



**HAL**  
open science

# La distribution du cinéma sud-coréen en France, de l'aide à la réception : une mise à l'épreuve du principe de diversité des expressions culturelles

Constance Le Borgne

## ► To cite this version:

Constance Le Borgne. La distribution du cinéma sud-coréen en France, de l'aide à la réception : une mise à l'épreuve du principe de diversité des expressions culturelles. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-03174711

HAL Id: dumas-03174711

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03174711>

Submitted on 19 Mar 2021

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Rennes 2 – Haute Bretagne  
UFR Arts, Lettres, Communication  
Département Arts du Spectacle  
Master Cinéma et audiovisuel – Histoire et esthétique du cinéma

**LA DISTRIBUTION DU CINEMA SUD-COREEN EN FRANCE, DE L'AIDE  
A LA RECEPTION : UNE MISE A L'EPREUVE DU PRINCIPE DE  
DIVERSITE DES EXPRESSIONS CULTURELLES.**

Constance LE BORGNE

Sous la direction de Simon DANIELLOU

Décembre 2020



## AVANT-PROPOS

Dans le cadre du sujet de ce mémoire, un rapide point concernant la retranscription des noms et titres de films coréens, chinois ou japonais est nécessaire. Pour ce qui est des noms, il faut tout d'abord rappeler que la forme traditionnelle pour ces trois pays est de placer le nom en première place, puis le prénom. Nous nous appliquerons donc à respecter cet ordre, bien qu'écrire les noms japonais de manière occidentale est encore d'usage. Concernant les noms coréens, nous les retranscrivons de cette façon : le nom de famille (une seule syllabe le plus généralement), espace, la première syllabe du prénom, séparée de la deuxième par un trait d'union, *exemple : Bong Joon-ho*. Nous suivons la romanisation révisée du coréen (romanisation officielle du coréen en Corée du Sud) pour les translittérations des noms et titres, mais conserverons l'écriture d'usage (parfois donc anglophone) pour les noms de cinéastes et personnalités sud-coréennes, afin de favoriser une meilleure compréhension du·de la lecteur·rice. Pour ce qui est des titres, nous ferons directement référence au titre français, à l'exception des films ayant plusieurs titres français ou anglais, auxquels nous ajouterons leur translittération du titre coréen. Quant aux caractères japonais et chinois, ils seront respectivement romanisés suivant les méthodes Hepburn et Hanyu Pinyin, étant les modèles de retranscription latine les plus utilisées.

## REMERCIEMENTS

Je tiens dans un premier temps à remercier Simon Daniellou, mon directeur de mémoire, qui m'a accompagné dans ce projet depuis ses toutes premières réflexions. Sa patience et ses conseils avisés ont permis de faire mûrir le sujet de ce mémoire, auquel il a apporté une attention et un soutien continus. Je souhaite également le remercier pour les ressources documentaires, travaux personnels et contacts qu'il a mis à ma disposition, et qui ont considérablement aidé mes recherches.

Des remerciements à l'égard du corps enseignant du Master Histoire et esthétique du cinéma sont tout aussi essentiels, en particulier à Gilles Mouëllic, Roxane Hamery, Antony Fiant et Éric Thouvenel pour leurs séminaires enrichissant et leurs avis pertinents.

Ce mémoire n'aurait également pu voir le jour sans les aides précieuses de David Tredler, Hong Sora, Baik Seung-kyun, Jean-Michel Frodon, Bastian Meiresonne, et Eric Gouzannet, que je souhaite remercier pour leur temps, leur enthousiasme à l'égard de mon sujet, ou les ouvrages qui m'ont été fournis.

Enfin, je veux dire merci à tous·tes mes proches, mes camarades de promotion, ma famille et mes ami·e·s, pour leur présence motivante durant ces deux années. Je tiens particulièrement à remercier Marie Marquet, Louise Pageard et Maël Le Bévilion pour leurs relectures, conseils et retours bienveillants au cours la rédaction de mémoire, ainsi que Lise Chereau et Margaux Moulahournat, pour m'avoir sans cesse soutenue, et aidée à me concentrer lors des fermetures des bibliothèques.

## SOMMAIRE

<b>Introduction .....</b>	<b>7</b>
<b>Partie I : La diversité des expressions culturelles et ses inhérentes difficultés .....</b>	<b>25</b>
<i>Chapitre 1 : Appliquer la diversité .....</i>	<i>26</i>
1.a. Le CNC, institution majeure de soutien et de réglementation .....	26
1.b. Une aide perturbée par ses propres limites .....	37
<i>Chapitre 2 : Rendre compte de la diversité .....</i>	<i>48</i>
2. Mesurer la diversité cinématographique .....	48
<b>Partie II : Un modèle trop binaire pour une industrie cinématographique complexe .....</b>	<b>57</b>
<i>Chapitre 3 : L'industrie cinématographique sud-coréenne depuis les années 1960 : la mise en place d'une grande puissance cinématographique.....</i>	<i>58</i>
3.a. Un renouveau politique, économique et industriel.....	58
3.b. Le cinéma sud-coréen indépendant et sa valorisation.....	68
<i>Chapitre 4 : Se faire une place dans la distribution française : les genres, l'Art et essai et le cinéma sud-coréen .....</i>	<i>81</i>
4.a. Le cinéma sud-coréen face aux tendances de l'exploitation française.....	81
4.b. La question des films de genre dans le cinéma sud-coréen : l'exemple de Bong Joon-ho.....	89
<b>Partie III : Une diversité normée et un réseau fermé .....</b>	<b>97</b>
<i>Chapitre 5 : Une inscription dans une certaine autorité occidentale .....</i>	<i>98</i>
5.a. Les découvreurs du cinéma sud-coréen en France.....	98
5.b. Le phénomène d'auteurisation : le cas de la reconnaissance d'Im Kwon-taek en Europe .....	107
<i>Chapitre 6 : Une responsabilité occidentale face à la diversité.....</i>	<i>115</i>
6.a. Un principe de diversité mis à mal par des motivations d'importation encore biaisées .....	115
6.b. Diversifier la diversité : des initiatives à mieux considérer .....	125

<b>Conclusion .....</b>	<b>134</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>141</b>
<b>Sitographie .....</b>	<b>157</b>

## INTRODUCTION

À l'heure d'une mondialisation qui permettrait un partage des cultures grandissant, la notion de diversité semble occuper une place importante dans les valeurs des politiques culturelles françaises. La « diversité culturelle » implique, selon le gouvernement français<sup>1</sup>, la multiculturalité – c'est-à-dire la coexistence de plusieurs communautés culturelles sur un même territoire –, la mixité et la cohésion sociale – c'est-à-dire l'interaction de ces communautés – et la lutte contre l'uniformisation culturelle – c'est-à-dire une acculturation négative vers la perte des différences.

### *Le principe d'« exception culturelle française » comme racine de la « diversité culturelle »*

Cette première définition concerne tous les domaines de la culture, que les politiques françaises tentent de protéger depuis des siècles – nous pouvons faire remonter la politique d'intervention française jusqu'à la Renaissance<sup>2</sup> – et trouve ses racines dans l'idée d'une « exception culturelle française ». Cette notion économique et protectionniste est d'autant plus visible en étudiant l'industrie cinématographique. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, dans un contexte de reconstruction et redynamisation des diverses industries, le cinéma est directement concerné par les accords Blum-Byrnes de mai 1946 entre la