradition a aussi fort à voir avec le pouvoir d'attraction d'un genre, puisque sa définition passe par des codes d'écriture, des habitudes de représentation et

des réflexes d'interprétation. Rappelons que le cinéma hollywoodien, malgré les quotas qui lui sont imposés sur le sol coréen, y a attiré la majeure partie de l'attention pendant des décennies ; ce qui est également le cas du cinéma français (Leos Carax est par exemple un cinéaste qui plaît beaucoup). Hors de cette tradition spécifiquement occidentale et ne pouvant avoir accès aux moyens de l'industrie américaine, le cinéma sud-coréen est contraint de trouver des compromis. C'est une position ambivalente à laquelle font face les deux réalisateurs les plus renommés de cette génération : Park Chan-wook et Bong Joon-go. L'un et l'autre réalisaient des films de genre bien avant d'avoir l'occasion de tenter leur chance à Hollywood ; ce qu'ils feront avec respectivement *Stoker* et *Snowpiercer* en 2013. Comme le faisait remarquer Jung Ji-youn à propos de Bong Joon-ho :

« *The fascination with genre results in an exceedingly taunt tension between a consciousness that states, « We can't do it like Hollywood » (in terms of industry-related, financial and technical conditions), and a self-consciousness that states « We must not do it like Hollywood » (in terms of the ethics of a Third World artist). »*⁷⁰

De cette impuissance à égaler le spectacle hollywoodien couplée avec cette volonté de ne pas l'imiter, naît le sublime du Nouveau Cinéma sud-coréen et lui donne sa place privilégiée dans un cinéma du « *Tiers Monde* ».

« *Le dynamisme du cinéma coréen apparaît ainsi comme résultant de la conjonction de deux phénomènes habituellement tenus pour antinomiques : un puissant ancrage dans un imaginaire collectif national [...] et l'inscription dynamique dans une aire contemporaine supranationale... »*⁷¹ disait Jean-Michel Frodon dans son article des *Cahiers du Cinéma* intitulé *Une formule magique*.

L'ancrage dans l'imaginaire collectif implique une certaine façon d'aborder l'écriture. C'est notamment une conception du spectacle typiquement coréenne qui explique la diversité des genres qui sont mêlés au sein de chaque film. Ils sont « *de genre* » et non pas de *genres*, dans la mesure où ils ont une teinte et un ton dominant, mais il est rare de trouver dans les années 2000, un film qui ne brouille pas les frontières entre les genres. Le mélodrame - genre de prédilection du cinéma coréen pendant des décennies – mêle, par définition, deux tonalités. À l'instar du cinéma indien, le cinéma coréen est voulu par son public comme un spectacle total. Les coréens allant au cinéma en famille,

70. « *La fascination pour le genre engendre une tension excessivement provocante entre une conscience qui déclare : « Nous ne pouvons pas le faire comme à Hollywood » (en termes de moyens financiers et techniques liés à l'industrie), et une conscience de soi qui dit « Nous ne devons pas le faire comme à Hollywood » (par éthique, en tant qu'artistes du Tiers Monde) - Ji-youn, Jung. op. cit. p.43*

71. Jean-Michel Frodon. *op. cit.* p.12

il faut que les films plaisent à la fois aux enfants et aux parents. Les genres n'y sont donc pas cloisonnés. Mais il ne s'agit pas simplement de les mélanger . Comme le souligne Bastian Meiresonne, le cinéma coréen tente toujours de « *plier quelque chose* » :

« *Dans la plupart des autres pays asiatiques, on va avoir une multiplication des genres au sein d'un même film ; en Corée on va tenter de faire encore mieux. [...] Non pas seulement s'approprier des genres, mais en plus, jouer avec ces genres.* »⁷²

Le cinéma qui parodie le mieux est sans doute celui de Kim Jee-woon, qui change de genre à chacun de ses films : du film de gangster (*A Bittersweet Life*), au western (*Le Bon la Brute et le Cinglé*) en passant par le film d'horreur (*Deux Sœurs*)... les films de Kim Jee-woon sont toujours des pastiches de genres bien codifiés. Mais parce qu'il flirte toujours avec les codes du genre qu'ils reprennent, ils échouent parfois à les subvertir réellement (si tant est que cela soit le véritable objectif du réalisateur...). *Le Bon, la Brute et le Cinglé* (2008), dont le titre est évidemment un hommage à Sergio Leone, qu'il copiera par ailleurs jusque dans sa mise en scène et dans son scénario, ne parvient pas à se détacher de son simple statut de *western à la coréenne* ou de « western mandchou » comme on a parfois qualifié une vague de pastiches du genre réalisés pendant les années 60. On pense au reproche que faisait Bazin à ce qu'il nommait le sur-western qui « *serait un western qui aurait honte de n'être que lui même.* »⁷³... Le film reste ainsi un grand divertissement, mais son rythme survolté, son utilisation constante d'archétypes de personnages et de situations ne sont à aucun moment contrebalancés par une posture critique.

Ce qui n'est pas le cas de toutes les œuvres de Kim Jee-woon. Ce dernier connaîtra son premier grand succès avec une comédie grinçante : *The Foul King* en 2000 avec Song Kang-ho en acteur principal. Parodie des films de boxe dans la veine des *Rocky*, le film raconte l'histoire d'un employé de banque minable – Im Dae-ho – qui s'improvise catcheur pendant son temps libre. Constamment humilié et même battu par son patron ; rejeté sans considération par une de ses collègues de travail dont il est amoureux ; constamment rabaisé par son propre père pour qui il sent clairement qu'il est un poids, Dae-ho se sert du catch comme d'un exutoire. Il endosse le rôle du « *tricheur* », typique dans les spectacle de catch : celui qui utilise des objets interdits et des coups bas pour pimenter le spectacle. Il n'est pas un héros. Il est même celui que le public aime voir se faire punir à la fin, bien que ses pitreries l'amuse. Mais, comme toujours dans le catch, même sa

72. Bastian Meiresonne - *Quelques traits caractéristiques du cinéma coréen.*, conférence donnée au Centre Culturel Coréen à Paris, disponible en ligne : [youtube.com/watch?v=sfMigF4aeJk](https://www.youtube.com/watch?v=sfMigF4aeJk)

73. Bazin, André. *op. cit.* p.231

triche est mise en scène et c'est dans ce balancement entre supercherie et franchise que le personnage du « *Foul King* » qu'est Dae-ho va se retrouver grandi par son expérience de catcheur. C'est dans cette polarité que s'inscrit l'auto-critique du cinéma de genre que propose, dès ses débuts, Kim Jee-woon. Le catch est en effet une belle mise en abîme du cinéma sublime. Le spectateur de cinéma doit être comme le spectateur de catch : il doit déceimment savoir que ce qu'on lui montre est du *toc*, sans que cela nuise à son plaisir. Le film prend une autre dimension lorsque Dae-ho se rend compte qu'il ne peut pas se réduire à mentir. Lors d'un combat, il se trompe d'accessoire et au lieu de prendre une fourchette rétractable qu'il doit planter dans le visage de son adversaire, il prend une vraie fourchette en métal et le blesse gravement. Loin d'être en colère contre Dae-ho, la seule conclusion que le blessé tire de l'accident est que le public n'a jamais autant réagi. Or c'est là l'objectif fondamental du cinéma sud-coréen : que son public *réagisse*. Que ce soit en riant ou en pleurant. C'est peut être ce qui explique la place centrale qu'occupe le *tragique* et cela même au sein des œuvres les plus comiques. Si elle n'est pas un genre cinématographique à part entière, à l'inverse du théâtre, la tragédie est en quelque sorte la trame sous-jacente de tous les films du Nouveau Cinéma. Schopenhauer en faisait un élément essentiel du sublime :

« Le plaisir que suscite en nous la TRAGEDIE ne relève pas du sentiment du beau, mais de celui du sublime ; c'en est même le degré le plus élevé. [...] la tragédie nous présente le côté effrayant de la vie, la misère de l'humanité, l'empire du hasard et de l'erreur, la chute du juste, le triomphe du mal, autrement dit, c'est précisément la nature du monde tout à fait contraire à notre volonté qu'on nous met sous les yeux. »⁷⁴.

Le tragique permet donc, par sa violence, de provoquer assurément une réaction intense chez le spectateur. Le « *côté effrayant de la vie* » est d'ailleurs pour Kim Jee-woon ce qui définit les genres :

« Pour moi les genres sont liés à différentes peurs. Le film d'horreur est sur la peur en tant que telle. La science fiction parle de la peur du futur. Le polar traite de la peur de notre côté sombre. Le mélo parle de la peur suscitée par la perte de l'amour. »⁷⁵

74. Schopenhauer, Arthur. *op. cit.* p.1833

75. Kim Jee-woon – Conférence donnée à Deauville, retranscrite par Nicolas Bardot pour le site filmculte.com : filmculte.com/people/entretien/Entretien-avec-Kim-Jee-Woon-12179.html



25. Lee Byung-hun en *Brute* dans *Le Bon, la Brute et le Cinglé*. À l'inverse du film de Leone où les qualificatifs étaient plus ou moins interchangeables, les personnages sont ici caricaturaux et sans nuances.



26. Kim Jee-woon utilise les paysages immenses du désert de Mandchourie comme pastiche de la *Monument Valley*.



27. Le ring de *The Foul King*, véritable théâtre (d'où Kim Jee-woon est d'ailleurs issu) où le sang finit par véritablement couler et les masques par tomber.



28. Dae-ho finit par déchirer son masque. Ce plan rapproché de son visage ensanglanté souligne l'importance d'un tel geste dans son évolution psychologique : il est maintenant capable de s'assumer, malgré sa blessure et malgré ses défauts, tout comme les pastiches de Kim Jee-woon se dévoilent au spectateur.

Mais le genre dans lequel s'inscrit le plus souvent la tragédie, et qui est aussi une certaine variation sur le sentiment de la peur, c'est le *thriller*. Le thriller (anglicisme, de l'anglais *to thrill* : « *frémir* ») est un genre artistique utilisant le suspense ou la tension narrative pour provoquer chez le lecteur ou le spectateur une excitation ou une appréhension et le tenir en haleine jusqu'au dénouement de l'intrigue. Il permet de mettre en scène bon nombre d'éléments qui étaient censurés en Corée, pendant la dictature. Si on trouve dans le Nouveau Cinéma de véritables thrillers - selon l'acceptation classique du genre – on en trouve aussi la trace dans beaucoup de films de ce mouvement, qui s'y rattachent au moins par les figures qu'ils mettent en jeu (le tueur, la victime, le détective...), par le suspens ou par l'omniprésence d'une violence physique et mentale qui pèse sur les personnages...

Ainsi même une comédie comme *Barking Dog Never Bites* a tout du thriller. Les victimes ne sont pas des êtres humains, mais des chiens que le personnage principal, épuisé d'entendre leur aboiement, assassine (non sans remords). Jeune professeur sans travail et à qui il manque l'argent pour graisser la pâte au recteur qui pourra lui obtenir une place, Yun-ju est contraint de rester oisif dans son appartement, situé dans une barre d'immeuble en béton typique de l'urbanisme séoulite. La disparition des chiens va emmener Hyeon-nam – jeune syndic un peu désœuvrée qui s'occupe de la copropriété et qui rêve de gloire télévisuelle - à mener une enquête. Si le film est teinté d'humour noir et du burlesque qui est la marque de fabrique de Bong Joon-ho, il utilise aussi des mécanismes du thriller pour donner une gravité hyperbolique à la mort des chiens et rendre plus dramatique la représentation de la vie, précaire, des habitants égarés de l'immeuble : du jeune professeur chômeur, à la vieille dame solitaire, en passant par le squatter sans-abri...

Le thriller permet aux cinéastes sud-coréens de mettre en scène *la chute du juste* et le *triomphe du mal*. Les héros des thrillers du Nouveau Cinéma ne parviennent pas à résoudre les crimes comme dans *Memories of Murder* ; ou pire, ils sont punis alors qu'ils *essaient* de les résoudre. Puisqu'il repose souvent sur une enquête, le rythme du thriller est donné par la façon dont on va aiguiller le spectateur vers tel savoir ou telle zone d'ombre. Il faut noter l'influence qu'ont eu des films comme *Le Silence des Agneaux* de Jonathan Lemme (qui a notamment poussé Kim Ki-duk à se tourner vers le cinéma) et *Se7en* de David Fincher. Ces deux films nous montrent des enquêteurs (une psychanalyste et des policiers) qui, par leur volonté de les élucider précipitent les meurtres. C'est ce sur quoi s'articulera *Old Boy*⁷⁶ : le récit sombre dans la tragédie uniquement parce

76. Le motif de la boîte de Pandore qui clôt *Se7en* se retrouve d'ailleurs à la fin de *Old Boy* dans les boîtes violettes qui contiennent la vérité sur la relation incestueuse que Oh Dae-su a entretenu avec sa famille sans le savoir. En outre, le

que le personnage de Oh Dae-su décide d'enquêter. Tout se passe comme si, dans cette conception du thriller, la volonté de savoir emmenait les personnages à affronter la mort – celle de leurs proches, celle d'innocents – de la même façon que le savoir auquel nous accédons par le sublime consiste à nous faire prendre conscience de notre propre finalité.

Mais ce n'est pas seulement du cinéma Hollywoodien que le Nouveau Cinéma a dû se distinguer, c'est également de la Nouvelle Vague hongkongaise dont l'influence se ressent dans la façon particulière d'insuffler du tragique dans les films de gangster. « *The peculiarity of the Hong Kong gangster-hero cycle can be found in its odd combination of melodramatic narrative structure and excessive violence.* »⁷⁷ Jinhee Choi met ici le doigt sur deux des principales ressemblances entre ces cinémas, diamétralement opposés aux paradigmes hollywoodiens. « *If Hollywood's classic gangster heroes are driven to ruthless actions in order to fulfill their desire for power and wealth, Hong Kong gangster heroes are reluctant and restrained in their execution of « justice.»* »⁷⁸

Ces rapprochements entre les deux cinématographies s'expliquent évidemment par la proximité géographique entre Hong Kong et la Corée du Sud, mais également parce qu'elles ont connus des trajectoires socio-économiques assez similaires. Ce n'est pas un hasard si, à l'instar de John Woo (qui est un des producteurs de *Bad Guy*) ou de Tsui Hark, des réalisateurs comme Bong Joon-ho et Park Chan-wook purent tenter leur chance à Hollywood. C'est que le cinéma de genre qu'il produisait chez eux assimilait déjà les codes de production et de représentation spécifiques à Hollywood. Toutefois leur pessimisme, qui se traduit donc d'un côté par l'utilisation du mélodrame et du ton tragique, de l'autre par une violence sans borne, n'a sans doute pas pu résister au dépaysement. Cette quête de justice qui meut les personnages et qui, comme nous allons le voir, s'inscrit dans une mécanique de vengeance, est peut être impossible à transposer dans le cinéma de grand spectacle décomplexé qu'est celui hollywoodien. En ce sens, le Nouveau Cinéma revient à une forme plus pure du film de gangster, comme du thriller tout en proposant des formes nouvelles et spécifiquement nationales.⁷⁹

docteur qui soigne le personnage de Lee Woo-jin s'appelle Dr. Hopkins, ce qui semble être un clin d'œil à Anthony Hopkins, interprète d'Hannibal Lecter dans *Le Silence des Agneaux*.

77. « *La particularité du film de gangster à la hongkongaise se trouve dans l'étrange combinaison entre une structure narrative mélodramatique et une violence excessive.* » - Choi, Jinhee. *op. cit.* p.67

78. « *Si le gangster hollywoodien classique est emmené à commettre des actions impitoyables afin de satisfaire leurs désirs de pouvoir et de richesse, les gangsters hongkongais y sont réticents et contraints dans leur application de la « justice. »* » - *Ibidem*, p.67

79. Dynamique qui semble toujours à l'oeuvre : À propos du dernier Lee Chang-dong, projeté à Cannes, Didier Péron et Elisabeth Franck-Dumas parlent d'un « postulat de thriller dans une médusante errance existentielle... » (http://next.liberation.fr/cinema/2018/05/17/burning-manne_1650903)



29. Gangster romantique dans *A Bittersweet life* de Kim Jee-woon, le héros, Kim Sun-woo, reprend un archétype du cinéma hongkongais, sorte de tueur malgré lui. La bande son du film, orchestrale et très mélancolique, rappelle en outre celle des films de Wong Kar-wai. Le traitement que fait Kim Jee-woon de la psychologie de son personnage lui permet de *tordre* le genre et de lui donner une profondeur originale. Ici, Kim Sun-woo contemple la blessure qui lui sera fatale.

B.2. LA VENGEANCE : ESSENCE DU RÉCIT

Sympathy for Mr. Vengeance (2002), *Old Boy* (2003) et *Lady Vengeance* (2005) sont les trois films qui composent la *Trilogie de la Vengeance* de Park Chan-wook. Cette thématique reste par ailleurs centrale dans ses œuvres suivantes telles que *Thirst* (2009) ou plus récemment, *The Handmaiden* (2016). Dans le Nouveau Cinéma plus généralement, elle n'est pas seulement un thème explicite : les histoires de vengeances que les films mettent en scène conditionnent leur écriture et structurent le récit selon un schéma qui découle directement du concept lui-même. C'est peut-être pour cela que la *Trilogie de la Vengeance* et son réalisateur sont si représentatifs de ce qu'est l'esprit du Nouveau Cinéma : le succès de *Old Boy* en 2003 au festival de Cannes où, sous la présidence de Quentin Tarantino - lui-même amateur de cette thématique - il rafle le prix du jury en est le symbole.

Nous pouvons tirer du thème de la vengeance une structure narrative simple avec laquelle les cinéastes coréens composent : un personnage *souffre*, il *survit* à sa souffrance et cherche à *punir* celui ou ceux qui l'ont fait souffrir. Sur cette armature narrative de nombreux scénarios vont proposer des variations plus ou moins grandes. C'est selon sa logique que s'articulent les différentes parties du récit. C'est elle qui donne à beaucoup de thrillers sud-coréens leur forme si particulière. Il n'est pas rare qu'il n'y ait aucun mystère sur l'identité du tueur, puisque celui-ci doit apparaître dans la première partie du film, comme cause des souffrances du héros. Alors que la dynamique des thrillers classiques repose sur une enquête dont la résolution conclue le récit, le cinéma sud-coréen s'intéresse bien plus à la réaction de ceux qui subissent le crime et ses conséquences qu'au mystère qui entoure celui qui le commet. C'est le cas dans *I saw the devil* (2010) de Kim Jee-woon, où la première séquence nous montre un appel téléphonique entre le personnage principal – Soo-hyun – et sa femme, enceinte de leur premier enfant, alors que cette dernière est coincée dans sa voiture sur une route enneigée. Survient alors un homme qui lui propose de l'aider, mais dont elle se méfie très vite – à juste titre, puisque ce dernier finira par la capturer avant de l'assassiner sauvagement sous l'œil du spectateur.

Ce schéma narratif conditionne également la palette des personnages qui comprend nécessairement une ou plusieurs victimes, leurs proches et un ou des coupables (ravisseurs, tortionnaires, meurtriers...). Mais ce n'est pas pour autant que ces thrillers tombent dans un manichéisme primaire. Leurs auteurs utilisent, certes, des archétypes de personnages, mais jamais

d'une façon rigide et statique. Après un court chapitre d'enquête, Soo-hyun retrouve le tueur de sa femme : Kyung-chul. Plutôt que d'appliquer la loi du talion, ou de le livrer aux autorités avec lesquelles il est par ailleurs en contact, Soo-hyun passe violemment à tabac Kyung-chul et lui fait avaler un traceur GPS qui va constituer le principal moteur narratif du reste du film. À chaque fois que Kyung-chul tentera de blesser quelqu'un, Soo-hyun interviendra d'une façon si violente qu'on en vient - malgré l'horreur de ses actes - à plaindre le tueur en série. Impossible de savoir qui est le « *devil* » évoqué par le titre. Et encore plus troublant : qui est le « *I* »... ?

Si la vengeance repose sur des mécanismes d'empathie qui nous font habituellement nous attacher à la victime vengeresse, l'écriture et la mise en scène de Kim Jee-woon floutent complètement nos repères moraux. Rappelons que Victor Hugo plaçait le sublime *par-delà le bien et le mal* : « ... le sublime représentera l'âme telle qu'elle est, épurée par la morale chrétienne. »⁸⁰ À ce titre, *I saw the devil* est une superbe démonstration sur la limite de toute morale et les rapports problématiques de la justice à la vengeance. La morale défendue par le Code Hays, teintée de christianisme, rejette catégoriquement non pas sa représentation, mais sa *justification* : « *c. Revenge in modern times shall not be justified.* »⁸¹ Il n'en demeure pas moins qu'une vengeance n'est qu'une violence comme une autre jusqu'à ce qu'elle ait des justifications. Si *I saw the devil* est un film où ne plane aucun mystère, c'est qu'il s'attache plus aux conséquences de la vengeance qu'à ses raisons.

Old Boy est au contraire un film sur une double vengeance, dont la justification éclairera tout le film. Il est en cela plus proche d'une expression de la vengeance telle qu'on la retrouve chez Sergio Leone. Cette notion est absolument centrale dans l'écriture de Leone où les personnages principaux et leurs actes sont toujours creux, *illisibles*, jusqu'à ce que l'on découvre qu'ils sont *vengeurs*. Les héros leoniens sont obsédés par leur vengeance et la façon dont ils ne révèlent leur unique motivation qu'au fur et à mesure de l'avancement du récit les rend d'autant plus humains qu'ils apparaissaient froids et mécaniques au départ. La violence dont ces anti-héros font preuve est justifiée par la noblesse de leur cause ; dans un monde où le bien et le mal sont indifféremment au service de l'argent, ils se battent pour venger un frère (*Il était une fois dans l'Ouest*), un amour (*Et pour quelques dollars de plus*), une trahison (*Il était une fois en Amérique*)... Nous découvrons à la toute fin de *Old Boy* que Oh Dae-su est indirectement responsable de la mort de la sœur de son ravisseur - Lee Woo-jin - avec laquelle ce dernier entretenait une relation incestueuse. Le film se construit comme un thriller classique où un personnage enquête et où le savoir du spectateur

80. Hugo, Victor. *op. cit.* p.50

81. <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>

coïncide avec le sien. C'est ce raisonnement du savoir qui rend si efficace le *twist* final qui vient nuancer profondément l'opposition victime/ravisseur qui nous était imposée au début du film.

La figure du flash-back, au travers de laquelle s'effectuent toutes les révélations de *Old Boy*, est récurrente dans les récits de vengeance où elle met en lumière la cause d'un effet, l'action d'une réaction... Le flash-back nous éclaire sur les zones d'ombres qui planent sur le récit et sur la psychologie des personnages. Il est omniprésent dans l'œuvre de Leone dont le dernier film – *Il était une fois en Amérique* – n'est en fait qu'un long flash-back du héros provoqué par l'opium et dans lequel se déploient d'autres flash-back. À l'apparente simplicité d'un récit de vengeance linéaire, où l'élément déclencheur est exposé dès le préambule et où les actions s'enchaînent selon une logique de représailles, on peut opposer l'enchevêtrement de ce genre de scénario où sont mêlés plusieurs nappes temporelles. Pourtant les films de Leone ont participé à créer un genre de personnage vengeur caricatural si obnubilé par la vengeance que l'on peut finalement passer outre ses justifications⁸². Mais le flash-back chez Leone a la particularité de ne jamais être dissocié de la source subjective qui le produit. Il ne s'agit pas de montrer le passé comme une réalité objective dont plusieurs individus pourraient partager le même souvenir, mais plutôt que *quelqu'un se souvient* et ce que cela implique : qu'il est incapable d'oublier. C'est le cas du héros de *Pour une poignée de dollars* dont on comprend qu'il veut se venger, sans que nous puissions savoir de quoi... À l'inverse, les flash-back de *Old Boy* – qui justifient son titre – sont *collectifs*. Oh Dae-su et Lee Woo-jin retrouvent dans leurs années de jeunesse l'origine du traumatisme qui finit par les unir dans la vengeance. Un tel partage de la mémoire permet d'exemplifier l'histoire de *Old Boy* et de faire de ses protagonistes les symboles de tout le peuple coréen.

La vengeance implique la violence. C'est peut-être ce qui explique son omniprésence dans le cinéma sud-coréen... Même si le besoin de témoigner d'une réalité violente a peut-être été la cause et non la conséquence de cette surreprésentation de la vengeance. Quoi qu'il en soit, la vengeance est l'occasion de mettre les personnages face à la mort – là leur, celle d'un être cher, ou celle(s) qu'ils s'appêtent à provoquer dans leur vendetta. Comme nous l'avons vu, le genre de prédilection du Nouveau Cinéma est le thriller dans tout ce qu'il a de plus tragique : les vengeances que la tragédie met en scène ne relèvent jamais de règlements de compte, comme dans *L'Illiade*, où ils prolongent, mort après mort, la longue guerre qui sert de sujet au mythe. Même dans des films plus tardifs tels que *Breathless* (2008) ou *La Frappe* (2010) dont les protagonistes sont respectivement de petits

82. C'est aussi une caractéristique devenue commune aux films d'horreur dont la violence des tueurs est souvent justifiée par un traumatisme, sans que ceux-ci soient pour autant humanisés. Nous pouvons d'ailleurs noter que *Pour une poignée de dollars* naît dans un circuit de Serie B où la simplicité du scénario est fréquente.

voyous et des lycéens, qui ne sont pas confrontés à des serial killers ou au crime organisé... la mort est omniprésente. La vengeance, dans tous les cas, semble être la réaction la plus commune face à la mort ! On se venge d'un traumatisme et du responsable de ce traumatisme, bien que la culpabilité de celui-ci soit parfois relative. Les actes des monstres (la bête de *The Host* par exemple) et des tueurs (*Memories of Murder*, *The Chaser*, *I saw the devil*...) apparaissent souvent comme inéluctables du fait de leur bestialité. Les scénaristes ne prétendent pas *éclaircir* le mal en l'expliquant par la psychologie des tueurs dont le passé ne nous est donné que par brides, où pas donné du tout... Dès lors il ne s'agit pas de faire rentrer en jeu la justice et cela explique l'absence quasi totale de la police dans les thriller sud-coréens et l'application spontanée de la loi du talion par des héros que leur brutalité rapproche, d'ailleurs, de ceux qu'ils pourchassent. La justice dans les films coréens est passionnelle et individuelle.

L'impuissance des institutions gouvernementales à gérer des problèmes avec lesquels les protagonistes se débrouillent très bien seuls - mais en usant d'une violence sans limite ! - peut-être vue comme un leitmotiv du Nouveau Cinéma. Mais si ce motif constitue une critique explicite de ces institutions, sous couvert de burlesque, il n'est pas pour autant une apologie de la victime qui fait sa propre loi. Les scénarii s'avisent bien de punir ceux qui mènent une vendetta solitaire et sanglante, et ce à deux niveaux : dans *I saw the devil*, Soo-hyun pourrait livrer le tueur aux autorités et préférant manger froid le plat de sa vengeance, perd le contrôle du tueur qui va tuer plusieurs autres victimes, dont la belle sœur de Soo-hyun de qui il était très proche. De même dans *Old Boy* où la vengeance entraîne Oh Dae-su dans le piège de celui qu'il cherche à faire payer. Park Chan-wook joue avec le plaisir coupable du spectateur, qui désire voir advenir la punition plus que le bien-être de son héros. Le twist final, par sa violence, vient finalement punir toutes les curiosités : celle de Oh Dae-su et celle du spectateur. Mais bien plus qu'une critique de la vengeance qui serait punie au nom de la morale, il y a une critique de la vengeance accomplie. Kim Jee-woon dira à propos de *I saw the devil* :

*« Revenge films normally follow the same dramatic structure : you torture the criminal and, in the end, the protagonist gets his or her revenge, and the audience finds some sort of justice in that. But I thought that sort of ending is a lie because the question I kept asking myself was whether it was actually possible to carry out ultimate revenge without destroying yourself. This is what I tried to portray here. »*⁸³

83. « Les films de vengeance suivent habituellement la même structure dramatique : on torture le criminel et, à la fin, le protagoniste accomplit sa vengeance, et le public trouve une certaine justice à cela. Mais je trouvais que ce genre de fin était un mensonge, car la question que je ne cessais de me poser était de savoir si il était vraiment possible de mener

« *La vengeance est devenu ma raison d'être.* » reconnaît Oh Dae-su à la fin de *Old Boy*... Park Chan-wook statue sur la question que posera Kim Jee-woon en dépeignant des individus qui sont rongés par leur désir de vengeance au point de ne plus avoir d'autre horizon que son assouvissement. « *Quel plaisir me forcera à vivre.* » dit Lee Woo-jin avant de se donner la mort. Schopenhauer nous dit que « *la tragédie en règle générale se termine de manière que rien ne puisse s'ensuivre.* »⁸⁴ Même si la détermination des personnages dépeint la vengeance comme une pulsion inéluctable, le désespoir de ceux qui la mènent à bout tend aussi à la rendre profondément condamnable. À la fin de *I saw the devil* une fois que Soo-hyun s'est définitivement débarrassé de Kyung-chul par un dispositif terrifiant qui emmène le fils de ce dernier à actionner involontairement la guillotine qui tuera son père, notre « héros » part sur une route et se met à pleurer (ce qu'il n'avait pas fait, même à la mort de sa femme). C'est un travelling arrière qui vient clore le film en suivant Soo-hyun qui avance dans la direction de la caméra d'un pas lent, et se balançant entre les bords du cadre. Ce dernier plan a un double effet : il rend Soo-hyun responsable, puisque c'est son corps qui *pousse* la caméra à reculer, et il nous montre qu'il n'a plus aucun horizon – il n'a d'avenir que dans un hors-champ, derrière l'écran, hors du film... Il laisse derrière lui l'histoire de sa vengeance dont on le voit s'éloigner, pour enfin se retrouver seul avec son chagrin (*image 32*).

C'est que, paradoxalement, la hantise que constitue la vengeance est un moyen de ne pas songer à la souffrance. Elle est à la fois motivée par la douleur, donc oubli de tout ce qui ne la concerne pas ou ne concerne pas son apaisement ; mais d'une certaine manière, elle est aussi une raison d'être de substitution pour des êtres dont le traumatisme réside justement dans une perte si grande qu'elle entraîne avec elle leur existence propre. « *Le désir de vengeance est un bon remède à la souffrance* » dit Lee Woo-jin dans *Old Boy*. La colère étant plus supportable que le chagrin, elle s'imisce dans le cœur des personnages et se sert de mécaniques narratives parfaitement huilées, parce que ces réflexes psychologiques sont communs à la plupart des êtres humains. « *Il y a une façon dans les films dont les personnages sont transportés par leur vengeance ; il y a une certaine perte de contrôle.* [...] »⁸⁵ écrit Matthew Melia à propos du cinéma coréen. C'est notamment ce *transport* qui explique la résistance surréaliste de certains des personnages vengeurs. Par exemple Sun-woo dans *A Bittersweet Life* ou Oh Dae-su dans *Old Boy*, affrontent des centaines d'adversaires et subissent autant de coups mais, insensibles, ils ne se détournent pas de leur objectif : se venger.

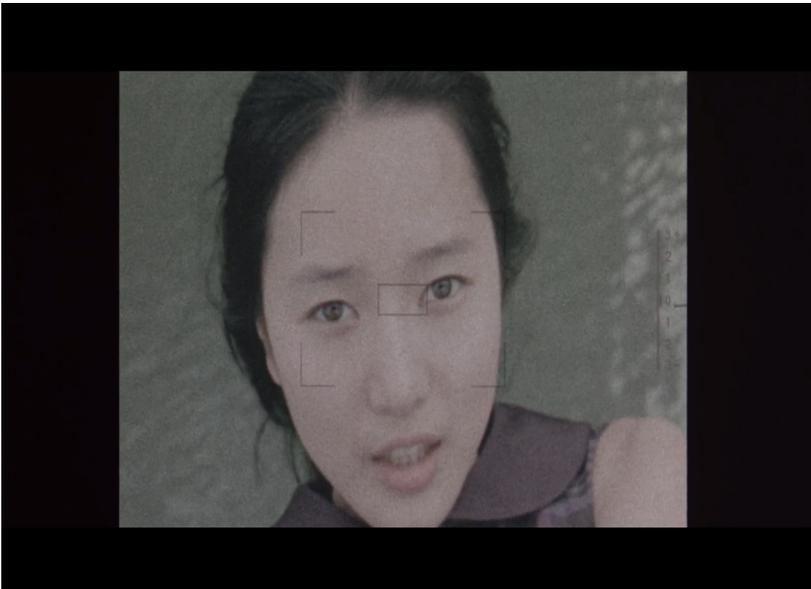
à bien la vengeance ultime sans s'auto-détruire. C'est ce que j'essaye de représenter ici. » - Kim Jee-won, interview donnée au magazine anglais *Electric Sheep*, disponible en ligne : electricssheepmagazine.co.uk/features/2011/04/26/i-saw-the-devil-interview-with-kim-jee-woon

84. Schopenhauer, Arthur, *op. cit.* Paris: Folio, 2009. p.1841

85. *There is a sense in the films that the characters are carried along by their revenge ; there is a sort of loss of control.* » - Balmain, Colette. *op. cit.* p.109



30. Irruption du fantastique dans le flashback de Lee Woo-jin à la fin de *Old Boy*: juste avant de se suicider, il saisit la main de sa sœur qui apparaît en bas du plan - résurgence du moment où elle s'était elle-même donné la mort. Le passé envahit le présent suivant un mouvement qui parcourt tout le film.



31. Le flash-back passe par l'image photographique dont les limites apparaissent à l'écran. Park Chan-wook donne à l'image le pouvoir de refaire surgir le souvenir. L'apparition de l'instant qui a traumatisé Lee Woo-jin au moment où sa vengeance est finalement accomplie, plus que de seulement la justifier, lui donne un goût amer : car son accomplissement n'a finalement pas effacé la douleur.



32. Soo-hyun anéanti à la fin de *I saw the devil*. Il est esseulé dans le plan, le film se termine sans lui avoir laissé une chance de rédemption.

Si peu de spectateurs seraient en réalité capable de mener à bien et avec une telle brutalité, la vengeance qu'accomplissent les personnages, ce n'est pas pour autant qu'ils ne peuvent pas partager leur peine, éprouver de la sympathie pour ceux qui souffrent, comprendre leur crime... Et l'attrait de tels récits se justifie ainsi par l'empathie intense qu'ils peuvent provoquer. C'est en présupposant que le désir de vengeance est commun à leurs concitoyens - du fait que leurs traumatismes le sont - que les cinéastes sud-coréens ont peut-être senti la nécessité de mettre en scène une thématique si exigeante. Leur traitement du thème de la vengeance les emmène encore à ouvrir sur un devoir de mémoire. Tout se passe comme si montrer des personnages qui souffrent et qui ne peuvent oublier redoublait la position des spectateurs et nous emmenait dans le registre du sublime. Dans *Old Boy*, la leçon que donne Lee Woo-jin à Oh Dae-su est celle-ci : non seulement tu as été témoin et tu as parlé - « *tu parles trop Oh Dae-su* » - ; mais surtout tu as *oublié* – ce qui constitue ton plus grand crime. « *Tu crois avoir oublié le passé à cause de l'hypnose... Tu sais pourquoi tu ne te souvenais pas de ce jour là ? [le jour où Oh Dae-su a été témoin de la relation de Lee Woo-jin et Lee Soo-haa] C'est parce que... Tu l'avais simplement oublié...* »

Meurtres et enlèvements ne semblent être que des prétextes. Si nous tentons de dégager un schéma abstraite dans ces thrillers, nous pourrions dire qu'ils sont toujours un jeu entre la mémoire et l'oubli, la vengeance et la rédemption... Chaque cinéaste, fait balancer l'équilibre de ces deux pôles et illustre ce qu'il juge être le plus à même de transcender la souffrance commune. Ces récits ne sont pas des appels à la vengeance ; ils sont plutôt un expédient inoffensif au désir de vengeance. Le Nouveau Cinéma sud-coréen est loin d'être moralisateur. Il ne s'agit jamais de statuer sur la position à prendre vis-à-vis d'un traumatisme. La morale constante et commune aux thriller est : « *n'oubliez jamais* ». C'est pourquoi la vengeance est, dans le traitement qu'en font ces cinéastes, un thème sublime.

À la fin de *Old Boy*, Oh Dae-su revient voir l'hypnotiseuse et lui demande de lui effacer la mémoire. Pendant l'hypnose elle lui dit : « *Vous serez divisé en deux personnes... Celui qui ignore le secret s'appelle Oh Dae-su. Celui qui le garde s'appelle Monster* ». Apparaît une projection de son hypnose alors que la voix-off continue. Oh Dae-su se regarde dans le reflet d'une des vitres de la Penthouse de Lee Woo-jin où s'est dénouée toute l'intrigue. Soudain, une bobine sort de son magasin. Un enregistreur est filmé avec deux magasins : l'un est vide, l'autre est plein (*image 33*). L'un symbolise l'oubli – *Old Boy* qui se termine - l'autre la mémoire, celle qui reste à recouvrer. Mais Park Chan-wook ne clôt pas son film sur cette brisure du quatrième mur. Oh Dae-su retrouve Mi-do dans la neige. Il vient d'oublier qu'elle est sa fille et, elle, ne l'a jamais su. Elle lui demande :

« *Tu étais avec qui ?* » puis regarde au loin, où nous découvrons des traces de pas s'éloignant dans la neige... Il y avait donc bel et bien quelqu'un *physiquement* : *Monster*, l'autre partie de Oh Dae-su qui porte tous ses remords et qui fait une irruption fantastique par ces traces de pas... pour mieux disparaître. Le film se termine sur une phrase de Mi-do: « *Je t'aime... Oh Dae-su* ». L'important est finalement moins l'amour incestueux d'une fille pour son père que le spectateur – lui – ne peut plus oublier. Le personnage ne s'est pas auto-détruit dans sa vengeance comme le pensait Kim Jee-woon, au contraire il s'y est fondé. « *Qui diable es-tu ?* » est la question qui ouvre le film ; *Oh Dae-su* (ce qui renvoie en coréen à « *Aujourd'hui oublions nos soucis* ») est la réponse qui l'achève.



33.

| PARTIE III |

-

LA PORTÉE DU SUBLIME

A. LE SUBLIME, CONDITION D'UN CINÉMA POLITIQUE

A.1 – FONDER UN PEUPLE

Parce qu'elle est solitaire, la vengeance que nous montrent les thrillers sud-coréens ne permet pas de leur donner une portée politique. Or c'est ce que nous nous proposons de faire : tisser les liens entre le sublime et un cinéma engagé. En plus d'être personnelle et passionnelle, la vengeance a parfois une portée spirituelle. C'est le cas dans *A Bittersweet Life* de Kim Jee-woon. Le film s'ouvre et se clôt sur une voix-off racontant une fable bouddhiste. Entre ces deux moments, il nous narre l'histoire de Kim Sun-woo, homme à tout faire de Monsieur Kang, parrain d'une famille mafieuse. Ce dernier charge Kim Sun-woo de surveiller sa petite amie Hee-soo, lors d'une de ses absences, avec ordre de la tuer s'il réalise qu'elle le trompe. En Lancelot du Lac moderne, Kim Sun-woo tombe amoureux de Hee-soo. Mais il se rend compte bien vite qu'elle a un amant, les surprend, mais ne parvient pas à les tuer. Pour son inaction, il est puni par Monsieur Kang qui ordonne qu'on l'enterre vivant. Il survit... et se venge.

A Bittersweet Life est une sorte de *Dolce Vita* sanglante⁸⁶. Bien qu'il emprunte la forme du film de gangster classique, c'est en fait un film profondément psychologique et dont les personnages sont mus par des enjeux bien plus existentiels qu'il n'en ont l'air. Ce n'est pas un film de gangster où l'argent et le pouvoir ont une place importante, au contraire de l'amour, de la jalousie, du mensonge et de la culpabilité... Avant de partir, Monsieur Kang demande à Kim Sun-woo : « *As-tu déjà été amoureux..? Non, j'imagine. Tu ne ressens rien. C'est pour ça que je te fais confiance.* » C'est la vie de Kim Sun-woo douce-amère comme le dit le titre ; il est puni d'avoir eu des sentiments dans une société *sans cœur* : celle de la mafia, mais plus généralement, du fait que les gangsters coréens sont toujours affublés de costards et de cravates qu'ils réajustent méticuleusement après chaque bagarre... celle de l'entreprise et de la corporation. Malgré cette critique apparente de la réussite sociale dans une société néo-libérale – le film se déroule dans un Séoul ultra-moderne de grattes-ciels et de grosses berlines européennes - *A Bittersweet Life* est à l'opposé d'un film politique, dans la mesure où Kim Sun-woo se retrouve *envers et contre tous*. C'est une lutte entre l'individu et le groupe, à laquelle personne ne survivra. Kim Jee-woon donne deux options : où accepter d'abandonner son ego et mener une vie criminelle - ce que son personnage refuse en ne tuant pas Hee-soo - où bien vivre une vie amère et solitaire, se révolter contre la mafia et ses codes, la communauté et sa morale...

86. Le bar où se dénoue l'intrigue et où Monsieur Kang a ses quartiers s'appelle d'ailleurs ainsi.

La force de la *Trilogie de la Vengeance* de Park Chan-wook aura été au contraire de placer cette notion dans une perspective politique. Dans *Old Boy*, elle ne peut être vue « *qu'entre les trames* ». Derrière ce que symbolise par exemple le *penthouse* de Lee Woo-jin, ancien étudiant à Harvard et milliardaire qui personnifie le *self-made-man* post-boom économique. Son appartement dernier cri est situé en haut d'un gratte ciel en verre avec vue sur tout Séoul. Le prix de ce succès est pourtant cruel : c'est en aidant sa sœur enceinte de leur enfant à se suicider qu'il a pu préserver sa réputation, chose cruciale en Corée pour avoir accès à une bonne université... Mais c'est surtout dans les deux autres films de la *Trilogie* – *Sympathy for Mr. Vengeance* et *Lady Vengeance* - que Park Chan-wook développera sa recherche sur une vengeance qui, comme le dit Matthew Melia : « *comes in the form of a collective frenzy.* »⁸⁷

Sympathy for Mr. Vengeance nous raconte une suite de vendettas entremêlées. Ryu, un jeune homme sourd et muet tente désespérément de s'occuper de sa sœur gravement malade qui attend une greffe de reins. Il travaille dans une usine depuis qu'il a été licencié par son ancien employeur, Park Dong-jin. Il croit trouver l'opportunité de sauver sa sœur en trouvant un rein sur le marché noir, mais se fait finalement escroquer, voler son argent et son rein. L'hôpital trouve ironiquement un donneur à ce moment précis où Ryu ne peut plus payer pour l'opération... Il monte alors avec sa petite amie Yeong-mi - une socialiste affiliée à un groupe terroriste - l'enlèvement de la fille de Park Dong-jin.

À la fin de *Sympathy for Mr. Vengeance*, tout le monde se sera vengé de tout le monde. La sœur de Ryu se suicide en réalisant que celui-ci a enlevé une enfant pour la sauver. Alors qu'il enterre sa sœur au bord d'une rivière, Ryu laisse la fille de Dong-jin se noyer sans l'entendre... Il tue ensuite les trois escrocs qui lui ont volé son argent. Dong-jin retrouve la trace de Yeong-mi puis la torture jusqu'à sa mort. Il parvient ensuite à capturer Ryu, le ramène à l'endroit exact où sa fille s'est noyée et lui coupe les tendons pour qu'il meure de la même façon. Avant de le tuer, il lui dit : « *Je sais que tu es un homme honnête. Donc, tu comprends pourquoi je dois te tuer.* » Dong-jin est assassiné immédiatement après par quatre des camarades terroristes de Yeong-mi qui le poignent tour à tour dans le ventre, avant de planter dans sa poitrine une feuille où est imprimée la sentence de sa condamnation. Et c'est le point final de ce long carnage qu'est *Sympathy for Mr. Vengeance*.

87. « *passé par une forme de frénésie collective.* » - Balmain, Colette. *op. cit.* p.109



34. Vengeance accomplie dans *A Bittersweet Life*. Devant *La Dolce Vita*, Sun-woo abat son parrain, de sang froid, sans que ce dernier puisse formuler une réponse à la question qu'il lui a posé : « Pourquoi ? ». Si Sun-woo ne comprends pas par lui-même les codes moraux qui régissent le monde mafieux, c'est qu'il en est déjà exclu.



35. *Sympathy for Mr. Vengeance* décrit les conditions de travail aliénantes des ouvriers. La surdité de Ryu est redoublée par le bruit assourdissant que font les machines. Park Chan-wook ne cherche pas à isoler la souffrance de son personnage et nous le présente dans un groupe qui partage son infortune.



36. Les terroristes de *Sympathy for Mr. Vengeance*. Vengeurs silencieux, ils se contentent de « faire leur travail » de façon flegmatique. Leur vengeance n'est plus passionnelle.



37. Dong-jin est incapable, malgré ses efforts de lire sa sentence. Comme Oh Dae-su dans *Old Boy*, il doit fouiller sa mémoire pour retrouver son crime.

Le film nous décrit pêle-mêle les conditions précaires des handicapés, les difficultés d'accès aux soins pour les infortunés, les dures conditions de travail en usine, la menace constante des licenciements... Les luttes sociales ne sont finalement pas seulement effleurées au travers du personnage de Yeong-mi et de son groupe terroriste. C'est tout le film qui est en fait un pamphlet sanglant contre le système néo-libéral et ses injustices. C'est pourquoi il semble si important que la vengeance finale soit celle d'un groupe. Son apparition impromptue pour venger Yeong-mi rappelle le chant : « *Amie si tu tombes un ami sort de l'ombre à ta place.* ». Les terroristes font appel à la loi pour justifier leur vengeance : c'est la sentence qu'il donne à Dong-jin (avec application immédiate et sans qu'il puisse la lire...). C'est une vengeance qui se veut *judiciaire*, alors que les derniers mots de Dong-jin à Ryu semblaient faire écho à une morale (« *Je dois te tuer* »). Il faut aussi prendre en considération que quasiment tous les cinéastes de cette génération étaient étudiants au moment de la libération du pays et des manifestations qui l'ont provoquée auxquelles ils ont pris une part active. C'est aussi à un genre de tribunal qu'aboutit la vengeance de Lee Geum-ja dans *Lady Vengeance*. Elle se retrouve injustement accusée et enfermée pour le kidnapping et le meurtre d'un enfant qui a en fait été commis par son amant de qui elle est enceinte, Monsieur Baek. Ce dernier capture la fille de Lee Geum-ja et la force à porter le chapeau pour l'enlèvement. Pendant qu'elle purge treize année de prison, Geum-ja va préparer sa vengeance. Elle réalise en enquêtant que Monsieur Baek est en fait un serial-killer qui a enlevé et tué plusieurs enfants sans jamais être arrêté. Elle parvient à retrouver sa fille, à capturer Monsieur Baek et à réunir les parents de toutes ses victimes. Juste après qu'ils aient infligé, tour à tour, les châtiments corporels les plus terribles à Monsieur Baek, avant de l'achever, le jury de ce faux tribunal se prend en photo. Lee Geum-ja est absente de l'image, elle n'est plus alors que la vengeance personnifiée qui donne son titre au film et par qui passent les représailles des autres victimes.

Ce genre d'image de groupe est très présente dans le Nouveau Cinéma. On la retrouve par exemple dans *The Host* où plusieurs groupes d'individus sont ainsi présentés. On retrouve une bande de contrebandiers qui profitent de la détresse de la famille Park pour leur extorquer leurs économies en échange d'armes et d'un véhicule. De même, à la fin du film, alors que l'armée américaine décide de lâcher un agent orange sur les quais de la Han pour tuer la bête et que des manifestants écologistes se regroupent pour l'en empêcher. Les visages masqués qui baignent dans le gaz sont aussi un souvenir des manifestations auxquelles Bong Joon-ho a participé pendant ses études. Le point commun de ces deux images, au-delà de leur composition, c'est qu'elles représentent des communautés soudées et définies, alors que la famille Park est éclatée (*images* 38),



38.



39.



constamment divisée par la composition du cadre. Une telle façon de symboliser l'unité ou la division d'un groupe par le cadrage se retrouvait déjà dans *Memories of Murder* où Bong Joon-ho ordonnait le plan selon les conflits ou les ententes des personnages. Quand Seo Tae-yoon et Park Doo-man se disputent dans le bar, ils sont filmés en plan-séquence, chacun occupant un côté du cadre et se faisant face à face, séparés par le commissaire endormi. À l'inverse, à la fin du film, lorsque les deux inspecteurs auront mis leurs différents de côté et se seront unis pour résoudre l'affaire, Bong composera un plan extrêmement structuré : lors de l'interrogatoire du principal suspect, le visage de chacun des policiers, tourné vers la droite du cadre, occupe une place telle que l'ensemble des corps forme un bloc compact et hiérarchisé. (39) Cette image de fraternité est égarée au sein d'un film où la discordance des figures, en l'absence de celle du tueur, est la seule cause apparente des meurtres. C'est quelque chose que l'on voit très bien au tout début, lors du premier plan-séquence à la seconde scène de crime. Selon André Balso :

« *Le premier plan-séquence du film met très clairement en exergue sa problématique, soit l'impasse dans laquelle se trouve immédiatement plongée toute tentative de constitution d'une certaine cohésion dans l'action collective, et en tout premier lieu en ce qui concerne l'action de l'État* » Et plus loin : « *Au milieu de ces « non-ensembles » communautaires dans lesquels se dissout l'image du pays, le tueur apparaît comme le symptôme le plus absolu de la société de son temps, son incarnation ultime, car il est lui-même si isolé qu'il en devient fantomatique.* »⁸⁸

Individualités, communauté... Les liens abstraits et arbitraires qui unissent celles-ci dans celle-là. Voilà ce que remet en question le cinéma de Bong Joon-ho, pour finalement nous rappeler qu'il n'y a de fraternité, de *peuple*, que là où on « *l'invente* », pour reprendre une formule de Gilles Deleuze. C'est ce qui rend problématique la représentation du concept de *peuple*, comme le fait remarquer George Didi-Huberman dans son essai *Peuples en larmes : peuples en armes*, consacré à Eisenstein :

« *La représentation du peuple se heurte à une double difficulté, si ce n'est une double aporie, qui vient de notre impossibilité à subsumer chacun des deux termes, représentation, et peuple, dans l'unité d'un concept. [...] il n'y a que des images, des images dont la multiplicité même, qu'elle soit conflit ou connivence, résiste à toute synthèse [...] le peuple n'existe pas car même dans un tel cas d'isolement il suppose un minimum de complexité, d'impureté...* »⁸⁹

88. Denis Lévy, et al. *Les genres ont cent ans... vive leur modernité !* L'art du cinéma, n. 61-62. Paris: Cinéma Art Nouveau, 2009. p.89/90

89. Didi-Huberman, Georges. *Peuples en larmes : peuples en armes. L'œil de l'histoire 6*. Paris: Minuit, 2016. p.202

De cette *double aporie* nous pouvons justifier la présence du sublime dans ce cinéma. Car le sublime remet en jeu le *sens commun* kantien, cette faculté que le jugement de goût permet de mettre en évidence et qui permet en retour de le rendre « *universellement communicable* ». Pour Kant, l'individu qui juge esthétiquement « *ne dit pas que chacun sera d'accord avec [son] jugement, mais qu'il devra l'être.* »⁹⁰ C'est dans cette nuance que Hannah Arendt reliera le jugement esthétique kantien à sa pensée politique. Dans *l'intersubjectivité* qu'implique le jugement de goût, Kant fonde la possibilité de la critique d'art : une discussion raisonnée sur des jugements qui sont pourtant subjectifs, mais qui peuvent potentiellement être partagés par tous, du fait que l'on reconnaît comme commune à tous les êtres, la faculté de juger. Ce *partage du sensible*, pour reprendre une expression de Jacques Rancière, doit régir toute démocratie. Cela n'est pas spécifique au sublime et s'étend à tous les jugements de goût. Toutefois le sublime est celui qui met le plus à l'épreuve le sens commun :

« *Au point de vue de la beauté, il y a dans la nature une infinité de choses au sujet desquelles nous supposons en chacun un parfait accord de son jugement et du nôtre [...] mais dans notre jugement sur le sublime de la nature nous ne pouvons pas nous promettre aussi facilement l'accord d'autrui.* »⁹¹

C'est pourquoi Kant rattache le sublime à « *une culture de la moralité* » qui n'est pas « *issue de la culture et introduite dans la société par de simples conventions, mais [qui] à son fondement dans la nature humaine...* »⁹². Cela justifie peut-être le succès du cinéma coréen à l'étranger, alors que, comme nous l'avons montré, il se préoccupe, avant tout, de sujets et de thèmes spécifiquement nationaux. Ce que le sublime permet de faire ressentir, c'est l'idée universelle de liberté dont le « *caractère impénétrable [...] barre radicalement le chemin à toute présentation positive.* »⁹³ Ce qu'on ne peut seulement transmettre par le sublime. La question est de savoir pourquoi cette génération de cinéastes a eu besoin de la faire ressentir à ses concitoyens. La réponse semble facile au regard de l'Histoire : c'est que son application était inédite en Corée du Sud où, comme nous l'avons vu, l'identité nationale n'avait été façonnée que par un sentiment de tristesse partagée : le *han*.

90. Emmanuel, et Florence Khodoss. *op. cit.* p.65

91. *Ibidem* – p.52

92. *ibid* – p.53

93. *ibid* – p.57

Il pourrait aussi s'agir de fonder un peuple sur de nouvelles bases, comme le précise Roland Barthes : « *Le Peuple est élément et non groupe social [...] ce qui souffre et ne s'exprime pas sauf peut-être à pleurer ensemble autour d'un mort qui réclame justice.* »⁹⁴ Comme dans cette scène de *The Host* où une plongée zénithale nous montre le deuil de la famille Park, au moment où ils pensent encore que Hyun-seo s'est faite tuer par la bête. Les membres de la famille se roulent au sol en hurlant, dans un déchaînement de pleurs qui est d'ailleurs assez commun dans les mélodrames sud-coréens. La fratrie est désunie notamment à cause de l'animosité qui règne entre Gang-du et Nam-il. Une telle division des frères peut évidemment renvoyer à celle de la Corée suivant un sous-texte que Jean-Michel Frodon dit commun à tout le Nouveau Cinéma : « *Cette cassure, ce manque, cette division des frères, cette conscience d'une absence, y compris au coeur de la richesse matérielle et de la modernité, hante les œuvres, une par une, au-delà de leur thème explicite.* »⁹⁵

Im Sang-soo est un des cinéastes qui filme le mieux cette hétérogénéité au sein des groupes. À mi-chemin entre le cinéma d'auteur de Kim Ki-duk ou de Hong Sang-soo et le cinéma de genre de Park Chan-wook ou de Bong Joon-ho... c'est une des figures les plus fascinantes du Nouveau Cinéma, auquel il a d'ailleurs participé à donner l'impulsion avec l'impertinent *Girls' Night Out* en 1998. Dans la conférence donnée au Forum des Images le 23 octobre 2015 intitulée *Coréens au bord de la crise de nerfs ou le chaos selon Im Sang-soo*, le critique Frédéric Bas fait remarquer que Im Sang-soo est un cinéaste à deux facettes, dans le sens où il compose soit des films de « *femmes* » soit « *d'hommes* ». Il ne s'agit pas d'un cinéma qui viserait un public de femmes ou d'hommes selon des clichés de genres (dans tous les sens du terme), mais plutôt que ses films mettent en scène des groupes d'individus du même genre dont la cohésion ou, au contraire, le *chaos* naissent d'une définition ou redéfinition du genre. *Girls Night Out* est évidemment un film de femmes, tout comme *A Good Lawyer's Wife* (en français : *Une femme coréenne*). Im Sang-soo, comme Kim Ki-duk et Park Chan-wok, y décrit comment la Femme coréenne peut se libérer par une affirmation individuelle de ses pulsions et de ses passions que toute une société machiste voudrait réprimer.

The President's Last Bang est en revanche un film éminemment *masculin, collectif* et politique. S'appuyant sur un événement historique qui a changé le cours de l'histoire de la Corée du Sud – l'assassinat du président Park Chung-hee par le chef de sa sécurité, Kim Chae-gyu – Im Sang-soo entrecroise le destin de plusieurs hommes aux fonctions, caractères, aspirations et actes différents... mais qui sont liés, de près ou de loin, à l'assassinat du président. Le film a fait scandale

94. Barthes, Roland. *Une tragédienne sans public (1954)*, *Œuvres complètes*, p. 493/494 - cité in : Didi-Huberman, Georges. *op. cit.* p.92/93

95. Jean-Michel Frodon. *op. cit.* Cahiers du cinéma. Paris, 2005. p.12

en Corée, car Im Sang-soo désacralise totalement le président assassiné et les protagonistes de son assassinat qu'il dépeint comme des bras-cassés, des personnages grotesques et idiots. La mécanique de ce grotesque repose sur une opposition entre une certaine image de la virilité que se font ces militaires et qui cimenter leurs relations et, en réalité, leur bouffonnerie : entre mauvaise haleine, flatulences, grivoiseries en tout genre, passion pour un caniche (*image 40*)... ils discutent de l'avenir de la Corée et de l'état de la démocratie dans le monde.

Selon Kim Kyun-hyun, le film «...*primitivize or infantilize Park Chung-hee, to end up challenging the orthodox image of him that has persisted as hypermasculine and military corporate man.* »⁹⁶ (*image 41*) En ce sens, bien que le film d'Im Sang-soo assume tout un ensemble d'inexactitudes quant à cet événement historique⁹⁷, le film tente de représenter de façon authentique ce groupe d'hommes qui a dirigé la Corée du Sud pendant près d'un demi-siècle. Ce qui fait de *The President's Last Bang* un formidable *making of* : celui du spectacle d'une dictature dont la pérennité a en partie reposé sur l'image d'hommes forts qu'ont su imposer les dirigeants au peuple. Le sublime chez Im Sang-soo se conjugue, comme chez Victor Hugo, avec le grotesque : il s'agit de remmener le spectateur à une réalité *basse*, à laquelle il ne peut accéder qu'au détriment du spectacle. Le film se termine d'ailleurs sur des images d'archives de l'enterrement national de Park Chung-hee. Le jeu de mot du titre - « *Bang* » renvoie peut-être au tir de revolver qui acheva le président, mais aussi à un « *coup* » politique qui laisse entendre que la mort du dictateur serait une opération stratégique. Force est de constater que la mort de Park Chung-hee fut un élément fondateur de la démocratie coréenne, même si la dictature militaire eut par la suite, comme un sursaut d'orgueil avec le gouvernement, toujours répressif, du général Chun Doo-hwan. Ce que nous montre Im Sang-soo à travers les images documentaires des *pleureuses* et des cortèges de personnalités qui rendent hommage au défunt dictateur, c'est un peuple qui se fonde en faisant le deuil de la dictature (*image 42*) :

« *Manifestation, donc : c'est ce qui se passe quand des citoyens se déclarent opprimés en osant déclarer leur impouvoir, leur douleurs et leur émotions concomitantes. C'est ce qui se passe quand un événement « sensible » touche la communauté dans son histoire, c'est-à-dire la dialectique de son devenir.* »⁹⁸

96. «...*primitivise ou infantilise Park Chung-hee, pour finalement questionner son image orthodoxe et qui a persisté d'un homme hyper-masculin et militaire.* » - Kim, Kyung Hyun. *op. cit.* p.85

97. Les acteurs ne ressemblent pas aux personnalités qu'ils incarnent... Les costumes que portent les membres du gouvernement sont beaucoup plus raffinés que ceux de l'époque... La villa où a lieu l'assassinat est une maison traditionnelle, alors que celle de Park Chung-hee était moderne...

98. Didi-Huberman, Georges. *op. cit.* p.145



40.



41.



42.

A.2 – LE KO HYANG

Dans la tradition poétique coréenne, le deuil le plus fort et le plus commun, c'est celui du *paysage*. Apparu au début du XX^{ème} siècle en réaction à l'invasion japonaise et à l'urbanisation du pays, le *ko hyang* est une notion esthétique que l'on peut associer au *mal du pays*. Il est accentué tout au long du siècle par l'industrialisation intensive et l'exode rural vers Séoul, si bien qu'il imprègne encore bien des œuvres coréennes contemporaines.

Toute l'intrigue de *Barking Dog Never Bites* de Bong Joon-ho se déroule dans une barre d'immeuble en béton caractéristique de l'urbanisme séoulite. Le film s'ouvre et se clôt pourtant sur une forêt. Séoul est entourée de montagnes où persiste encore un brin de nature. Le premier plan du film est un travelling arrière qui cadre un arbre et un espace que l'on croit être sylvestre, mais qui se révèle, au fur et à mesure que la caméra recule, être la vue depuis la fenêtre d'un appartement de grand-ensemble (*images 44 et 45*) : celui de Yun Ju qui dit au téléphone : « *Quelle belle journée ! J'aimerais partir en randonnée et faire la sieste dans la montagne.* » Ce désir de s'évader dans la nature est également exprimé plus tard dans le film, par Hyeon-nam, l'héroïne, et son amie qui contemplent avec des jumelles, du haut de l'immeuble, les forêts environnantes (*image 46*). Le générique nous montre les deux filles en randonnée dans la forêt alors que Yun Ju, au contraire, est enfermé à l'université où il a enfin décroché une place. Afin de projeter des diapositives à ses étudiants, il ferme les stores... Cette confrontation des deux espaces - ville contre nature - et les rapports qu'entretiennent les personnages à leur environnement sont des moyens supplémentaires que Bong Joon-ho utilise pour étayer son propos. Le *peuple* et le *pays*, *l'habitant* et *l'habitat* étant les deux pôles du politique qui renvoie étymologiquement à la « *polis* » - la cité grecque. Nous l'avons vu, Kant fait prévaloir le sublime *de la nature*, sur celui de l'art qu'il ne mentionne même pas. C'est que dans sa pensée « *le sentiment du sublime dans la nature correspond [...] à un respect pour notre propre destination...* »⁹⁹. Destination qui n'a elle-même rien à voir avec la culture. C'est ce qui explique l'importance de ce rapport au paysage dans l'expression du sublime au cinéma et son absence et sa disparition - que déplorent invariablement les œuvres coréennes – peuvent être lu comme une critique du système qui les a entraînées.

99. Kant, Emmanuel, *op. cit.* p.238



44.



45.



46.

Le cinéma de Kim Ki-duk a souvent pour cadre des microcosmes naturels, notamment des lacs (*Printemps, été, automne, hiver... et printemps, L'Île*), ou des plages (*The Coast Guard, Adresse Inconnue*). Ces espaces naturels sont toujours envahis par des éléments urbains : les touristes de *The Coast Guard*, les pêcheurs de *L'Île* et de *L'Arc*, les policiers de *Printemps, été, automne, hiver... et printemps...* En plus de perturber l'ordre naturel de ces univers fermés et autosuffisants, ces citadins font violence à la nature. Mais le principal reproche que leur fait Kim Ki-duk est qu'ils insufflent un certain déséquilibre dans le cœur des personnages. *L'Arc* nous raconte l'histoire d'un vieil homme qui vit avec une jeune fille sur son bateau en planifiant de l'épouser lorsqu'elle sera majeure. Il accueille des pêcheurs qu'il menace avec l'arc qui donne son titre au film, dès lors que ceux-ci s'approchent un peu trop de sa promise. Elle finit pourtant par tomber amoureuse d'un des jeunes pêcheurs. Le bateau devient alors une véritable prison dont elle finira par s'échapper. Ces séparations entre le bateau et la mer, le clôt et l'ouvert, le captif et le libre sont typiques du Nouveau Cinéma qui parvient, par ces dichotomies, à retranscrire cette force essentielle du sublime : « *elles [les choses sublimes] élèvent les forces de l'âme au-dessus de leur médiocrité ordinaire, et [...] nous font découvrir en nous-mêmes un pouvoir de résistance d'une tout autre sorte, qui nous donne le courage de nous mesurer avec l'apparente toute-puissance de la nature.* »¹⁰⁰

Alors que la nature aurait *disparu* et là où le cinéma ne pourrait palier à son absence, le spectateur peut toutefois découvrir cette puissance par le sublime et notamment lorsque ce cinéma nous représente des personnages aux prises avec la nature et qui retrouvent en elle la liberté que la société leur a ôtée. Le *ko hyang* est similaire en ce sens au « *retour au pays natal* » cher aux poètes romantiques tels que Hölderlin ou Schiller. Ils ne renvoient pas à des *pays* réels et lointains, mais plutôt à des temps révolus. Les quatre désœuvrés de *Tears* de Im Sang-soo ne cessent de se répéter : « *Rentre chez toi.* », tout en sachant très bien qu'ils ont tous quitté leurs foyers délibérément, à cause des traitements insoutenables que leurs faisaient subir leurs parents. Sari a été violée par son père et souffre de l'animosité de sa mère et de son frère qui semblent vivre dans le déni de ce viol. Après un avortement, Ran a été reniée par sa famille, battue par son père et traitée de prostituée avant de finalement en devenir une pour survivre. Même si cela n'est pas clairement explicité dans le film, on comprend, par la violence avec laquelle il châtie tous les parents violents qui croisent sa route, que Chang a sans doute été lui-même victime de tels sévices... Seul le héros du film - Han - a un père bienveillant qui regrette que son fils vagabonde, sans pour autant le contraindre à revenir dans son giron. On devine à la fin du film que la mère de Han est morte, ou en tout cas qu'elle est absente, et que c'est ce qui l'a emmené à fuguer. *Tears* est un film sur les bas-fonds, profondément ancré dans la

100. Provoyeur, Jean-Louis. *op. cit.* p.296

ville, ses ruelles, ses immeubles, ses autoroutes que les personnages arpentent partout comme s'ils y étaient chez eux. On y voit même une séquence de *road-trip* lorsque la bande part en moto à la plage. Toute la mise en scène du film en caméra portée, décors extérieurs, lumière naturelle rappelle une esthétique Nouvelle Vague et notamment celles de Jean-Luc Godard et de François Truffaut dont l'influence se ressent particulièrement dans cette séquence de route et d'escapade à la plage. Mais là où Antoine Doinel gagnait une plage vierge et immaculée, les quatre adolescents se heurtent à une clôture. Un grillage ceint tout le bord de mer. Déçus, ils s'exclament « - *Vous appelez ça une plage ? - Cet endroit est un dépotoir. Merde. Il n'y a même pas d'eau !* » (image 47) Exclusivement urbain, le cinéma de Im Sang-soo se concentre sur des individus dont la ville est devenue le biotope naturel et qui sont démunis face à la nature. Il filme un pays d'où elle a disparu et où la cité empiète sur ses vestiges. Si les personnages ne peuvent pas rentrer chez eux, c'est que ce *chez-eux* n'existe plus.

Ce qui a disparu également c'est la place naturelle de l'Homme dans le paysage. Ensermé par une « *culture* » militaire qui, voulant mater toutes les pulsions individuelles afin de mieux contrôler corps et esprits, étouffe ce que l'individu a d'animal et qui ressurgit avec d'autant plus de violence. Dans *Barking Dog Never Bites* le chien qui aboie et reste *invisible*, obsède Yun Ju. Il est la réapparition d'une animalité refoulée chez ce professeur maladroit qui finira par se transformer littéralement en prédateur lorsqu'il cherchera à faire taire les chiens. Dans *The Host*, la bête qui sort de la rivière Han et pend à un pont de béton est, selon Annick Fiolet : « *l'idée du fruit mûr : tu récoltes ce que tu as semé.* » (image 48). Tout se passe comme si l'urbanisme était aussi responsable de la naissance du monstre, en ayant étouffé toute forme de vie naturelle. Au début du film deux pêcheurs sont sur les bords de la Han. Ils aperçoivent ce que l'on devine être la bête, encore à l'état de têtard, mais le laissent s'échapper, alors qu'à l'arrière-plan on aperçoit des berges embrumées par le smog (image 49). Le traitement des paysages chez Bong Joon-ho est quelque peu différent de celui de Kim Ki-duk ou d'Im Sang-soo. Même lorsque son film se déroule à la campagne, comme dans *Memories of Murder* ou *Mother*, il préfère se concentrer sur la façon dont l'industrie efface et nuit à la nature, plutôt que sur sa grandeur.

Pour mieux comprendre l'importance d'une notion comme le *ko hyang* dans la mentalité coréenne, il faut surtout se concentrer sur la représentation de sa capitale : Séoul. Dans deux conférences données en 2015 intitulées *Séoul est une autre* et *Séoul, ville mutante*, Frédéric Monvoisin et Charles Tesson insistent sur le fait que la capitale coréenne est faite de *non-lieux*. À l'inverse d'autres grandes mégalopoles, elle ne possède pas de symboles, de centres d'attractions qui

permettent à un spectateur étranger d'immédiatement l'identifier, ni d'ailleurs aux coréens eux-mêmes. Les berges de la Han sont l'un des seuls lieux de plaisance reconnaissables et si Bong Joon-ho place l'intrigue de *The Host* dans un tel décor, c'est à la fois parce qu'il a lui-même vécu sur ces quais et parce que beaucoup de coréens y passent leur temps. Ce parti pris le distingue ainsi radicalement d'une représentation classique du *ko hyang* comme le souligne Kim Kyung-hyun :

« *If, in the work of cinematic predecessors of Im Kwon-taek or Hong Sang-soo, the disappearance of the sublime potential of landscape projected a sense of melancholia, here in the blockbuster disaster film, mourning and melancholia have been transformed into grotesque perversion.* »¹⁰¹

Le grotesque des personnages et de la bête elle-même est donc répété dans le fond, par les décors. Tout l'environnement du film est poisseux et transpirant : comme si l'eau regagnait du terrain sur la ville qui la comprime. Le film se clôt d'ailleurs sur une scène enneigée. Il y a du grotesque parce que la cité essaye d'effacer la nature, et qu'on ne l'efface pas sans qu'elle resurgisse d'une manière ou d'une autre. La maladresse de Gang-du et de la bête qui ne cessent de glisser, participe de la même irruption du vivant au sein de cette *médiocrité ordinaire* qu'offre la métropole. « *Les personnages, les corps subissent l'environnement plutôt que de le vaincre.* »¹⁰² dit Adrien Gombeaud. Après que Hyun-seo ait été enlevée, Bong Joon-ho fait un champ contre champ entre Gang-du et une tête d'ours empaillée : l'Homme a tenté de dompter la sauvagerie – Kim Kyung-hyun rappelle qu'il y a encore cent ans, des tigres rodaient sur les bords de la Han – mais elle revient le dominer. Bong Joon-ho exécute ce mouvement sublime qui remet l'humain à sa place. Il est stratégique de montrer des personnages socialement inaptes et grotesques, car leur inadéquation avec la société et la maladresse dont ils y font preuve souligne bien plus les défauts de la société que les leurs, sa rigidité et non leur indolence. C'est aussi dans ce cadre que s'inscrit la critique anticapitaliste qui traverse son œuvre :

101. « *Si, dans le travail cinématographique des prédécesseurs comme Im Kwon-taek ou Hong Sang-soo, la disparition du potentiel sublime du paysage projetait une forme de mélancolie, dans le blockbuster/film de catastrophe [The Host], le deuil et la mélancolie ont été transformés en grotesque.* » - Kim, Kyung Hyun. *Virtual hallyu: Korean cinema of the global era*. Durham: Duke University Press, 2011. p.53

102. Gombeaud, Adrien. *op. cit.* p.164



47.



48.



49.

« *Only when the city has been reimagined as a barren landscape does the presence of flâneurs and nomads become conspicuous. In The Host, just as the monster is decisively evil, there is something menacing, inhuman, and barbaric about the masses of people who, not unlike those in Fritz Lang's 1927 classic Metropolis, are hypnotized by a corporate-controlled agencies. The speed with which people rush past one another is not only very great, but it also reveals the selfishness of each member of the mass.* »¹⁰³

Cet égoïsme que Kim Kyung-hyun rattache au monde de l'entreprise apparaît comme finalement inhérent à la métropole, dont l'attraction n'existe que dans le cadre d'une culture du profit. Dans *The Host*, deux agents de sécurité patrouillent sur les bords du fleuve. Un des deux est puni pour son avarice : alors qu'il est formellement interdit de s'approcher des bords du fleuve, il s'y aventure pour ramasser un pauvre billet (en dollars !) et se fait attraper par la bête... La ville doit ainsi dépasser son statut de décor et d'arrière plan. Dans un mouvement qui va du spirituel au politique, elle permet d'inscrire un message dans des films de genre, sans que leurs intrigues soient explicitement influencées par ce message. Jung Ji-youn écrit ainsi à propos de *The Host* :

« *As the community's sense of debt is joined skillfully with a popular commercial film, the film brings up the past of the viewers as they watch ; letting it unfold as a riotous spiritual exorcism, and turns personal failures ultimately into the inevitable destiny of group failure.* »¹⁰⁴

Il y a toujours cette idée d'un passé qui remonte et qui ne ramène plus seulement un traumatisme, mais aussi le temps que celui-ci a révolu. Ce n'est pas un hasard si les intrigues des films de Lee Chang-dong, Park Chan-wook, de Kim Ki-duk... se dénouent hors des espaces urbains qui constituent pourtant leurs décors principaux. Dans *Peppermint Candy*, tous les chapitres sont entrecoupés par les images montées à l'envers, d'un train qui parcourt la campagne. C'est ce même train, symbole du temps qui passe, qui finira par foncer sur Yongho. La structure en miroir de cette séquence où Yongho revient sur le bord de la rivière où, vingt ans plus tôt, il avait fêté sa remise de diplôme avec la femme qu'il aimait, rend, rétrospectivement, encore plus amer le début du film/fin

103. « *Ce n'est que lorsque la ville a été réinventée comme un paysage stérile que la présence de flâneurs et de nomades se fait remarquer. Dans The Host, tout comme le monstre est définitivement mauvais, il y a quelque chose de menaçant, d'inhumain et de barbare dans les masses qui, comme celles de Metropolis de Fritz Lang, sont hypnotisées et contrôlées par les entreprises. La rapidité avec laquelle les gens se dépêchent les uns les autres est non seulement très grande, mais elle révèle aussi l'égoïsme de chaque membre de la masse.* » - Kim, Kyung Hyun. *op. cit.* p.48

104. « *Alors que le sentiment d'endettement de la communauté s'unit habilement à une façade commerciale et populaire, le film fait remonter leur passé aux spectateurs pendant qu'ils regardent ; le laisse se dérouler comme un exorcisme spirituel tumultueux et transforme inévitablement les échecs personnels en une destinée collective.* » - Ji-youn, Jung. *op. cit.* p.38

de l'intrigue : ce qui a disparu au-delà de son innocence, c'est la tranquillité d'un paysage que le train¹⁰⁵ strie et qui lui devient intolérable (*image 50*).

Au contraire, ceux qui refusent ce déracinement - les vieux sages de *Printemps, été, automne, hiver... et printemps* et de *l'Arc* - cherchent à faire un avec la nature. La ville, chez Kim Ki-duk est toujours porteuse de *culpabilité*. Les personnages qui en reviennent sont toujours *fugitifs*, comme dans *l'Île* ou comme le moine exilé de *Printemps, été, automne, hiver... et printemps*. Que ce soit la ville elle-même qui les rend coupables est accentué par le fait que la raison de leur cavale ne nous est jamais révélée. Le moine poursuivi par la police, revient dans le monastère où il a grandi en quête de repentir. Il finira par aller en prison, mais il est poussé par son ancien mentor à d'abord expier sa faute, en gravant les idéogrammes d'une prière dans le bois. Les policiers qui sont à sa poursuite acceptent d'attendre la fin de ce long repentir avant d'écrouer le fugitif. Il reviendra finalement au temple, après ses années de prison. La fin du film de Kim Ki-duk replace ensuite le personnage dans une communion avec la nature qu'il avait perdu. Bien plus qu'une contextualisation, le traitement du paysage participe ainsi au sublime de ce cinéma qui, peut-être plus que toutes les autres cinématographies asiatiques, est ancré dans son territoire. Le sublime passe forcément par une remise en question par le sujet de sa propre place dans l'Univers. Les cinéastes du Nouveau Cinéma posent deux fois cette question : à leurs personnages, et par eux, à leurs spectateurs. Adrien Gombeaud conclue son ouvrage consacré au Nouveau Cinéma sur cette accord retrouvé entre l'humain et la nature :

« *Il peut s'agir de remettre l'Homme à l'échelle du monde par le long plan large qui restitue le personnage à sa place dans le paysage, mais aussi de rapprocher le monde du spectateur-regardant de celui du personnage-regardé, par les yeux perçants d'un acteur, par un travail sur la surface, par le choix d'un sujet qui le prend à témoin directement, presque agressivement.* »¹⁰⁶

105. Il fût l'un des principaux symboles que les autorités colonialistes japonaises utilisaient pour affirmer le progrès technologique emmené par leur occupation de la Corée. Il fût aussi le moyen, comme le souligne Adrien Gombeaud, d'appuyer leur contrôle du territoire.

106. Gombeaud, Adrien. *op. cit.* p.163



50.



51. Paysages cauchemardesques dans *Lady Vengeance* de Park Chan-wook. Teinté de christianisme, le film donne plusieurs visions infernales d'une nature détruite : ici, où lors d'une séquence dans les déserts d'Australie où Geum-ja part retrouver sa fille.



52. Une scène nous montre Geum-ja qui capture un renard. Ce dernier symbolise le prédateur qu'est Monsieur Baek. Elle lui laisse toutefois la vie sauve : elle n'amalgame pas l'animal et le pédophile tueur d'enfant dont les crimes dépassent la bestialité.

B. APRÈS LE SUBLIME...

B.1 – SUBLIMATION, TRANSFORMATION, CONTINUATION

L'une des légendes les plus fameuses en Corée est celle du moine taoïste Jeon Woo-chi qui a *disparu* dans un paysage peint. Cette légende semble faire écho à l'idée évoquée précédemment d'une peinture qui happe le spectateur (c'est par exemple une figure récurrente utilisée par Diderot dans ses *Critiques*) et pourrait donc être lu comme un métaphore de la beauté. Pourtant, il n'en est rien. Peut-être parce que la conception du paysage et de la peinture est différente en Asie où la notion de cadre n'a pas la même importance qu'en occident : « *Le paysage n'est pas le découpage d'une portion d'espace, n'est pas la vue d'un coin quelconque, mais veut suggérer la grandeur cosmique.* »¹⁰⁷ Ou peut-être parce que, comme dans la pensée bouddhiste, le taoïsme croît en la réincarnation des corps et en la métempsychoses des âmes. Dans le chef-d'œuvre de Im Kwon-taek, *Ivre de femmes et de peinture* (2002) le peintre Jang Seung-Ub, rentre dans un fourneau et disparaît (ce qui est inspiré de sa véritable légende). Il y a là l'idée, profondément sublime, que le corps, en retournant à la poussière, se fond dans le monde.

Après avoir analysé les formes d'expressions du sublime dans les œuvres et son utilité dans le cadre d'un discours politique, il nous faut nous interroger sur ses conséquences, et chez les personnages qui l'éprouvent par le paysage ou la violence, et chez le spectateur, démuni devant l'intensité d'une représentation dont on lui a fait ressentir les limites. Que reste-t-il aux personnages pour soulager leurs souffrances et que peut le spectateur face à un spectacle dont il connaît maintenant le caractère illusoire ?

Pour le personnage, il est assez évident qu'il ne lui reste plus qu'à *disparaître*, comme le moine Jeon Woo-chi. Mais si les personnages s'évaporent logiquement en même temps que les films se terminent, il arrive - suivant la logique du *fantastique permanent* propre au cinéma coréen - qu'ils disparaissent littéralement *pendant* le film. Rappelons que le terme « *sublimier* » - du latin « *sublimare* », exalter, glorifier - est aussi un synonyme de « *volatiliser* » ou de « *transcender* ». S'est peut-être inscrit dans le langage courant, cette idée que le sublime nous renvoie à notre destination suprême qui est la mort. Dans la mise à l'épreuve de l'imagination du sujet face à un spectacle qui le dépasse, dans son impuissance à l'égaliser en grandeur ou à même en concevoir les limites, quelque chose disparaît. Et tout d'abord son orgueil, car il est impossible pour celui qui a entrevu le sublime de se croire le centre de l'univers. C'est cette angoisse post révolution

107. Hsiung Ping Ming – cité in. Gombeaud, Adrien. *op. cit.* p.20

copernicienne que semble exprimer Pascal lorsqu'il dit face au ciel : « *Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie.* » Mais alors qu'en Occident, façonné par la pensée chrétienne, l'illimitation du monde est source de terreur elle est, dans la pensée bouddhiste, la conclusion vers laquelle l'esprit doit tendre, et c'est peut-être ce qui explique l'inclination d'une telle pensée pour le sublime. C'est pourquoi les personnages du Nouveau Cinéma trouvent leur échappatoire via une *sublimation*, ou en tout cas une *transformation* de leur corps et de leur âme.

Dans *Printemps, été, automne, hiver... et printemps*, le personnage du sage se donne la mort en s'immolant par le feu. Il se place en position de méditation sur un bûcher flottant, écrit des idéogrammes sur des feuilles qu'il colle sur ses yeux, sa bouche et son nez, puis part à la dérive (*image 53*). Alors que son corps brûle, Kim Ki-duk fait un recadrage sur une couleuvre qui part dans la direction opposée à la barque. La mise en scène semble suggérer que l'âme du moine s'est transférée dans le corps de la couleuvre. Ce qu'elle représente ce ne sont pas les super-pouvoirs d'un surhomme qui pourrait se changer en animal comme à Hollywood... C'est plutôt le *devenir* d'un corps dont la dissolution est aussi irrémédiable que sa ré-assimilation dans et par l'Univers. Il ne s'agit pas non plus de filmer un suicide. Le reproche que faisait Nietzsche au bouddhisme d'être une pensée nihiliste ne repose que sur ce malentendu : le bouddhiste n'aspire pas à la mort, il ne la *désire* pas mais la considère seulement comme une étape du cycle éternel des transvasements dans lequel son corps est inscrit. Exprimant, près de deux mille ans avant Lavoisier, la fameuse idée selon laquelle « *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme* » cette sagesse bouddhiste que fait sienne Kim Ki-duk lui permet de donner un exutoire à son personnage.

Gilles Deleuze écrivait que « *seul l'artiste créateur porte la puissance du faux à un degré qui s'effectue, non plus dans la forme, mais dans la transformation.* »¹⁰⁸ Cette *puissance du faux* réside peut-être dans le fantastique qui permet de porter à l'image le devenir des êtres qui serait autrement irréprésentable. Il est rare que les personnages meurent chez Kim Ki-duk, malgré toutes les horreurs qu'ils endurent. Toutes les morts qu'il filme sont *naturelles*, derrière leur violence apparente, dans la mesure où la disparition d'un être est toujours la présentation de sa destinée, d'un temps qui se contracte pour contenir tout son *devenir* irréprésentable pendant l'heure et demie d'un film...

108. Deleuze, Gilles, *L'image-temps. op cité.* p.191

Disparition donc, mais disparition *positive* ou sublimation des êtres, de leur corps, de leur ego. Dans *Locataires*, Tae-suk s'introduit un jour dans une villa qu'il croit déserte, mais qui est en fait habitée par Sun-hwa, une femme battue qui vit recluse et qui, comme lui, semble muette. Ils s'enfuient ensemble, après que Tae-suk ait corrigé le mari violent. Ils sont rattrapés par la police et Tae-suk est écroué. Dans sa cellule, il s'adonne à une gymnastique qui rappelle les exercices physiques exécutés par l'ascète dans *Printemps, été, automne, hiver... et printemps*. Après un certain entraînement, il parvient à échapper au regard de son geôlier, en se plaçant derrière lui et en anticipant chacun de ses mouvements. Cette habilité parfaitement irréaliste lui permet de s'échapper de prison. Tae-suk devient une sorte de fantôme et retourne hanter les appartements qu'il avait habité et que leurs propriétaires ont réintégré. Il taquine d'abord ses anciens « *colocataires* » puis retourne chez Sun-hwa qui est contrainte de revivre avec son mari. Cela donne lieu à une très belle scène où cette dernière enlace son mari et embrasse en fait Tae-suk derrière son dos (*image 54*). Cela confirme que la disparition de Tae-suk n'est que spirituelle ; son corps persiste dans tout ce qu'il a de plus charnel. Ce qu'il abandonne avant tout, c'est son ego, sa présence aux yeux de ses concitoyens, l'identité rigide que la société voudrait donner à ce *sans-domicile-fixe* – autant dire sa geôle - dont il parvient à s'échapper par la méditation. La dernière image du film montre une balance sur laquelle se tiennent les deux amants : l'aiguille pointe zéro (*image 55*).

Bien que son cinéma semble profondément pessimiste et dramatique, il y a, à mieux y regarder, toujours un message d'espoir dans les films de Kim Ki-duk. Parce que ses personnages contemplent la mort sans jamais y céder et parce que, peu importe les horreurs qu'ils subissent, elles ne sapent jamais ni leur désir d'aimer, ni leur désir de vivre. Le sentiment sublime n'est accompli que dans la mesure ou l'esprit - qu'Adorno définissait comme « *cette puissance sachant regarder le négatif en face, et sachant séjourner près de lui.* »¹⁰⁹ - parvient à accepter son impuissance et arrive finalement se resituer dans l'ordre d'un Univers avec lequel il n'a plus lieu d'être en compétition. Adrien Gombeaud, pour parler de la mise en scène de Kim Ki-duk, utilise le jeu de mot de « *mise en chair de l'espace.* » :

« *C'est à dire que le plan, le personnage et tous les éléments épars du décor : les figurants, les arbres, les nuages, la ville, les rivières et les montagnes, la lumière et le son, l'Espace enfin, vibrent comme un seul corps. Tout est vivant.* »¹¹⁰

109. Adorno, T.W. *Minima Moralia* cité in : Didi-Huberman, Georges. *op cité*. p.51

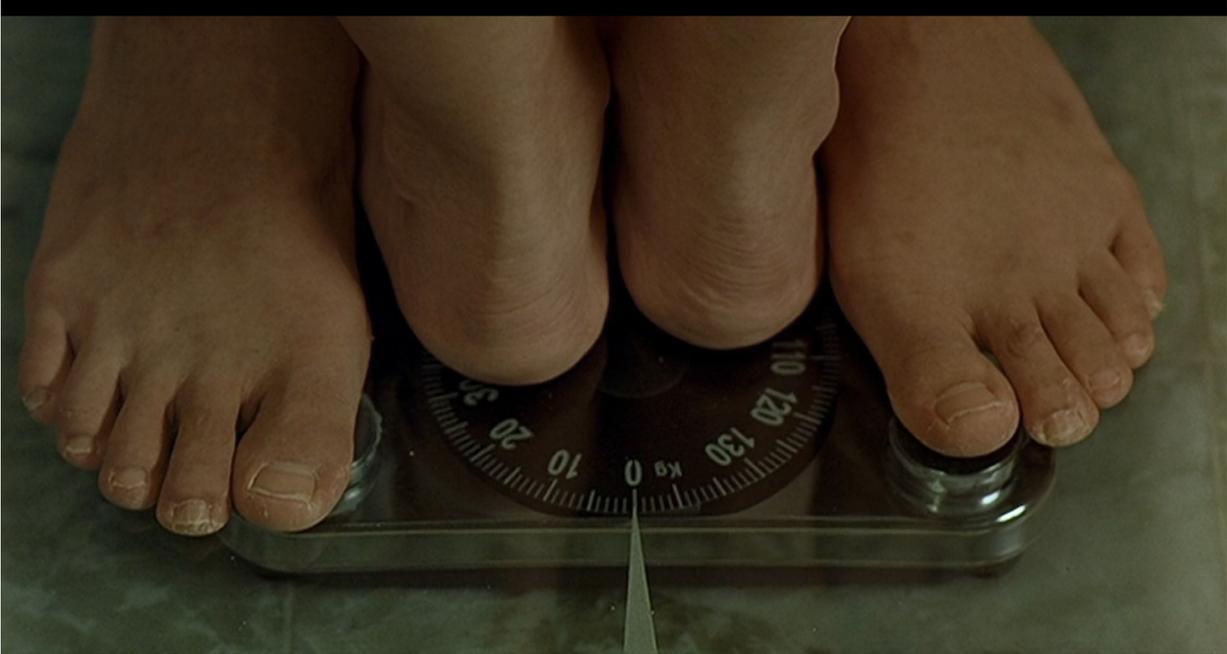
110. Gombeaud, Adrien. *op. cit.* p.160



53.



54.



55.

C'est cet enseignement que l'on tire du sublime et qui est plus qu'une simple consolation à notre misère comme peut l'être le beau. *Tout est vivant* et malgré le fait que notre existence douloureuse est vouée à se terminer, la Vie continue. C'est sans doute ce qui fait du cinéma – à l'encontre des idées reçues – un formidable véhicule du sublime. « *Le cinéma ne présente pas seulement des images, il les entoure d'un monde.* »¹¹¹ écrit Deleuze à propos de son concept d'actuel-virtuel. Puis, plus loin, lorsqu'il analyse ce qu'il nomme les « *cristaux de temps* » : « *Ce que l'on voit dans le cristal, c'est toujours le jaillissement de la vie, du temps, dans son dédoublement ou dans sa différenciation.* »¹¹² La duplicité de l'actuel-virtuel, ce dédoublement ou différenciation dont nous parle Deleuze, c'est ce qu'il y a entre l'objet représenté et la représentation. En termes deleuziens, la force du sublime serait de nous faire voir le signifié (*actuel*) et le signifiant (*virtuel*) dans une même image, au lieu de nous donner à voir du virtuel qui se *prétend* actuel, comme le fait le divertissement. Alors l'esprit peut non plus seulement *oublier* la mort, mais au contraire, contempler le *devenir* : car dans le mouvement d'une croix de Malte s'imprime celui de tout l'Univers.

Les coréens sont endeuillés. Quelque soit la nature de la perte qu'ils doivent surmonter et dont nous avons rapidement essayé de tracer les pistes, ont ne transcende son chagrin qu'en continuant à vivre. C'est sans doute ce qui oppose *Peppermint Candy* à *Memories of Murder*. Dans le film de Lee Chang-dong, comme la temporalité est inversée, il est impossible à la vie de continuer autre part que dans les souvenirs. Deleuze cite d'ailleurs *Sauve qui peut la vie* de Godard et une réplique à l'opposée de celle que pourrait dire Yongho dans *Peppermint Candy* : « *je ne suis pas mort, puisque ma vie n'a pas défilé sous mes yeux.* » Il n'y a pas d'ambiguïté sur le suicide de Yongho, contrairement à celui du moine de Kim Ki-duk... Lee Chang-dong met le doigt, comme le fera plus tard Gaspard Noé, sur *l'irréversibilité* du devenir et dès lors il n'y a pas, en tout cas pour le personnage, de possibilité de sublime. À l'inverse *Memories of Murder* offre une rédemption au personnage de Doo-man. Le film s'ouvre sur le visage d'un enfant et se clôt sur la conversation entre un adulte et une fillette. Comme nous l'avons dit, Doo-man n'est plus le policier violent et corrompu qu'il était au début du film. Les meurtres ne sont pas résolus, mais lui, parvient à ressortir grandi de ses épreuves. Dans son analyse du film Huh Moonyung fait remarquer quelque chose qui pourrait échapper à un spectateur européen : d'abord, que la figure de l'inspecteur, du fait des années de répression policières qui ont pesé sur le peuple coréen, sert à effrayer les enfants. Effectivement, les inspecteurs que met en scène Bong Joon-ho tyrannisent et torturent les suspects, commettent des

111. Deleuze, Gilles, *L'image-temps*. op cité. p.92

112. *Ibidem*. p.121

bavures lorsqu'ils répriment les manifestations (le personnage de Jo Young-goo donne des coups de pied à un manifestant au sol et sera symboliquement puni en étant amputé de la jambe à la fin du film) et pour couronner le tout, sont incapables d'arrêter le véritable tueur... Les citoyens se montrent d'ailleurs très agressifs envers les policiers. Si le spectateur européen aura tendance à donner sa sympathie aux inspecteurs, l'imaginaire collectif sud-coréen, par réflexe, les assimile à de « *terrifying authority figure*. »¹¹³ Inversement la description faite du tueur évoque celle d'un étudiant. Il est caractérisé par ses « *mains douces* », ce qui selon Huh Moonyong exclut qu'il soit un laboureur ou un ouvrier. Avant de commettre ses meurtres, il attend que soit jouée à la radio la chanson *Sad Letter* qui était extrêmement populaire chez les étudiants des années 80. C'est ce qui emmène le spectateur coréen à immédiatement penser que Park Hyeon-gu est le coupable car, avec son visage angélique, sa coupe au bol, son col roulé, l'appartement dans lequel il vit seul, vide de meubles et rempli de livres... il possède tous les traits d'un étudiant. Dans l'avant dernière séquence du film, alors qu'il est innocenté par les rapports A.D.N, il est relâché par les deux inspecteurs et s'évanouit dans l'ombre d'un tunnel... (*images 56*) À ce moment du film tous les personnages disparaissent pour que l'on ne se concentre plus que sur Park Doo-man. Tout se passe comme si ce personnage représentait la Corée du Sud toute entière : ce régime autoritaire qui a non seulement failli à protéger ses administrés, mais qui a en plus persécuté injustement la jeunesse. Le véritable tueur reste inconnu, pour Bong Joon-ho le fautif c'est *l'époque* et l'inspecteur trouve une certaine forme de salut en quittant son travail, en devant un *commercial*, comme la Corée est passée d'un régime militaire à ce régime néo-libéral sans pour autant régler tout ses comptes avec son histoire.

C'est toutefois dans *The Host* que Bong Joon-ho représente le mieux cette idée d'une Vie qui continue *malgré tout*. Dans l'interview qu'il donne à Jung Ji-youn, le réalisateur affirme qu'à aucun moment, pendant l'écriture et la réalisation du film, il n'a envisagé que la petite Hyun-seo survive à son enlèvement. On retrouve le fatalisme propre à ce cinéma, d'autant plus cruel que la survie de la fillette ne tient qu'à un fil et qu'elle meurt finalement sous les yeux de son père impuissant... Mais le tragique apparent d'une telle conclusion est encore une fois contre-balancé par une touche d'espoir qui, en terme de *story-telling* à l'Occidentale peut sembler dérisoire, mais qui s'avère beaucoup plus adéquate dans le cinéma coréen. Pendant sa captivité, Hyun-seo vient en aide à un autre enfant, sans-abri et tout juste orphelin, depuis que la bête a dévoré son père. Il y a un double récit de sauvetage dans le film au travers duquel Gang-du et Hyun-seo vont se retrouver transcendés. Elle perd ses airs de gamine capricieuse et fait montre d'un véritable courage. Lui devient un père responsable. Luc Harriot écrit à propos de la structure du film :

113. « *terrifiantes figure[s] d'autorité*. » - Ji-youn, Jung. *op. cit.* p.51

« *Le fait que la fille de Gang-du soit prisonnière, cela ressemble à un symbole, dans le sens où, ce que lui en tant que père peut lui léguer, c'est la liberté, en tout cas [...] finalement le principe de vigilance, c'est-à-dire qu'on doit faire attention à être maître de notre histoire, de notre destin, tenter de participer à ce qui se passe dans le pays.* »¹¹⁴

Bien que Hyun-seo meure dans ses bras, Gang-du parvient à sauver l'orphelin qu'elle avait elle-même aidé, et l'adopte. C'est une forme de remplacement naturel de *l'enfant*. Gang-du ne porte même pas le deuil de Hyun-seo, l'ayant déjà fait au début du film. Selon le même processus qu'à la fin de *Memories of Murder*, tous les personnages secondaires sont absents de l'épilogue, à l'exception de Gang-du et de son fils adoptif. On les retrouve dans le snack de la famille Park sur les bords de la Han, mais alors que nous découvrons Gang-du endormi sur le comptoir au début du film, il veille maintenant armé d'un fusil et guette les rives du fleuve au cas où, on le comprend, le (ou *un*) monstre reviendrait (*image 57*). L'enfant dort paisiblement. Gang-du le réveille pour le repas – lui dont la narcolepsie venait des carences provoquées par les absences répétées de son père. Un poste de télévision - pour la première fois - ne déblatère pas des mensonges : « *Aucun virus n'a été détecté. Donc la responsabilité ne doit être attribuée qu'à la désinformation...* » Complètement indifférent au bulletin d'information, Gang-du éteint la télévision du bout du pied : « *Il n'y a rien d'intéressant à la télévision.* », comme si celle-ci ternissait même la vérité. Il endosse désormais individuellement ce *principe de vigilance* dont parle Luc Harriot et qui est finalement là leçon que donne tout le Nouveau Cinéma aux sud-coréens par le sublime : *Nous sommes libérés, mais nous ne sommes pas encore libres. La vie continue, mais si nous ne sommes pas vigilants à tous les niveaux – collectif, individuel, spirituel – le monstre pourrait revenir...*

114. Denis Lévy, et al. *op. cit.* p.125



56.



57.

B.2 – SOUFFRIR, ET APRÈS ?

Le sublime permet une prise de conscience qui est en elle-même une force. Toutefois il ne change rien au rapport de domination entre l'être et le monde. Le fait que l'esprit ait conscience de ce rapport de force qui lui est défavorable ne lui permet pas d'en modifier l'équilibre, mais seulement d'avoir plus de mérite que celui qui ignorerait sa position, ou pire, que celui qui se vanterait de dominer la nature. C'est ce qui emmène Blaise Pascal à dire : « *Quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, puisqu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui ; l'univers n'en sait rien.* »¹¹⁵

Mais après nous avoir transmis ce savoir, le cinéma sublime nous donne-t-il une marche à suivre ? Ou bien est-il juste une fin-en-soi ? Comme l'affirme Kant, le sentiment du sublime nous renseigne sur notre destination, mais est-il une *destination* lui-même ? Nous pouvons déjà ré-affirmer son « *utilité* » politique, ce qui invaliderait cette idée. Il active ce qu'Eisenstein nommait « *un effet positif du pathos, un appel à l'émotion en tant qu'appel permanent à l'activité.* »¹¹⁶ - dans la mesure où il est le véhicule le plus intense du *pathos*. Il permet en outre d'enseigner ce principe de vigilance dont nous avons parlé au point précédent. Mais, s'il est un sentiment nécessaire aux discours engagés, le discours engagé lui est en revanche contingent. Il peut très bien y avoir un sublime uniquement spirituel et c'est dans lui que nous trouverons peut-être l'enseignement définitif que propose ce cinéma.

Il est souvent reproché à Park Chan-wook et à Kim Jee-woon de faire l'apologie de la vengeance, parce qu'ils ne punissent pas les personnages vengeurs et qu'ils esthétisent même la violence qu'elle met en branle. C'est un point de vue très occidental qui voudrait que la morale d'un film soit calquée sur celle de ses personnages et que la pensée du réalisateur s'exprime, sans aucun recul critique, via celle du héros... Manohla Dargis, critique au *New York Times* écrivait que *Old Boy* est : « *symptomatic of a bankrupt, reductive postmodernism : one that promotes a spurious aesthetic relativism (it's all good) and finds its crudest expression in the hermetically sealed world of fan boys.* »¹¹⁷ Le principal reproche de la journaliste étant que Park Chan-wook représente une vengeance individuelle, contrairement à Sam Peckinpah par exemple, et dès lors qu'il rendrait

115. Pascal, Blaise. *Pensées*. Gallimard. Le Livre de Poche. Paris, 1967. p.130

116. Didi-Huberman, Georges. *op. cit.* p.194

117. « *symptomatique d'une banqueroute, d'un postmodernisme réducteur : celui qui promeut un faux relativisme esthétisé (tout est bon) et qui trouve son expression la plus crue dans le monde hermétiquement clôt des fan boys.* » - Dargis, Manohla – *The Violence (and the Seafood) Is More Than Raw*, *New York Times*, March 25, 2005 – cité in : Kim, Kyung Hyun. *op. cit.* p.178

impossible toute ouverture vers une critique sociale et politique. Kim Kyung-hyun oppose à un tel argument la fantaisie particulière des films de Park Chan-wook, qu'il nomme « *unknowable* » - *inconnaisable*. Il précise : « *Park Chan-wook's image [...] is not an impression of reality, but a perception of matter that approximates the versimilitudes of both space and time, which may not have anything to do with reality.* »¹¹⁸

Un tel amalgame entre représentation et apologie, apparence et réalité peut être compréhensible dans la mesure où les personnages du cinéma sud-coréen sont souvent aux prises avec le même sentiment que les spectateurs : le *han*. Une mélancolie partagée qui tendrait donc à donner de la sympathie à la vengeance dans la mesure où elle se présente comme une réponse spontanée à la souffrance. « *Han however, does not seek to be purged through acts of revenge, but through ethical and artistic transcendence* »¹¹⁹ écrit le théoricien du *han*, Shim Jung-soon. Cette rectification ne met pas l'accent sur l'éventuelle catharsis que pourrait ressentir le spectateur en voyant purger les passions dont il est lui-même prisonnier. Car la catharsis implique toujours un certain degré de projection et de substitution où l'individu oublie sa condition au profit de celle du personnage... même si elle n'est effective que dans la mesure où ses sentiments et ses émotions sont partagés. La solution se trouve plutôt dans cet « *appel permanent à l'activité* » que lancent les cinéastes sud-coréens. Mais quelles activités ? Celle qui provoquerait la *transcendance éthique et artistique* dont nous parle Shim Jung-soon. Continuant son analyse de ce qu'il nomme la « *cassure* » de la Corée (relative à la scission du pays), Jean-Michel Frodon tente d'élargir les frontières de cette blessure à un contexte non seulement extra-politique, mais également international et intemporel :

« *Elle [la cassure] rejoint la thématique universelle de la perte des unités fondamentales, de l'utopie ou du paradis perdu, de la cassure des rapports entre homme et femme, parents et enfants, vivants et morts. Elle alimente, aux sources même du geste artistique, comme réponse humaine face à l'abîme, une création qui sait trouver les traductions esthétiques les plus ambitieuses comme les compositions capables d'émouvoir les publics les plus larges.* »¹²⁰

Substituer le *geste artistique* à l'acte de *vengeance* : il s'agirait d'une forme de catharsis créatrice, dans la mesure où les réalisateurs ne se vengent pas eux-mêmes, mais mettent en scène des personnages qui le font à leur place. Le spectateur ne doit donc pas vouloir imiter le spectacle

118. *Ibidem*, p.179

119. *Le han néanmoins ne demande pas à être purgé par des actes de vengeance, mais plutôt par une transcendance éthique et artistique.* - Shim Jung-soon, *The Shaman and the Epic Theatre : The Nature of Han in the Korean Theater*, *New Theatre Quarterly*, 2004, p.217

120. Jean-Michel Frodon. *op. cit.* p.12

de la vengeance mais, dans la mesure où il peut désormais prendre conscience des limites de ce spectacle, l'appeler à en produire un autre. Ce n'est jamais un appel à singer les personnages, mais plutôt à imiter les réalisateurs ! C'est d'autant plus efficace, chaque fois que, comme nous l'avons vu précédemment, les protagonistes sont aussi des artistes. Si le sublime nous fait prendre conscience que la Vie continuera après que la notre s'est terminée, la seule *réponse humaine face à l'abîme* que l'on puisse tirer de cet enseignement est que nous sommes capables de perpétuer la vie – symboliquement et littéralement. Dans *Printemps, été, automne, hiver... et printemps*, le titre implique cette circularité de l'existence, cet *éternel retour* que représente le printemps. À la fin du film, le moine incarné par Kim Ki-duk recueille un enfant orphelin, destiné à devenir l'apprenti qu'il avait été. C'est une même logique qui pousse la mère de *Mother* (Bong Joon-ho, 2009) à endosser la responsabilité d'un meurtre que son fils a commis. Le personnage de la mère (qui n'est pas nommée) élève seule son fils unique – Do-joon - idiot de 28 ans incapable de se débrouiller seul, et mis en cause dans une affaire de meurtre, après qu'une jeune fille a été retrouvée morte dans son quartier. La mère tente alors tout pour l'innocenter et cherche le véritable tueur... qui s'avère être Do-joon. Il est incapable de se souvenir de son meurtre, qu'il a commis involontairement. La mère assassine le seul témoin oculaire qui aurait pu incriminer Do-joon et c'est finalement un autre handicapé mental qui porte le chapeau... !

La mère de *Mother* est une figure typiquement coréenne : les « *ajumma* », ces vieilles dames célibataires, au sale caractère, que l'on retrouve dans tant de mélodrames. Sans aucune considération morale, le seul impératif de cette mère est le bien-être de son fils. Ce qui emmène Stéphane du Mesnildot à l'apparenter au monstre de *The Host* : « *Un monstre humain qui est plein d'amour pour son fils.* » Encore une fois, l'idiot qu'est Do-joon semble une métaphore de la Corée : il représente cette jeunesse qui a commis un crime dont elle est incapable de se souvenir et dont la mère assume la responsabilité avant de se plonger dans l'oubli. Stéphane du Mesnildot décrit la danse qui ouvre et clôt le film de « *danse de l'oubli* », comme si la mère s'adonnait à un rite chamanique pour expulser son traumatisme et finalement préparer un avenir sur de nouvelles bases.

La frénésie avec laquelle Kim Ki-duk enchaîne les projets témoigne de la nécessité et de l'urgence qu'il a de créer. Au même titre, les bravades qu'étaient les films indépendantistes de Na Un-gyu manifestaient déjà ce désir impérieux de création, plus fort que l'interdit de la censure et que la peur de la punition. L'après coup du sublime qui place l'esprit face à un avenir inexorable ne laisse plus à l'individu que la possibilité *d'inventer* ce qui comblera l'intervalle qui constitue son existence. À l'inverse du ravissement propre à la beauté, le sentiment sublime, bien qu'il soit un

transport de l'esprit duquel on revient, un instant passager, laisse une trace indélébile dans la conscience, en faisant émerger l'une des forces fondamentales de notre esprit. Il serait pourtant insupportable à l'esprit, de rester concentré sur cette certitude qui, à la moindre faiblesse, peut se changer en peur et en frustration. Le *han* répond aussi de ce sentiment de mélancolie qui envahit celui qui sait que tout est éphémère. Après le sublime, il ne reste plus à l'individu que de faire ce que constatait Pascal ou Vladimir Jankélévitch dans son essai *La Mort* : «... pour ne pas voir l'abîme, pour échapper au vertige et à l'ennui, à l'angoisse et au désespoir, l'homme se voile la face et se distrait avec les futilités mondaines [...] avec les passe-temps tumultueux qui emplissent l'intervalle ; de gaieté de cœur, il s'étourdit dans les agitations artificielles et superficielles. »¹²¹

Les mots de Vladimir Jankélévitch renvoient au divertissement, mais non pas pour le condamner catégoriquement : car comme Pascal, il reconnaît la *gaieté de cœur* qu'il apporte. *Les agitations artificielles et superficielles*, que constituent les films de divertissement – autrement dit la majeure partie de la production cinématographique mondiale - sont condamnables dans la mesure où ils peuvent renforcer l'illusion du bienfait des systèmes politiques et économiques oppressifs au sein desquels ils sont produits, ou du moins entretiennent leur statu quo. Mais l'attrait des spectateurs pour l'oubli qu'ils dispensent est, en revanche, tout à fait naturel – d'où leur succès ! Il vient un moment, cependant, où il est odieux et inacceptable de continuer à être l'instigateur du spectacle, ou même seulement son complice. Le sublime intervient alors à la fois comme le moyen de désamorcer l'illusion et, dans la contemplation qui se maintient, d'appeler à la commémoration, à la prise de conscience de ce qu'une société ou un système peuvent avoir d'intolérables, mais au-delà, de ce que l'existence tout entière a de terrible. Il ne reste plus ensuite qu'à revenir à l'oubli comme le choisit Oh Dae-su à la fin de *Old Boy* en disparaissant dans le paysage majestueux des montagnes enneigées, comme le moine Jeon Woo-chi

Nous avons décidé d'arrêter notre corpus en 2010. C'est l'année où Lee Chang-dong, dont le chef-d'œuvre *Peppermint Candy* était symboliquement sorti à minuit le 1 janvier 2000, signe *Poetry*. Il ne réalise plus de film jusqu'à aujourd'hui : le dernier, *Burning* était présenté à Cannes le 16 mai, et sortait le lendemain sur les écrans coréens. Devenu brièvement ministre de la culture de 2003 à 2004, avant de démissionner, il a eu à gérer la délicate réforme des quotas qui avait secoué l'industrie du cinéma sud-coréen et garde un souvenir amer de son passage au gouvernement.

121. Jankélévitch, Vladimir. *La mort*. Paris: Flammarion, 2012. p.42



58. Do-joon projette l'ombre d'un loup avec ses mains, lorsqu'il est en garde à vue. Alors que le doute plane encore sur son innocence, Bong Joon-ho souligne implicitement sa culpabilité. En dessous : vision subjective troublante. La mère contemple les mains avec lesquelles elle vient de tuer.

Poetry raconte l'histoire de Mi-ja, une femme retraitée qui habite dans une petite ville de campagne sur les bords de la Han. Elle doit s'occuper seule de son petit-fils, sa fille travaillant en ville. Elle s'inscrit à un cours de poésie et reçoit comme consigne d'écrire son premier poème. Elle apprend qu'elle est atteinte de la maladie d'Alzheimer et, en même temps, que son petit-fils est responsable du suicide d'une jeune fille que lui et ses camarades de classe ont violée à plusieurs reprises. La dernière séquence nous montre des images de la petite ville de campagne où le film s'est déroulé et où la vie suit son cours. La voix de Mi-ja lit en off le poème qu'elle a écrit pour Agnes, la jeune fille qui s'est suicidé. Au milieu de la séquence, la voix de la défunte reprend la lecture et l'écolière apparaît à l'écran où elle jette un regard caméra (*image 59*) avant que le poème ne se termine (*annexe 7*). Lee Chang-dong nous fait alors plonger dans la rivière avec elle (*image 60*). Adrien Gombeaud tire cet enseignement de *Poetry* :

*« Il nous dit quelque chose de fondamental. Il nous dit ce que nous vivons. « Nous »... pas simplement en Corée... Mais il nous dit qu'on vit quand même dans un monde qui n'est pas très généreux. Un monde un peu médiocre. Un monde qui peut être décevant... On voit bien que tous les personnages qui entourent Mi-ja ne sont pas des personnages terribles... Mais il nous dit qu'à partir de ce malheur qui est le quotidien de tout le monde en fait, nous – les êtres humains – sommes capables de créer quelque chose de beau »*¹²²

Malgré la cruauté des scénarii, leurs fins impitoyables, le goût amer que les films laissent au spectateur, le Nouveau Cinéma est, à bien des égards, porteur d'un message d'espoir et sert en plus d'expédient à une souffrance inexprimable née des traumatismes qui ont marqué le peuple coréen... Mais comme le fait remarquer Gombeaud, également celle de tous les êtres humains face à un destin aussi tragique qu'inéluctable et dont le partage est peut-être le seul lien universel. La capacité de ne pas s'effondrer face à l'évidence du devenir, de créer malgré la conscience que tout est fugitif, voilà ce qui nous rend *surhumains*, pour reprendre le concept clef de la pensée nietzschéenne. L'art, selon Nietzsche, est ce qui nous sauve :

*« Car lui seul est à même de plier ce dégoût pour l'horreur et l'absurdité de l'existence à se transformer en représentations capables de rendre la vie possible : je veux parler du sublime, où l'art dompte et maîtrise l'horreur... »*¹²³

122. Gombeaud, Adrien - *Les larmes du cinéma coréen*, conférence donnée au Forum des Images le 16 octobre 2015

123. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *Œuvres*. Bibliothèque de la Pléiade 471. Paris: Gallimard, 2000. p.45



59.



60

CONCLUSION

Présenté en ouverture de la 12^{ème} édition du *Festival du Film Coréen à Paris*, *A Taxi Driver* de Jang Hoon a été le plus grand succès de l'année 2017 en Corée. Il a même battu même le record de la meilleure entrée au box-office. Une réussite commerciale que la critique du site *borntowatch* justifie ainsi :

« *Le fait qu'A Taxi Driver (qui n'a absolument rien à voir, de près ou de loin, avec le Scorsese) soit le grand triomphe de l'année 2017 en Corée du Sud en dit long, d'une part, sur le pouvoir d'attraction inépuisable de sa star Song Kang-ho, et de l'autre, sur la volonté du pays de regarder son Histoire mouvementée dans les yeux.* »¹²⁴

Effectivement le film traite du massacre de Gwangju d'une façon frontale et explicite, alors qu'*A Petal* ou *Peppermint Candy* prenaient plusieurs détours pour évoquer ce traumatisme. À de nombreux points de vue *A Taxi Driver* prolonge les enjeux politiques et esthétiques du Nouveau Cinéma - ne serait-ce que par la présence de Song Kang-ho. Le film, inspiré de faits réels, nous montre le destin croisé d'un chauffeur de taxi, Man-seob, et du reporter allemand Jürgen Hinzpeter, qui vient incognito en Corée du Sud dans le but de couvrir le soulèvement de Gwangju. Man-seob est un ancien militaire veuf, travailleur acharné, qui s'occupe seul de sa fille. À la suite d'un malentendu, il accepte en échange d'une grosse somme d'argent de conduire le photographe à Gwangju, bien que l'armée ait interdit l'accès à la zone. Individualiste et conservateur, Man-seob voit d'un très mauvais œil les manifestants qu'il dénonce, selon l'idée répandue par le gouvernement, comme des feignants, des agitateurs et des communistes... La trajectoire du film va le faire s'ouvrir aux luttes politiques : devant l'évidente horreur de la répression, Man-seob va se transformer en citoyen averti et courageux. L'enjeu principal du film est de permettre à Hinzpeter de s'échapper de Gwangju pour « *montrer au monde* » la vérité sur le massacre.

Un thème tout à fait en adéquation avec ceux du Nouveau Cinéma donc, si ce n'était que le traitement stylistique et scénaristique du film est extrêmement classique, pour ne pas dire banal. Alors que Jang Sun-woo et Lee Chang-dong traitaient du massacre soit en reconstituant des images d'archives, soit par le biais d'un seul individu et par une mise en scène sobre et réaliste, ici, comme le remarque le journaliste, le réalisateur emploie : « *les gros sabots du mélodrame (overdose de violons, ralentis à la limite du voyeurisme sur les civils fauchés par les balles des militaires).* »

124. <http://borntowatch.fr/a-taxi-driver-route-democratie-ffcp-2017>

Les problèmes éthiques que pose la représentation stylisée de tels événements ont déjà été soulevés avec justesse dans l'histoire du cinéma, de Bazin à Lanzmann en passant par Resnais... Ce qui va nous questionner, c'est surtout le tournant que prend là le cinéma sud-coréen dont on sait que la représentation de ce massacre est un des enjeux principaux. Sans qui il y ait pour autant un dévoiement des questionnements politiques, philosophiques et esthétiques, le film de Jang Hoon se présente sous la forme d'un mélodrame hollywoodien tout ce qu'il y a de plus banal – avec son manichéisme primaire, sa structure narrative prévisible, ses scènes d'actions qui s'empilent et surtout son happy-end totalement poussif ; faisant fi des morts pour se concentrer sur les héros survivants qui ne semblent garder qu'un souvenir mélancolique de leurs aventures, sans que leurs santés mentale soit affectée par l'horreur dont ils ont été témoins, comme cela pouvait être le cas dans le cinéma de Jang Sun-woo ou de Lee Chang-dong... - tout cela n'a plus rien de sublime !

Ce déclin du sublime a peut-être été causé par le processus d'assimilation propre au capitalisme mondialisé qui veut que toutes les œuvres contre-culturelles finissent par devenir des produits comme les autres. Tout finit par devenir spectaculaire, même la souffrance. Le problème étant que derrière l'insoutenable violence des films de Lee Chang-doog, de Kim Ki-duk, de Park Chan-wook... il y avait une véritable conscience de la mort et qu'elle ne devient aujourd'hui, au contraire, qu'une péripétie parmi tant d'autres, un ressort narratif qui permet de mieux entretenir le suspens, mais jamais de donner aux films une portée philosophique et spirituelle supérieure.

Alors que Park Chan-wook est revenu en Corée avec *The Handmaiden* et que Bong Joon-ho va apparemment faire de même (Song Kang-ho est déjà annoncé à l'affiche de son prochain film *Parasite*), nous devons nous demander dans quelle mesure leur expérience hollywoodienne, mitigée sans être catastrophique, a influencé leur travail. *Okja*, le dernier film de Bong Joon-ho a été l'objet d'une polémique à Cannes, où il n'avait finalement pas été projeté, du fait des démêlés entre Netflix, son producteur et distributeur, et l'organisation du festival qui avait refusé qu'un film qui ne sorte pas en salle soit présenté, en compétition ou hors-compétition. On peut sensiblement lui faire les mêmes reproches que nous faisons à *A Taxi Driver*, tant il semble être une version « hollywoodianisée » de *The Host* (il reprend les thèmes du monstre, de l'environnement, de la main-mise américaine sur la Corée du Sud...). Le succès critique et commercial de *The Handmaiden* laisse pourtant penser que Park Chan-wook a encore d'autres choses à nous offrir qu'un banal divertissement esthétisant. Film d'époque extrêmement travaillé, dans les décors, les costumes ou la mise en scène, son écriture complexe et déconcertante, accumulant twist sur twist et tordant les genres - de la romance au film érotique, du film de casse au thriller psychologique - *The*

Handmaiden suit la mode d'une vague de films historiques dont l'action se situe pendant l'occupation japonaise, au début du XX^{ème} siècle. Ce regain d'intérêt pour les figures de la résistance (on peut également citer *The Age of Shadows* de Kim Jee-woon, ou *Assassination* de Choi Dong-hun), peut être vu comme un simple écho de l'histoire, un siècle après que les événements aient eu lieu, et sans jamais qu'ils aient pu être évoqués précédemment... Mais c'est peut-être également la conséquence de ce que le Nouveau Cinéma a participé à construire : la fiction d'un peuple qui, maintenant fondé, doit chercher ses figures unificatrices, ses héros... Alors que le Nouveau Cinéma se concentrait uniquement sur son présent, où n'évoquait le passé que comme une mémoire - celle de *Memories of Murder* ou de *Peppermint Candy* par exemple - le cinéma sud-coréen semble aujourd'hui interroger son passé, sans peur de l'affronter. On peut déplorer que dans *A Taxi Driver*, derrière un symbolisme grossier - une mère qui enroule son enfant, tué par des soldats, dans un drapeau de la Corée - il y ait la volonté explicite de célébrer l'héroïsme de la nation coréenne. Un tel retour au passé peut être inquiétant, dans la mesure où il permet d'éluder les éventuelles questions sur les problèmes politiques contemporains, dans un pays où, comme tant d'autres, la dictature a laissé la place à une démocratie parasitée par la corruption. Kim Ki-duk par exemple, fidèle à sa critique acerbe de la société coréenne, parvient difficilement à financer ses projets. Il fait part dans *Arirang* de l'instabilité économique et des doutes esthétiques qui pèsent sur son processus de création...

Alors que les théoriciens de la Nouvelle Vague sud-coréenne dataient la fin de ce mouvement du début des années 2000, au moment de la restructuration de l'industrie cinématographique, nous pouvons constater aujourd'hui, deux décennies plus tard, une transformation qui n'est plus seulement structurelle, mais également artistique, dans les thèmes abordés et dans la façon de les représenter. Le sublime a-t-il fait effet et, le temps passant, les traumatismes ont-ils été apaisés, *oubliés* par ceux qui les ont vécus, *ignorés* par les générations qui n'ont connu qu'une Corée libre ? Les réalisateurs du Nouveau Cinéma ont contemplé les tumultes de leur histoire à l'abri, depuis des rives paisibles : celles de la démocratie et de la prospérité économique. Ce n'est plus l'heure des accusations et le regard caméra de Song Kang-ho n'a plus vraiment sa place, car de moins en moins de sud-coréens ont connu la dictature et les meurtres de Hwaseong... Les enfants de la démocratie sont déjà en âge de prendre la caméra et malgré la violence de certaines de leurs démarches - on peut penser au cinéma de Yang Ik-joon et l'incroyable *Breathless* qu'il réalise, écrit, monte, et interprète ; ou à *La Frappe* de Yoon Sung-hyun, adaptation de *l'Attrape cœur* de Salinger qu'il réalise à 28 ans ! - ce n'est plus le même passé qu'ils interrogent...

À la conclusion de *l'Analytique du Sublime*, Kant relève cette ambivalence, propre au sentiment du sublime auquel succéderait toujours un retour à la beauté, à l'illusion, au rire...

« *Que la belle, mais fausse apparence, qui, d'ordinaire, a tant d'importance dans notre jugement s'anéantisse ici soudainement, qu'en quelque sorte ce qu'il y a de fourbe en nous-mêmes s'en trouve démasqué, cela met l'esprit en mouvement selon deux directions opposées, et ce mouvement imprime en même temps au corps une secousse salutaire. [...] Cela dit, étant donné que c'est là un phénomène qui ne se manifeste que très brièvement et que le voile de l'art de la dissimulation se trouve bientôt à nouveau tiré, il vient se mêler ici en même temps un regret qui consiste en une émotion de tendresse susceptible de se combiner très aisément avec un [...] rire cordial et qui est même, de fait, bien souvent associée à lui...* »¹²⁵

Le cinéma coréen s'est assagi en même temps qu'il s'est *embelli* : ses techniciens et ses acteurs sont réputés à travers le monde et nul ne doute aujourd'hui de la qualité et de l'originalité des films des années 2000. Les créateurs sud-coréens sont en quelque sorte victimes de leur succès... Mais pouvons nous regretter cette évolution alors qu'elle semble naturelle ? Le cinéma coréen a aujourd'hui une place de premier ordre dans une Histoire du cinéma dont il avait été jusque là absent. Qu'une telle énergie créatrice se retrouve concentrée en un même lieu et en un même temps et réponde si adéquatement aux questionnements de tout un peuple, voilà qui est rare ! Mais il y a fort à parier que les sud-coréens vont influencer d'autres cinémas contestataires, extrêmes, sublimes... Il ne nous reste plus qu'à nous oublier, comme Noodles dans *Il était une fois en Amérique*, qui plonge dans sa rêverie d'opium ; comme Mi-ja que la maladie d'Alzheimer entraîne dans les limbes ; comme Oh Dae-su qui contemple, avec un rire crispé, son double monstrueux qui s'éloigne...

Le sublime, comme nous l'avons vu, réunit deux caractéristiques : d'une part la grandeur terrifiante de ses objets, leur violence et leur intensité et d'autre part la prise de conscience du spectateur de son état contemplatif et de ses limites à saisir ce spectacle. Par cette prise de conscience et par l'horreur des objets qui l'inspire, le sublime réintègre l'idée de la mort dans un spectacle qui cherchait à la faire oublier, et détruit dès lors le divertissement. Il semble qu'il y ait un cinéma sublime partout où il y a la volonté de nuire au divertissement, quand il devient intolérable *d'oublier*. Le cinéma coréen a grandi muselé et le cri qu'il a poussé dès qu'il s'est libéré de ses entraves a été d'autant plus fort qu'il avait été longtemps retenu. La spontanéité de ce groupe de

125. Kant, Emmanuel, *op. cit.* p.323

cinéaste que nous avons étudié, mais également de tous ceux, plus ou moins importants, qui ont créé dans les années 2000 (nous aurions pu parler de Na Hong-jin, de Kang Je-kyu ou de Choi Dong-hoon...), les liens stylistiques et thématiques qui les unissent, malgré la spécificité de chacun, et les mêmes enjeux politiques et philosophiques qui ont motivés leur création et tout ce qu'elle a retransmis au public coréen, puis, forte de son succès, à la terre entière : voilà ce que signifie l'étiquette Nouveau Cinéma et qui représente déjà un moment révolu. Le divertissement est, certes, revenu régner dans le paysage cinématographique sud-coréen, mais peut-être n'est-il plus tout à fait le même ? Et son pouvoir d'attraction n'est peut-être plus tout à fait aussi puissant ?

Quoiqu'il en soit, soyons certains que le sublime reviendra sous d'autres latitudes, dans un autre mouvement, sous une autre forme qui nous frappera d'emblée de stupeur, car la vérité ne cesse d'être surprenante ; qui nous révoltera d'abord, dont nous ne verrons que la saleté, les maladresses, et les imperfections avant de saisir qu'elles ne sont rien d'autres que les marques de la nouveauté ; avant de comprendre que nous n'avons plus à faire au spectacle, à l'illusion, au divertissement auxquels nous nous sommes confortablement habitués ; mais bien à notre destinée, à la vie elle-même qui brise les frontières de l'écran, qui revient toujours à l'esprit de celui qui la supporte dans tout ce qu'elle a d'insoutenable, à tous ceux qui auront la force de regarder la mort en face, et leur devenir au fond des yeux d'un acteur ou d'une actrice... Quand on voudrait réduire le cinéma à l'opium et la mémoire à l'oubli, quand on voudrait ravir la vérité, recouvrir le sang de fumée... la lumière d'un projecteur la dissipera et, en plus de révéler l'horreur, nous la fera surmonter.



ANNEXE 1 : QU'EST CE QUE LE SUBLIME ?

Baldine Saint Girons rappelle que c'est Boileau qui dans sa traduction du *Traité du sublime* de Longin fait du substantif « le sublime » un « équivalent de l'hupsos longinien (hauteur, cime) et [rompt] ainsi avec la tradition, selon laquelle « sublime » était seulement un adjectif, emprunté au latin et caractérisant un style. »¹²⁶ Le terme vient du latin « *sub liminis* » : au delà des frontières. En langue d'oc « sublime » se dit par exemple : « *bèu que non sai* » - *beau que je ne sais, que je ne peux mesurer...* Aux notions de *grandeur* et de *démésure*, Burke ajoute celle de *terreur* :

« *Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source du sublime...* »¹²⁷

Burke ne s'attache plus à définir directement ce *qu'est* le sublime, mais cherche plutôt ce qui le cause, comme le laisse entendre le titre de son ouvrage - *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. C'est pour cela qu'il crée le concept particulier d'*étonnement* (*astonishment*), propre au sublime et qui se distingue du ravissement propre au Beau. Il n'est ni le bon, ni l'utile, ni l'agréable, mais un « *plaisir entremêlé d'effroi* ».

Cette idée paradoxale d'un sentiment de *plaisir* où se mêle la *terreur* constitue le premier aspect du sublime. Kant reconnaîtra également que, tout comme le beau, il appartient à un même sentiment dont seules les causes divergent. En première analyse, rien ne distingue le sublime du beau en ce qui concerne la disposition de l'esprit qui les éprouve puisqu'il relèvent tous les deux du jugement de goût, dont Kant nous dit qu'il « *est purement contemplatif : c'est un jugement qui, indifférent à l'existence d'un objet, n'unit que sa nature au sentiment de plaisir et de peine.* »¹²⁸ .

L'esthétique tend effectivement à confondre la théorie du Beau avec celle du jugement de goût dans son ensemble. Kant parle de différents « *moments* » du jugement esthétique et l'on comprend dès lors la tendance qu'il pourrait y avoir à prendre le sublime comme une simple *intensité* différente de plaisir, une sorte de beauté supérieure... Par ailleurs, malgré le fait qu'il mette l'accent sur *l'inexistence de l'objet* dans le jugement esthétique, Kant préfère le Beau naturel à celui de l'Art où l'inexistence de l'objet est pourtant inévitable. Ce sont deux catégories qui, de toute

126. Burke, Edmund, et Baldine Saint Girons. *op. cit.* p.97

127. *Ibidem*, p.96

128. Kant, Emmanuel, et Florence Khodoss. *op. cit.* p.14

façon, excluent le sublime dès lors que l'on considère qu'il ne peut se trouver que dans nos idées... C'est un contre-argument qui est encore une fois déjoué par Kant parce qu'il insiste plusieurs fois sur le fait que les objets de la nature ne sont sublimes *qu'improprement* puisqu'ils ne sont qu'en mesure de le *susciter* dans l'esprit de celui qui les contemple. Dans le sublime, l'objet contemplé n'est donc finalement qu'un prétexte : ce qui se contemple, c'est la pensée elle-même et c'est pourquoi le sublime a toujours quelque chose de *réfléchissant* :

« *Ainsi le sublime n'est présent en aucune chose de la nature, mais seulement dans notre esprit dans la mesure où nous pouvons parvenir à la conscience de notre supériorité sur la nature en nous et hors de nous* »¹²⁹

Si donc la première particularité du sublime est d'être provoqué par la vue d'objets informes dont la démesure force notre imagination à éprouver ses limites, sa deuxième particularité est que cette imagination impuissante finit par se penser elle-même et fait entrer la contemplation dans un rapport paradoxal où, sans être détruite, le sujet en prend conscience, comme de sa position de spectateur. Alors que le Beau est un sentiment intimement lié à la notion d'oubli, le sublime pourrait nous faire « *parvenir à la conscience de notre supériorité* » et c'est en cela qu'il propose un type de contemplation particulier. Celle-ci, étant habituellement confondue avec la seule expérience du beau, est aussi liée à l'oubli. Schopenhauer dira de l'objet dans l'expérience esthétique que : « *sa vue nous rend OBJECTIFS, c'est-à-dire que par la considération de l'ob-jet, nous ne sommes plus conscients de nous-mêmes en tant qu'individu...* »¹³⁰ Par ailleurs Schopenhauer définissait le Beau comme une « *disparition de la volonté, hors de la conscience.* » et le sublime comme une « *élévation libre et consciente au-dessus de la volonté, à l'égard de laquelle l'objet se contemple lui-même se trouve placé dans un rapport défavorable et hostile dont le maintien supprimerait la contemplation...* »¹³¹ Il y a déjà - en substance - cette idée chez Kant pour qui le beau « *présuppose que l'esprit soit dans un état de contemplation tranquille* » tandis que le sublime « *a pour caractéristique un mouvement de l'esprit* »¹³². On comprend bien que la *terreur* inspirée par les objets propres au sublime menace cette tranquillité de l'esprit qui juge esthétiquement. De la même manière, l'impuissance ressentie par l'imagination poussée à ses limites, fragilise le plaisir esthétique, la met en péril et risque de la changer en peur ou en frustration.... C'est pourquoi le sublime exige une *distanciation* entre l'objet contemplé et celui qui contemple. Cette distanciation,

129. Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger...* op. cit. p.207

130. Schopenhauer, Arthur, op. cit. p.424/425

131. *Ibidem.* p.424

132. *ibid.* p.185

qu'elle soit physique ou spirituelle, nous rappelle que le sublime est intimement lié à la notion de *volonté*, telle que la pense Schopenhauer et que c'est elle qui s'oublie dans la *contemplation*. On comprend l'importance que peut avoir la notion de sublime dans l'art moderne et post-moderne, tel qu'il a été théorisé, notamment par le critique américain Clément Greenberg : la définition qu'il propose de la modernité reposant sur la pensée kantienne et sur un art auto-réflexif, où chaque œuvre se doit de redéfinir son médium.

Pas de beauté sans *divertissement*, puisque son principe même est de nous détacher de la réalité. Or le problème du jugement de l'oubli est qu'il faut inévitablement en sortir, retourner à la réalité dont Nietzsche affirmait que « *sitôt qu'elle revient à la conscience, est ressentie comme telle avec dégoût...* »¹³³ Tout ce qui nous ramène à nous - et d'abord l'horreur du spectacle que l'on contemple, dans le sens où elle met en danger notre vie – est considéré comme nuisant au plaisir esthétique, puisque l'une des causes de ce plaisir est son caractère distrayant. C'est à ce titre que Nietzsche parle d'une véritable *extase* – étymologiquement une *sortie de son état* - dans l'expérience esthétique, puisque tout se passe comme si l'individu abandonnait sa conscience. Cet extase « *détruit les limites et les frontières de l'existence contient, aussi longtemps qu'elle dure, un élément léthargique où vient s'engloutir tout ce qui a été personnellement vécu dans le passé.* »¹³⁴

133. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *Œuvres*. Bibliothèque de la Pléiade 471. Paris: Gallimard, 2000. p.45

134. *Ibidem*, p.45

ANNEXE 2 : CINÉMA ET DIVERTISSEMENT

Dès la naissance du cinématographe, certains de ses observateurs ont affirmé qu'il posséderait, à terme, le pouvoir *d'abolir la mort*. On peut lire dans *le Radical* du 30 décembre 1895 (soit deux jours après la première projection publique des frères Lumières) : « *On recueille maintenant et l'on reproduit la vie. On pourra, par exemple, revoir agir les siens longtemps après qu'on les aura perdus.* »¹³⁵ Ou encore, dans *la Poste* du même jour :

« *C'est la vie même, c'est le mouvement pris sur le vif. [...] Lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers non plus dans leur forme immobile mais dans leur mouvement, dans leur action, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue.* »¹³⁶

Aujourd'hui, plus d'un siècle après la naissance du cinématographe, cet enthousiasme nous semble relever d'un excès d'optimisme, de fantasmes d'alchimistes ou de simples exagérations journalistiques dont il apparaît, rétrospectivement, qu'elles n'appartiennent qu'aux premiers jours du cinéma, puisque l'irrévocabilité de la mort viendra hélas les invalider. Mais ces idées paraissent moins extravagantes à la lecture du fameux article d'André Bazin : *Ontologie de l'image cinématographique* (1944). Car, au-delà de la naïveté et de l'enthousiasme de ces journalistes – compréhensible si l'on se figure la nouveauté sans précédent de l'invention qu'ils avaient à décrire – nous retrouvons l'un des désirs les plus profondément ancrés dans les cœurs humains. Selon Bazin, le cinématographe aura été l'achèvement technique d'une quête spirituelle amorcée par l'humanité dès l'antiquité : « *sauver l'être par l'apparence* ». *Mimesis* et *restitution du mouvement* ont été les deux moteurs de l'Histoire de l'Art. De la momie égyptienne à la photographie, en passant par l'art baroque, toutes les pratiques rituelles et esthétiques péchaient au moins en ce point où le cinéma triomphe. La photographie à ses débuts, achevait partiellement la recherche de *réalisme*. Le cinéma garde du médium photographique l'expression du *ça-a-été* barthésien, tout en faisant aboutir la recherche vainement menée par l'art baroque de l'expression plastique du mouvement. Ce faisant, le cinéma - même s'il n'abolit pas *effectivement* la mort, la rend un peu plus relative, car il *re-présente* les êtres qui ne sont plus ou *comme ils ne sont déjà plus*.

135. cité in : Moure, José, Daniel Banda, *Le cinéma : naissance d'un art : Premiers écrits*. Paris: Flammarion, 2008. p.40

136. *Ibidem*, p.41

Rappelons ici l'objection de Bergson, selon qui le mouvement enregistré par le cinématographe n'est pas restitué *tel quel* et n'est qu'une *illusion* de mouvement, qu'une faiblesse de notre œil nous empêche de distinguer : « *parce que toute tentative pour reconstituer le changement avec des états implique cette proposition absurde que le mouvement est fait d'immobilités.* »¹³⁷ Cette nuance est illustrée à merveille dans un court film : *La Jetée* (Chris Marker, 1962) – qui nous rappelle que toute image photographique est toujours une absence, un présage, un *lieu-du-crime* pour reprendre l'expression de Walter Benjamin... Toute pulsation de vie est destinée à la mort – comme le personnage principal de cette dystopie ayant la vision prémonitoire de sa propre mort - et tout mouvement d'un film porte en lui la fixité des états qui le compose¹³⁸ ; c'est-à-dire que, comme *la Jetée*, tout film est un photo-journal en puissance.

Mais le spectateur ayant l'habitude de se satisfaire d'illusions - du moment qu'elles adoucissent ses maux - le cinématographe est bel et bien devenu « *outil de reproduction du mouvement* » et non « *outil de production d'une illusion de mouvement.* » Et en à peine quelques décennies, l'art naissant qu'il était va devenir le divertissement le plus prisé sur toute la planète ! Selon Pascal, le *divertissement* est ce mode d'existence qu'adoptent les êtres humains dans le but de vivre sereinement et activement une vie vouée à la dérégulation. « *La seule chose qui nous console de nos misères est le divertissement, et cependant, c'est la plus grande de nos misères.* »¹³⁹ Les humains sont, vis-à-vis du divertissement, dans ce que la narratologie nomme une « *willing suspension of disbelief* », une *suspension consentie de la crédulité* - selon l'expression de Samuel T. Coleridge. Ce qu'implique la *crédulité* humaine – que d'autres nommeront son pragmatisme - c'est la conscience de sa propre finalité : *la mort*. Dans la fantasmagorie qu'il a lui-même créée, l'être tente d'oublier son *devenir*. Cette adhésion consentie à l'illusion, Pascal la déplorait déjà, tout en reconnaissant son caractère rassurant : « *Nous courrons sans souci dans le précipice, après que nous avons mis quelque chose devant pour nous empêcher de le voir.* »¹⁴⁰

Ici encore le cinéma se distingue des arts qui l'ont précédé, de par l'efficacité avec laquelle il parvient à nous divertir. Certes, la musique, la peinture, l'opéra et surtout le théâtre exigeaient invariablement une posture de contemplation de la part du spectateur – de sorte qu'il puisse s'oublier, être « *absorbé* » pour reprendre l'expression du critique d'art Michael Fried - mais jamais

137. Moure, José, Daniel Banda, *Le cinéma : naissance d'un art : Premiers écrits... op. cit.* p.135

138. Nous pourrions reconsidérer cette affirmation au regard de la révolution numérique qui modifie la structure de l'image. Reste que le concept de « *frame* », reprend quasiment toutes les caractéristiques du photogramme et que le mouvement numérique reste divisible jusqu'à l'immobilité.

139. *ibidem*, p.114

140. *ibid*, p.116

avec la même impériosité que le spectacle cinématographique. Georg Luckás distinguait par exemple en ceci le spectacle théâtral et le spectacle cinématographique :

*« Au théâtre, face à la scène sublime du grand drame, nous nous recueillons pour nous élever à nos plus hauts sommets ; au cinéma, nous sommes invités à oublier ces instants d'élévation et à devenir irresponsables. L'enfant qui vit en chacun de nous rompt ses entraves, et s'empare de la psyché du spectateur. »*¹⁴¹

Enfance, irresponsabilité, oubli, caractérisent l'expérience du spectateur de cinéma. Le *recueillement* en revanche est le propre du théâtre : *sublime* et *dramatique*. En ciblant l'enfant qui se cache derrière chacun des spectateurs et en assouvissant le désir universel des humains d'oublier leur condition, l'espace de deux heures et à peu de frais, le cinéma assurait son succès populaire. C'est également cette distinction que Walter Benjamin reprend :

*« L'opposition entre distraction et recueillement peut encore se traduire de la façon suivante : celui qui se recueille devant une œuvre d'art s'y abîme ; il y pénètre comme ce peintre chinois dont la légende raconte que, contemplant son tableau achevé, il y disparut. Au contraire, la masse distraite recueille l'œuvre d'art en elle. »*¹⁴²

Benjamin rattache le *recueillement* à la peinture et la *distraction* à l'art de masse qu'est le cinéma. Or, pour se légitimer en tant qu'art et pour dépasser son statut de curiosité technologique et d'attraction foraine, le cinématographe a dû se distinguer des arts établis qui l'ont précédé et dont il empruntait les codes avant de façonner les siens propres. Il est donc admis que le cinéma a eu deux naissances : l'une technologique, l'autre esthétique ; imposant - non sans peine - sa légitimité dans le monde des arts. La façon dont cet art nouveau va s'assumer en tant que principal divertissement des masses au début XX^{ème} siècle pourrait ainsi être vu comme une façon de se distinguer du théâtre sur le fond, alors qu'il ne le pouvait pas sur la forme. Benjamin, à ce titre, reprochait à Abel Gance d'utiliser un vocabulaire religieux et mystique pour décrire le cinéma ; alors même qu'il ne s'agissait plus pour l'art qu'était *déjà* le cinéma, de se justifier aux yeux des élites, en prétendant à la noblesse et à la spiritualité.

141. *ibid*, p.219

142. Walter, Benjamin. *Œuvres*, tome 3. Paris: Folio, 2000. p.312

Il fallait plutôt – et c'est ce que fera le premier grand artiste-théoricien de cet art éminemment populaire : Eisenstein – chercher dans les arts anciens, ce qui préfigurait le cinéma (voir ses recherches sur les hiéroglyphes, les idéogrammes, la gravure via sa fascination pour Honoré Daumier...) . Il se débarrasserait donc du tragique et de la représentation explicite et formelle de la mort et ce pour trois raisons. La première est ontologique : la machine cinématographique reproduit le mouvement et donc le « *devenir artificiellement* », pour reprendre l'expression de Bergson ; toute son illusion fonctionne justement pour que le déploiement d'états successifs immobiles – et donc *morbides* – passe pour *vivant*, c'est-à-dire *en mouvement*. La seconde est économique : le cinématographe tire profit du désir et du besoin qu'ont les êtres humains de se divertir et donc de ne *point penser à la mort* où aux difficultés de l'existence. La troisième est esthétique : il s'agissait de se démarquer du théâtre où l'expression de la mort est inhérente au médium et omniprésente dans sa tradition dramaturgique. Toutes ces déterminations, directes ou indirectes, ont cantonné le cinéma à son rôle de divertissement...

ANNEXE 3 : THÉÂTRE ET DIVERTISSEMENT

Paradoxalement, le théâtre est un spectacle dont le principe même est, comme le rappelle Walter Benjamin, « *de disposer d'un point d'où il est impossible de s'apercevoir du caractère illusoire des événements.* »¹⁴³ De véritables corps étant mis en jeux, tant sur scène que face à elle, et dans un même espace-temps, le spectateur ne dispose d'aucune certitude quand à la réalité des événements qui se déroulent sous ses yeux, sinon ses habitudes de spectateurs. Boileau affirmait ainsi, à contre courant des observations de Pascal, que « *L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.* » C'est de cette même idée que découlent les règles de vraisemblance et de bienséance du XVII^{ème} siècle. On comprends l'émoi qu'aurait pu provoquer un duel à l'épée sur une scène dans l'esprit du spectateur qui n'en percevrait pas l'artificialité... Jean-Louis Comolli, dans son ouvrage *Cinéma contre spectacle* se sert d'ailleurs à plusieurs reprises de l'anecdote du « soldat de Baltimore »¹⁴⁴ pour ré-affirmer cette non-artificialité de la représentation théâtrale.

Pourtant certaines techniques de mise en scène et de dramaturgie concourent à faire advenir ces moments où le spectateur prend conscience de la facticité du spectacle auquel il assiste : l'aparté, le quiproquo, l'adresse directe au public... Qui plus est, biens des chef-d'œuvres ont été conçus et joués en bafouant les règles de vraisemblance et de bienséance ; autant qu'il y aura de grands films escamotant les règles du Code Hays. Ce « *point d'où il est impossible de s'apercevoir du caractère illusoire* » du théâtre dont parle Benjamin semble uniquement théorique.

Le théâtre - art « *vivant* » - porte toujours en lui la marque de ce *vivant*, c'est-à-dire son éphémérité. Du caractère éphémère du théâtre, le théoricien hongrois Georg Luckás dit qu'il « *est le corrélat nécessaire et l'expression manifeste du destin dans le drame.* »¹⁴⁵. Le théâtre serait ainsi l'inverse du divertissement, dans le sens où « *l'expression manifeste du destin* » est nécessairement l'expression de la mort. Celle-ci s'y exprime dans le sens où, non seulement toute représentation théâtrale constitue un événement absolument unique dont toutes les conditions ne peuvent être reproduites d'un jour sur l'autre, mais encore parce que, textuellement, la tradition dramaturgique *parle* de la mort. Dans *le Mythe de Sisyphé*, Albert Camus dit de l'acteur de théâtre qu'il est, par excellence, le type du héros *absurde*. Le *hic* et le *nunc* de la représentation théâtrale seraient, selon Camus, comme une vie microcosmique et il y aurait sur les planches autant de naissances et de

143. Walter, Benjamin. *op. cit.* p.98/99

144. Fait divers d'un soldat qui tira au fusil sur un acteur noir interprétant *Othello* au moment où se jouait l'assassinat de Desdémone.

145. Moure, José, Daniel Banda. *Le cinéma : naissance d'un art : Premiers écrits... op. cit.* p.215

morts qu'il y a de personnages, d'entrées et de sorties de scènes. Les comédiens *jouent la mort*, aussi bien parce que leurs personnages *meurent* effectivement au cours de l'intrigue que parce que l'acteur doit quitter les planches à la fin de la représentation. Il ôte son masque autant de fois que son personnage meurt symboliquement.

Ce sont ainsi, à deux niveaux, les grands conflits de l'âme humaine qui se jouent donc sur les planches quand, comme l'ont déploré les élites bourgeoises du début du XX^{ème} siècle, le cinématographe ne s'occupe que de frivolités. Est-ce un hasard si la naissance du *film d'Art* se fait par un « *assassinat* » : celui du *Duc de Guise* (André Calmettes, 1908) ?

ANNEXE 3 : LE CODE HAYS ET LE DIVERTISSEMENT.

À la polarité *art / industrie* que proposait Malraux en parlant du cinéma, le Code Hays préfère celle de *art* et « *entertainment* », plus propre à l'approche nord-américaine : « *I. Theatrical motion pictures, that is, pictures intended for the theatre as distinct from pictures intended for churches, schools, lecture halls, educational movements, social reform movements, etc., are primarily to be regarded as ENTERTAINMENT.* »¹⁴⁶ Ce à quoi s'ajoute un second point, plus court : « *II. Motion pictures are very important as ART.* »¹⁴⁷

Le code de censure édicté par la *Motion Pictures Producers and Distributors Association* en mars 1930 et appliqué à Hollywood de 1934 à 1966 se place logiquement du côté de la réception et nous parle des « *films* » alors que la double définition de Malraux abordait le cinéma du point de vue de sa *production* et en tant que médium. Le souci premier de William Hays - le sénateur républicain qui rédigea le texte éponyme - étant d'établir ce que l'industrie hollywoodienne pouvait décentement proposer aux masses, peu de choses transparaissent quant à la « *juste* » façon de réaliser. Il se contente de donner des recommandations générales, plus axées sur le fond que sur la forme et s'intéresse surtout à l'effet que provoque le spectacle sur les masses qui le contemple. C'est pourquoi, sans doute, le Code a été aussi stimulant pour les grands réalisateurs hollywoodiens : il était restrictif et non pas prescriptif. Au reste, il est difficile d'imaginer qu'un sénateur puisse légiférer sur une science où même un artiste de la trempe d'Eisenstein ne pouvait avancer que par tâtonnements. Car dans sa production rien ne saurait déterminer la façon dont une œuvre va être reçue par le spectateur et à plus forte raison par *des* spectateurs, réunis en une masse anonyme. Le Code propose d'ailleurs ce théorème : « *Psychologically, the larger the audience, the lower the moral mass resistance to suggestion.* »¹⁴⁸ La corollaire étant que les films ayant le plus de succès – ceux qui répondent de *l'entertainment* - doivent être les plus exemplaires d'un point de vue moral. On comprend alors d'où vient le devoir impérieux de *happy-end* auquel se pliaient quasiment tous les scénarios du Hollywood classique. Les valeurs américaines triomphent parce que les héros sont récompensés et/ou les méchants punis et le spectateur diverti peut s'en aller satisfait et – ce qu'espère le Code – meilleur citoyen qu'il ne l'était en rentrant dans le cinéma.

146. « *I. Les films de cinéma, c'est-à-dire les films destinés à une projection en salle, distincts des films destinés aux églises, aux écoles, aux salles de conférences, aux mouvements éducatifs, aux mouvements de réforme sociale... doivent avant tout être considérés comme des divertissements.* » - <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html> :

147. « *Les films sont importants en tant qu'art.* »

148. « *Psychologiquement, plus l'audience est grande, plus la résistance de la masse à la suggestion est faible.* »

ANNEXE 4 : ÉCRAN ET QUATRIÈME MUR

La notion de quatrième mur - cette cloison virtuelle qui sépare, au théâtre, la scène du parterre des spectateurs et qui conditionne le jeu des interprètes, est finalement garante de l'impression de réalité dans laquelle doit baigner la pièce. S'il y a un quatrième mur tacite - pour ne pas dire *tangible* - les personnages doivent se comporter comme s'ils étaient dans la réalité – c'est souvent le cas de la tragédie – et les spectateurs font face à un spectacle qu'ils peuvent imaginer être un univers clos et cohérent. Alors que le théâtre de boulevard est un genre qui joue constamment sur la brisure du quatrième mur, la tragédie elle – suivant finalement la règle énoncée par Boileau, citée plus haut – nécessite ce mur invisible. Or le cinéma est né à une époque où fleurissent les cafés-théâtres, les cabarets, les music-halls et à l'âge d'or de la pantomime et du vaudeville. Il faudrait peut-être distinguer l'influence du théâtre de boulevard, beaucoup plus proche de ce que sera le cinéma des premiers temps, de celle du théâtre classique. Le cinéma burlesque qui règne en roi à l'ère du muet, lui emprunta non seulement ses codes mais aussi ses interprètes, comme le notait Bazin :

« La plupart des grands comiques français et américains viennent du music-hall ou du boulevard. Il suffit de regarder Max Linder pour comprendre tout ce qu'il doit à son expérience théâtrale. Comme la plupart des comiques de cette époque, il joue délibérément « au public », cligne de l'œil à la salle, la prend à témoin de ses embarras, n'hésite pas devant l'aparté. »¹⁴⁹

On le voit, ce qui caractérise cette influence du boulevard, ce sont les techniques de jeu qui brisent le quatrième mur. Souligner cette caractéristique du burlesque revient à invalider l'hypothèse que nous avons émise plus haut et qui voudrait que le cinéma se soit constitué comme un divertissement et par conséquent, un spectacle qui ne se présente pas comme un spectacle.

Il faut nuancer cette contre-affirmation en disant deux choses. D'abord que les adresses au public, fréquentes dans le burlesque, vont disparaître en même temps que le genre lui-même dont le rythme et l'efficacité ne survivra pas à l'abandon des 16 images par seconde et du muet qui favorisaient la pantonymie essentielle à son comique. Quant à la réception du cinéma, elle va évoluer également. Il était fréquent que le public commente directement le film et que les théâtres cinématographiques soient des lieux bruyants – accueillant projecteur, pianistes, bruiteurs, conteurs... - et qui restaient lumineux même lors de la projection. Tout cela va changer avec le

149. Bazin, André. *op. cit.* p.231

parlant. Le son synchrone permettra une meilleure intégration de la musique et des bruitages au film, sans compter que les dialogues exigeront désormais l'attention des spectateurs. En outre, parce que le cinéma est un art dont le succès se fonde sur un désir d'illusion : « *ce régime de crédulité singulier, que Christian Metz (1977) résume par cette formule d'origine psychanalytique : « je sais bien, mais quand même ».* »¹⁵⁰ Si le spectateur est crédule, *sait* qu'il est au cinéma, et peut accepter certaines nuisances sonores et visuelles, cette crédulité doit être entretenue et le doute que contient ce « *mais quand même* » ne doit être brusqué ni par la constitution du spectacle, ni par la disposition dans laquelle il se trouve lors de sa réception. Les « *lois* » qui régissent ainsi cette réception sont résumées par André Gardies en ces termes :

*« La position assise et le confort du siège, l'ordre rassurant des fauteuils dans la salle, l'obscurité relative qui s'installe sans brutalité et la luminescence que renvoie l'écran invitent au relâchement du Surmoi, à quelque chose qui s'apparente, selon une classique remarque d'ordre psychanalytique, à une régression infantile. Protégé des agressions extérieures, inscrit dans l'ordre familial de la salle, enfoui dans le fauteuil, rendu à moi-même par l'obscurité, j'attends la voix maternelle qui bientôt va me parler. »*¹⁵¹

Ou encore chez Raymond Bellour : « *L'obscurité nécessaire à la projection [...] permet d'individualiser le rapport entre le spectateur et l'écran, tout en le maintenant dans un environnement social...* »¹⁵² Tout concourt finalement à reconstruire un quatrième mur solide qui, nous le verrons, s'érodera que bien plus tard, par le sublime...

150. Gardies, André. *Le récit filmique*. Paris: Hachette, 1993. p.14

151. *Ibidem*, p.13/14

152. Bellour, Raymond. *Le Corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*. Trafic. Paris: POL, 2009. p.179

ANNEXE 5 : CINÉMA ET TRANSPARENCE

Ces conditions à réunir pour que le spectateur puisse se plonger dans la contemplation sont sensiblement les mêmes que celle qu'avait établies Richard Wagner en son temps et qui rompaient radicalement avec la mise en place traditionnelle de la salle d'opéra.

Dans les salles à l'italienne, le spectacle était surtout un lieu de mondanités du fait de la disposition en vis-à-vis des balcons qui rendait propices les jeux de regards entre les spectateurs. Les lumières de la salle restaient allumées et l'orchestre restait visible. Wagner décide de faire éteindre les flambeaux, cache l'orchestre et place le public dans des gradins faisant face à la scène. À Bayreuth, la *Festspielhaus* - conçue spécialement pour accueillir les pièces de Wagner – préfigure les salles obscures où les mêmes conditions vont être réunies. Cette obscurité permet de rapprocher la projection de l'expérience de l'hypnose, plus que de celle du rêve comme il est couramment coutume de le faire. C'est cette thèse que défend Bellour dans son ouvrage *Le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*. Il affirme que : « *le dispositif du cinéma [est] beaucoup plus proche de celui de l'hypnose qu'il ne l'est de celui du rêve, dans lequel la détermination demeure purement interne.* »¹⁵³

L'expérience cinématographique n'est pas « *purement interne* » pour deux raisons : parce que le spectateur est maintenu dans un environnement social par le caractère collectif – au moins en puissance - de toute projection. Ensuite, parce que la « *détermination* » du spectacle échappe au spectateur qui n'y participe qu'en tant qu'il le perçoit et l'interprète de façon passive. « *Sous l'évidence du voir, il m'arrive d'oublier que ce voir est d'abord du « montré », c'est-à-dire le résultat d'un choix délibéré du réalisateur.* »¹⁵⁴ rappelle André Gardies. En d'autres termes, ce qui détermine le spectacle, c'est sa mise en scène et dès lors, le plus important reste que rien dans sa production ne transparaisse du spectacle. Cela est d'autant plus évident que le spectateur se plonge volontairement dans un état passif de contemplation en achetant son billet. Le mauvais film serait donc celui qui se ferait ressentir comme tel, qui briserait le contrat d'illusion que le cinéma – du moins hollywoodien - a signé tacitement avec ses spectateurs. Il en résulte cet impératif : « *Pour fonctionner avec bonheur, la machine cinématographique doit effacer les traces de son travail...* »¹⁵⁵

153. Bellour, Raymond. *op. cit.* p.62

154. Gardies, André. *op. cit.* p.101

155. Gardies, André, *L'espace au cinéma... op. cit.* – cité in : Gombeaud, Adrien. *op. cit.* p.142

Voilà une piste permettant d'expliquer que le cinéma de fiction a toujours eu plus de succès que le documentaire - où précisément le but est de *faire sentir* la caméra – et comme le cinéma de divertissement sur un cinéma plus contemplatif voire expérimental, réfléchissant sur son propre médium... Nous pouvons parler d'un dogme de la *transparence*, auquel, comme à celui du divertissement, on ne peut que s'opposer ou s'aligner. De là, naissent deux approches esthétiques comme l'affirme Jean-Louis Comolli : « *La première (qui peut être dite « classique ») suppose l'effacement des traces de l'élaboration de l'œuvre, du processus de création, du travail lui-même. [...] Magie de la mise en scène : transparence. [...] L'autre manière, à l'opposé, laisse voir ou entrevoir quelque chose de ses conditions de production, des phases contradictoires du processus de production de l'œuvre.* »¹⁵⁶

156. Comolli, Jean-Louis. *op. cit.* p.35

ANNEXE 6 : CINÉMA ET DÉSINTERESSEMENT

Au cinéma, l'existence de l'objet est toujours secondaire : puisque je n'ai jamais accès qu'à son image, rien ne m'assure absolument qu'il n'y ait jamais eu une réalité concrète et je dois me contenter d'y croire après avoir passé un pacte tacite avec le film. D'où l'ambiguïté inévitable qu'il y a par exemple dans le corps filmé et encore plus certainement dans la pornographie. Car l'attrait qu'a l'image pornographique repose sur l'existence des corps qu'elle met en scène, sans que cette existence ne puisse jamais être assurée par les composantes du médium. De là, on pourrait appliquer la formule lacanienne « *Il n'y a pas de rapport sexuel* » - seulement son image et donc l'exact opposé de la sensualité inhérente au rapport sexuel.

Mais plus généralement, face à un film qui représente un objet, aucun spectateur, sauf peut-être celui qui n'est pas divertie par le spectacle et qui est donc renvoyé à ses besoins ou ses désirs physiques – peut éprouver un attrait, car le rapport que nous entretenons au spectacle relève de la *double négation* : « ... *il s'agit d'un enregistrement [...] - ce savoir se trouve suspendu si ce que je perçois concentre toute mon attention et si les partis pris de la réalisation mettent en valeur sa qualité de présence. Ce que je perçois n'est donc pas une image de chaise, mais dans le cadre du savoir qu'il s'agit d'un film, une chaise.* »¹⁵⁷ écrit Florence Gravas. Autrement dit, nous savons que nous sommes face à un spectacle, nous n'éprouvons pas d'intérêt pour l'objet en tant qu'objet, car nous savons que nous n'en percevons que l'image (première négation) toutefois nous finissons par accepter l'objet dans sa réalité afin d'être divertie par le spectacle, nous *oublions* volontairement notre premier savoir (deuxième négation). Il y aurait donc un lien fort entre le désintéressement propre au sentiment du beau et le divertissement. Effectivement, un divertissement ne saurait qu'être gratuit et valoir pour lui-même, car si l'on y portait un intérêt comme on le peut à l'utile et à l'agréable, alors nous ne serions plus détournés de nous-même. C'est là un second lien que l'on peut tisser à partir du beau défini par Kant comme une « *finalité sans fin* ». Le désintéressement serait donc en quelque sorte inhérent à toute image photographique, parce que celle-ci dématérialise l'objet et dès lors, ancre le jugement dans le régime de la contemplation.

157. Gravas, Florence. *La part du spectateur : Essai de philosophie à propos du cinéma*. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2016. p.23

ANNEXE 7 : CHANSON POUR AGNES – LEE CHANG-DONG

*Comment est-ce là-bas ?
À quel point est-ce solitaire ?
Est-ce que le ciel brille toujours rouge au crépuscule ?
Est-ce que les oiseaux chantent toujours sur le trajet de la forêt ?
Pouvez vous recevoir la lettre que je n'ai pas osé envoyer ?
Puis-je invoquer la confession que je n'ai pas osé faire ?
Est-ce que le temps s'écoule et la rose se fane ?
Il est temps de dire au revoir
Comme le vent qui s'attarde puis va,
Comme l'ombre
Adieu à la promesse qui n'est pas venue,
À l'amour qui jusqu'au bout fut secret
Au brin d'herbe posant un baiser sur ma cheville lasse
Et même aux petits pas qui me suivent
Il est temps de dire au revoir
Maintenant que la nuit tombe
Une bougie sera-t-elle allumée à nouveau ?
Ici je prie...
Que nul ne verse des larmes...
Que vous sachiez de quelle ardeur...
J'aimais
La longue attente au milieu d'une chaude journée d'été
Un vieux chemin qui ressemble au visage de mon père
Même le chrysanthème qui par timidité s'assit seul, dos tourné...
Combien je les aimais
Comme de votre doux chant
Le cœur me battait
Je vous bénis
Avant de traverser la rivière noire
En épuisant le dernier souffle de mon âme
Je me prends à rêver
À un matin ensoleillé
À nouveau je me réveille aveuglé par la lumière
Et je te trouve...
Debout près de moi.*

BIBLIOGRAPHIE

| SUR LE SUBLIME |

- Burke, Edmund, et Baldine Saint Girons. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Ed. allégée avec citations grecques et latines en français (voir p. 52). Bibliothèque des textes philosophiques. Paris: Vrin, 2009.
- Hugo, Victor. *Preface De Cromwell*. Librairie Larousse, 1972.
<http://www.biblio.com/book/preface-cromwell-victor-hugo/d/309166082>.
- Kant, Emmanuel, Alain Renaut. *Critique de la faculté de juger*. Paris: Flammarion, 2000.
- Kant, Emmanuel, et Florence Khodoss. *Le jugement esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1987.
- Lyotard, Jean-François. *Leçons sur l'analytique du sublime : Kant, Critique de la faculté de juger, 23-29*. Paris: Klincksieck, 2015.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm, Marc B. de Launay, et Michèle Cohen-Halimi. *Œuvres*. Bibliothèque de la Pléiade 471. Paris: Gallimard, 2000.
- Schopenhauer, Arthur, Christian Sommer, Marianne Dautrey, et Vincent Stanek. *Le monde comme volonté et représentation*. Paris: Folio, 2009.

| SUR LE CINÉMA |

- Banda, Daniel, et José Moure. *Le cinéma : naissance d'un art : Premiers écrits*. Paris: Flammarion, 2008.
- Banda, Daniel, et José Moure. *Le Cinéma : L'art d'une civilisation 1920-1960*. Paris: Editions Flammarion, 2011.
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris: Cerf, 1976.
- Bellour, Raymond. *Le Corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*. Trafic. Paris: POL, 2009.

- Bétan, Julien. *Extrême ! : Quand le cinéma dépasse les bornes*. Lyon: Moutons électriques, 2012.
- Clair, René. *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui ; René Clair*. Paris: Gallimard, 1970.
- Comolli, Jean-Louis. *Cinéma contre spectacle: suivi de Technique et idéologie (1971-1972)*. Lagrasse: Verdier, 2009.
- Deleuze, Gilles. *L' image-mouvement*. Cinéma, Gilles Deleuze ; 1. Paris: Éd. de Minuit, 1999.
- Deleuze, Gilles. *L' image-temps*. Nachdr. Cinéma, Gilles Deleuze ; 2. Paris: Éd. de Minuit, 2006.
- Eisenstein, S. M. *Le Film : sa forme, son sens*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1976.
- Gardies, André. *Le récit filmique*. Paris: Hachette, 1993.
- Gravas, Florence. *La part du spectateur : Essai de philosophie à propos du cinéma*. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2016.
- Provoyeur, Jean-Louis. *Le cinéma de Robert Bresson. De l'effet de réel à l'effet de sublime*. Paris: Editions L'Harmattan, 2003.
- Simsolo, Noël, et Sergio Leone. *Conversations avec Sergio Leone*. Paris: Cahiers du Cinema, 1999.

| SUR LE CINÉMA CORÉEN |

- dir Apra, Adriano. *Le Cinéma coréen*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1993.
- Balmain, Colette. *Directory of World Cinema: South Korea*. Bristol: University of Chicago Press, 2013.
- Choi, Jinhee. *The South Korean Film Renaissance: Local Hitmakers, Global Provocateurs*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2010.

- Coppola, Antoine. *Le cinéma sud-coréen: Du confucianisme à l'avant-garde : splendeurs et misères du réalisme dans le nouvel ordre spectaculaire*. Paris; Montréal: Editions L'Harmattan, 1997.
- Denis Lévy, et al. *Les genres ont cent ans... vive leur modernité ! L'art du cinéma*, n. 61-62. Paris: Cinéma Art Nouveau, 2009.
- dir. Jean-Michel Frodon. *Cinquante ans de cinéma coréen*. Cahiers du cinéma. Paris, 2005.
- Gombeaud, Adrien. *Seoul cinéma: les origines du nouveau cinéma coréen*. Paris: Editions L'Harmattan, 2006.
- Gombeaud, Adrien. *Kim-Ki-Duk*. Paris: Dis Voir, 2006.
- Jackson, Andrew David, et Colette Balmain, éd. *Korean screen cultures: interrogating cinema, tv, music and online games*. Oxford ; New York: Peter Lang, 2016.
- Ji-youn, Jung. *Korean Film Directors: Bong Joon-Ho*. Seoul: Seoul Selection USA, Inc., 2011.
- Kim, Kyung Hyun. *Virtual hallyu: Korean cinema of the global era*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Paquet, Darcy. *New Korean Cinema: Breaking the Waves*. Wallflower, 2009.

| CINÉMA ET POLITIQUE |

- Coppola, Antoine. *Image et pouvoir: Commentaires sur l'ordre spectaculaire en Asie*. 1^{re} éd. Arles (Bouches-du-Rhône): Sulliver, 2005.
- Danesi, Fabien. *Le cinéma de Guy Debord ou la négativité à l'oeuvre: 1952 - 1994*. Classiques de l'avant-garde 17. Paris: Éd. Paris Expérimental, 2011.
- Didi-Huberman, Georges. *Peuples en larmes: peuples en armes*. L'oeil de l'histoire 6. Paris: Minuit, 2016.

- Rancière, Jacques. *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*. La Fabrique, 2000.

| PHILOSOPHIE |

- Blaise Pascal. *Pensées*. Gallimard. Le Livre de Poche. Paris, 1967.
- Jankélévitch, Vladimir. *La mort*. Paris: Flammarion, 2012.
- Walter, Benjamin. *Oeuvres, tome 3*. Paris: Folio, 2000.

CORPUS

<p>Peppermint Candy</p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Bakha satang</i> (박하사탕) • Réalisation : Lee Chang-dong • Scénario : Lee Chang-dong • Production : Myeong Gye-nam et Makoto Ueda • Musique : Lee Jae-jin • Photographie : Kim Hyeong-gu • Montage : Park Il-hyeon • Durée : 130 minutes • Dates de sortie : 1er janvier 2000 (Corée du Sud), 20 février 2002 (France) • Distribution : Sol Kyung-gu : Kim Yongho, Moon So-ri : Yun Sunim, Kim Yeo-jin : Hongja... 	<p>Real Fiction</p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Shilje sanghwang</i> • Réalisation : Kim Ki-duk • Scénario : Kim Ki-duk • Production : Lee Harry et Shin Seung-soo • Musique : Jeon Sang-yun • Photographie : Hwang Cheol-hyeon • Montage : Kyeong Min-ho • Durée : 83 minutes • Dates de sortie : 24 juin 2000 (Corée du Sud) • Distribution : Ju Jin-mo : Na (I)...
<p>L'Île</p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Seom</i> (섬) • Réalisation : Kim Ki-duk • Scénario : Kim Ki-duk • Production : Lee Eun • Musique : Jeon Sang-yun • Photographie : Hwang Seo-shik • Montage : Kyeong Min-ho • Durée : 86 minutes • Dates de sortie : 22 avril 2000 (Corée du Sud), 1er septembre 2000 (Mostra de Venise), 25 avril 2001 (France) • Distribution : Suh Jung : Hee-jin, Kim Hyeon-seok : Hyun-shik, Park Sung-hee : Eun-ao, Jae-hyeon : Mang-chee... 	<p>Barking Dog Never Bites</p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Peul-lan-da-seu-eui Gae</i> (플란다스의 개) • Réalisation : Bong Joon-ho • Scénario : Bong Joon-ho, Son Tae-ung et Song Ji-ho • Production : Cho Min-hwan • Musique : Jo Seong-woo • Photographie : Cho Yong-gyu • Montage : Lee Eun-su • Durée : 108 minutes • Dates de sortie : 19 février 2000 (Corée du Sud), 5 juillet 2006 (France) • Distribution : Lee Seong-jae : Yun-ju, Bae Doona : Hyeon-nam, Byeon Hie-bong : le gardien...
<p>Tears</p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Nunmul</i> (눈물) • Réalisation : Im Sang-soo • Scénario : Im Sang-soo • Production : Oh Jeong-wan • Photographie : Lee Du-man • Montage : Yu Ju-hyeon • Durée : 101 minutes • Dates de sortie : octobre 2000 (Festival international du film de Busan) • Distribution : Jun Han : Han, Park Geun-yeong : Sa-ri, Bong Tae-gyu : Jang, Jo Eun-ji : Ran... 	<p>The Foul King</p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Ban-chik-hwang</i> (반칙왕) • Réalisation : Kim Jee-woon • Scénario : Kim Jee-woon et Kim Dae-wu • Production : Oh Jeong-wan • Musique : Uh Oh-boo • Photographie : Hong Gyeong-pyo • Durée : 112 minutes • Dates de sortie : 4 février 2000 (Corée du Sud) • Distribution : Song Kang-ho : Im Dae-ho, Kim Su-ro : Yu Bee-ho, Jang Jin-yeong : Jang Min-young...

<p><i>Bad Guy</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Nabbeun namja</i> (나쁜 남자) • Réalisation : Kim Ki-duk • Scénario : Kim Ki-duk • Production : Lee Seung-jae, Kim Seung-beom, John Woo et Chow Yun Fat • Musique : Park Ho-jun • Photographie : Hwang Cheol-hyeon • Montage : Hang Seong-won • Durée : 100 minutes • Dates de sortie : 11 novembre 2001 (festival de Pusan), 11 janvier 2002 (Corée du Sud) • Distribution : Suh Jung : Hee-jin, Kim Hyeon-seok : Hyun-shik, Park Sung-hee : Eun-ao, Jae-hyeon : Mang-chee... 	<p><i>The Coast Guard</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Hae anseon</i> (해안선) • Réalisation : Kim Ki-duk • Scénario : Kim Ki-duk • Production : Lee Seung-jae • Musique : Jang Yeong-gyu • Photographie : Baek Dong-hyeon • Montage : Kim Seon-min • Durée : 94 minutes • Dates de sortie : 14 novembre 2002 (festival de Pusan), 22 novembre 2002 (Corée du Sud), 1er septembre 2004 (France) • Distribution : Jang Dong-gun : Kang Sang-byeong, Kim Jeong-hak : Kim Sang-byeong, Yu Hae-jin : Cheol-gu, Park Ji-ah : Mi-yeong...
<p><i>Sympathy for Mr. Vengeance</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Boksuneun naui geot</i> (복수는 나의 것) • Réalisation : Park Chan-wook • Scénario : Lee Jae-sun, Lee Mu-yeong, Lee Yong-jong et Park Chan-wook • Production : Lee Jae-sun, Lim Jin-gyu, Lee Kang-bok et Seok Dong-jun • Musique : Ururboo Band • Photographie : Kim Byeong-il • Montage : Kim Sang-beom • Durée : 129 minutes • Dates de sortie : 29 mars 2002 (Corée du Sud), 3 septembre 2003 (France) • Distribution : Song Kang-ho : Park Dong-jin, Shin Ha-kyun : Ryu, Bae Doona : Cha Yeong-mi... 	<p><i>Memories of Murder</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Salinui chueok</i> (살인의 추억) • Réalisation : Bong Joon-ho • Scénario : Bong Joon-ho, Kim Kwang-rim et Shim Sung-bo • Production : Lee Jae-sun, Lim Jin-gyu, Lee Kang-bok et Seok Dong-jun • Musique : Tarô Iwashiro • Photographie : Kim Hyeong-gyu • Montage : Kim Seon-min • Durée : 132 minutes • Dates de sortie : 2 mai 2003 (Corée du Sud), 23 juin 2004 (France) • Distribution : Song Kang-ho : Park Doo-manm, Kim Sang-kyeong : Seo Tae-yoo, Kim Loi-ha : Jo Young-goo...
<p><i>Printemps, été, automne, hiver... et printemps</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom</i> (봄 여름 가을 겨울 그리고 봄) • Réalisation : Kim Ki-duk • Scénario : Kim Ki-duk • Production : Karl Baumgartner et Lee Seung-jae • Musique : Park Ji-woong • Photographie : Baek Dong-hyeon • Montage : Kim Ki-duk • Durée : 106 minutes • Dates de sortie : 19 septembre 2003 (Corée du Sud), 14 avril 2004 (France) • Distribution : Oh Yeong-su : le vieux moine, Kim Ki-duk : le moine adulte (hiver), Kim Young-min : le jeune moine (automne)... 	<p><i>Old Boy</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Oldboy</i> (올드보이) • Réalisation : Park Chan-wook • Scénario : Hwang Jo-yun, Park Chan-wook, Lim Chun-hyeong et Lim Joon-hyung, d'après une histoire de Garon Tsuchiya • Production : Lim Seung-yong et Kim Dong-joo • Musique : Jo Yeong-wook • Photographie : Chung Chung-hoon • Montage : Kim Sang-beom • Durée : 120 minutes • Dates de sortie : 21 novembre 2003 (Corée du Sud), 29 septembre 2004 (France) • Distribution : Choi Min-sik : Oh Dae-soo, Yu Ji-tae : Lee Woo-jin, Kang Hye-jeong : Mi-do...

<p>Locataires</p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Bin-jip</i> (빈집) • Réalisation : Kim Ki-duk • Scénario : Kim Ki-duk • Production : Kim Ki-duk et Michiko Suzuki • Musique : Slvian • Photographie : Jang Seong-baek • Montage : Kim Ki-duk • Durée : 88 minutes • Dates de sortie : 7 septembre 2004 (Mostra de Venise), 15 octobre 2004 (Corée du Sud), 13 avril 2005 (France) • Distribution : Lee Seung-yeon : Sun-hwa, Lee Hyun-kyoon : Tae-suk, Kwon Hyuk-ho : Min-gyu (le mari)... 	<p>The President's Last Bang</p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Geuddae geusaramdeul</i> (그때 그 사람들) • Réalisation : Im Sang-soo • Scénario : Im Sang-soo • Production : Shim Jae-myeong et Shin Cheol • Musique : Kim Hong-jib • Photographie : Kim Wu-hyeong • Montage : Lee Eun-su • Durée : 102 minutes • Dates de sortie : 3 février 2005 (Corée du Sud), 12 mai 2005 (Festival de Cannes 2005) • Distribution : Han Suk-kyu : Joo, l'agent de la KCIA, Baek Yoon-sik : Kim Jae-kyu, le directeur de la KCIA, Song Jae-ho : le président Park Chung-hee...
<p>Lady Vengeance</p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Chinjeolhan geumjassi</i> (친절한 금자씨) • Réalisation : Park Chan-wook • Scénario : Jeong Seo-gyeong et Park Chan-wook • Production : Cho Young-wuk, Lee Chun-yeong, Lee Tae-hun et Miky Lee • Musique : Choi Seung-hyeon, Jo Yeong-wook et Na Seok-joo • Photographie : Jeong Jeong-hun • Montage : Kim Jae-beom et Kim Sang-beom • Durée : 112 minutes • Dates de sortie : 29 juillet 2005 (Corée du Sud), 16 novembre 2005 (France) • Distribution : Lee Young-ae (VF : Rafaèle Moutier) : Lee Geum-ja, Choi Min-sik : monsieur Baek, Go Su-hee : Ma-nyeo... 	<p>L'Arc</p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Hwal</i> (활) • Réalisation : Kim Ki-duk • Scénario : Kim Ki-duk • Production : Kim Ki-duk, Kang Yong-gyu et Michiko Suzuki • Musique : Kang Eun-il • Photographie : Jang Seong-bak • Montage : Kim Ki-duk • Durée : 90 minutes • Dates de sortie : 12 mai 2005 (festival de Cannes, Corée du Sud), 14 décembre 2005 (France) • Distribution : Jeon Seong-hwang : le vieil homme, Han Yeo-reum : la jeune fille, Seo Ji-seok : l'étudiant...
<p>A Bittersweet Life</p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Dal kom han in-saeng</i> (달콤한 인생) • Réalisation : Kim Jee-woon • Scénario : Kim Jee-woon • Production : Lee Yo-jin et Oh Jeong-wan • Musique : Jang Young-gyu et Dal Pa-lan • Photographie : Kim Ji-yong • Montage : Choi Jae-geun • Durée : 118 minutes • Dates de sortie : 1er avril 2005 (Corée du Sud), 10 mai 2006 (France) • Distribution : Lee Byung-hun : Kim Sun-Woo, Kim Yeong-cheol : Mr. Kang... 	<p>Time</p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Shi gan</i> • Réalisation : Kim Ki-duk • Scénario : Kim Ki-duk • Production : Kim Ki-duk et Michiko Suzuki • Musique : No Hyung-woo • Photographie : Sung Jong-woo • Montage : Kim Ki-duk • Durée : 97 minutes • Dates de sortie : 10 août 2006 (Corée du Sud), 8 août 2008 (France) • Distribution : Ha Jung-woo: Ji-woo, Park Ji-Yeon: Seh-hee...

<p><i>The Host</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Gwoemul</i> (괴물) • Réalisation : Bong Joon-ho • Scénario : Baek Chul-hyun et Bong Joon-ho • Production : Choi Yong-bae • Musique : Lee Byeong-woo • Photographie : • Montage : Kim Sun-mi • Durée : 119 minutes • Dates de sortie : 27 juillet 2006 (Corée du Sud), 22 novembre 2006 (France) • Distribution : Song Kang-ho : Park Gang-du, Byeon Hee-bong : Park Hee-bong, Park Hae-il : Park Nam-il 	<p><i>Le Bon, la Brute, et le cinglé</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Joheun nom, Nappeun nom, Isanghan nom</i> (좋은 놈, 나쁜 놈, 이상한 놈) • Réalisation : Kim Jee-woon • Scénario : Kim Jee-woon et Min-suk Kim • Production : Jae-Won Choi • Musique : Dalparan et Chan Young-gyu • Photographie : Lee Mo-gae • Montage : Nam Na-yeong • Durée : 139 minutes • Dates de sortie : 24 mai 2008 (Festival de Cannes), 17 décembre 2008 (France), 17 juillet 2008 (Corée du Sud) • Distribution : Jeong Woo-seong : Park Do-won (le Bon), Lee Byung-hun : Park Chang-yi (la Brute), Song Kang-ho : Yoon Tae-goo (le Cinglé)
<p><i>Mother</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Madeo</i> (마더) • Réalisation : Bong Joon-ho • Scénario : Bong Joon-ho et Park Eun-kyo • Production : Yang-kwon Moon, Tae-joon Park et Woo-sik Seo • Musique : Lee Byeong-woo • Photographie : Alex Hong Kyung-Pyo • Montage : Moon Sae-kyoung • Durée : 128 minutes • Dates de sortie : 16 mai 2009 (Festival de Cannes), • Distribution : Kim Hye-ja : la mère, Won Bin : Yoon Do-joon, le fils, Jin Goo : Jin-tae, l'ami de Do-joon 	<p><i>Poetry</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Si</i> (시) • Réalisation : Lee Chang-dong • Scénario : Lee Chang-dong • Production : Lee Joon-dong • Photographie : Kim Hyunseok • Montage : Kim Hyun • Dates de sortie : 13 mai 2010 (Corée du Sud), 25 août 2010 (France) • Distribution : Yoon Jeong-hee : Mija, Lee Da-wit : Wook, Kim Hira : Mr. Kang

CORPUS ÉLARGI

<p><i>Arirang</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Arirang</i> (아리랑) • Réalisation : Na Un-gyu • Scénario : Na Un-gyu • Production : Yodo Torajo • Musique : X • Photographie : Kyôhei Katô • Montage : Kyôhei Katô • Durée : X • Dates de sortie : 1 octobre 1926 • Distribution : Na Un-gyu : Yeong-jin, Shin Il-seon : Yeong-hui, Nam Gung-un : Hyeon-gu 	<p><i>La Servante</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Hanyo</i> • Réalisation : Kim Ki-young • Scénario : Kim Ki-young • Production : Kim Young-cheol • Musique : Han Sang-ki • Photographie : Kim Deok-jin • Montage : Oh Young-keun • Durée : 108 minutes • Dates de sortie : 3 novembre 1960 • Distribution : Lee Eun-shim : Myeong-sook, Kim Jun-kyu : Kim Dong-sik, Joo Jung-nyeo : La femme de Kim Dong-sik
<p><i>Pour une poignée de dollars</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Per un pugno di dollari</i> • Réalisation : Bob Robertson, alias Sergio Leone • Scénario : Sergio Leone, Fulvio Morsella, Luciano Vincenzoni • Production : Arrigo Colombo, Giorgio Papi • Musique : Dan Savio alias Ennio Morricone • Photographie : Massimo Dallamano • Montage : Roberto Cinquini, Alfonso Santacana • Durée : 96 minutes • Dates de sortie : 12 septembre 1964 (Italie), 16 mars 1966 (France) • Distribution : Clint Eastwood : « <i>L'homme sans nom</i> », Gian Maria Volontè : Ramón Rojo , Marianne Koch : Marisol 	<p><i>A Petal</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : 꽃잎, <i>Ggotip</i> • Réalisation : Jang Sun-woo • Scénario : Yoon Choi • Production : Ahn Byoung-ju et Kim Su-jin • Musique : Won Il • Photographie : You Young-kil • Montage : Kil Yang-il • Durée : 89 minutes • Dates de sortie : 5 avril 1996 (Corée du Sud) • Distribution : Lee Jung-hyun : la fille, Mun Seong-kun, Jang, Lee Yong-ran : la mère.
<p><i>Girl's Night Out</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : 처녀들의 저녁식사 • Réalisation : Im Sang-soo • Scénario : Im Sang-soo • Production : Cha Seung-jae • Musique : Moon Joon-ho • Photographie : Hong Kyeong-pyo • Montage : Kyeong Min-ho • Durée : 101 minutes • Dates de sortie : 3 octobre 1998 (Corée du Sud), 14 septembre 1999 (Festival de Toronto) • Distribution : Jin Hee-kyung : Yeon, Jo Jae-hyeon : Yong-jak, Kang Soo-yeon : Ho-jung 	<p><i>My Sassy Girl</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre original : <i>Yeopgijeogin geunyeo</i> (엽기적인 그녀) • Réalisation : Kwak Jae-yong • Scénario : Kwak Jae-yong, d'après un roman de Kim Ho-sik • Production : Shin Chul et Park Geon-seob • Musique : Kim Hyeong-seok • Photographie : Kim Sung-bok • Montage : Kim Sang-beom • Durée : 137 minutes • Dates de sortie : 27 juillet 2001 (Corée) • Distribution : Jeon Ji-hyeon : La fille, Cha Tae-hyun : Kyun-woo

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	1
INTRODUCTION	2/4
I – LE SUBLIME AU CINÉMA ET LES ORIGINES DU NOUVEAU CINÉMA SUD-CORÉEN	5
<u>A. Le Sublime au cinéma</u>	
A. 1 – Les obstacles à un sublime cinématographique.....	6/11
A. 2 - Sublime et grotesque : les premières occurrences du sublime au cinéma.....	12/18
<u>B. Le Nouveau Cinéma sud-coréen</u>	
B.1 - Histoire de la Corée du Sud et de son cinéma.....	19/25
B. 2 - De la Nouvelle Vague au Nouveau cinéma.....	26/30
II. - LES CARACTERISTIQUES DU SUBLIME DANS LE NOUVEAU CINÉMA SUD-CORÉEN ..	31
<u>A. Les outils de mise en scène du sublime</u>	
A. 1 - Transpercer l'écran.....	32/41
A. 2 – Éclater le cadre.....	42/51
<u>B. Les outils narratifs du sublime</u>	
B. 1 - Quel genre pour le sublime ? De la <i>tragédie</i> au <i>thriller</i>	51/59
B. 2 – La vengeance : essence du récit type	60/67
III. LES ENJEUX DU SUBLIME	68
<u>A. Le sublime comme condition d'un cinéma politique.</u>	
A. 1– Fonder un peuple.....	69/79
A. 2– Le <i>Ko hyang</i>	79/87
<u>B. Après le sublime...</u>	
B. 1 – Sublimation, transformation, continuation.....	88/95
B.2 - Souffrir, et après ?.....	96/102
CONCLUSION	103/107
ANNEXES	108/123
BIBLIOGRAPHIE	124/127
CORPUS	128/131
CORPUS ÉLARGI	132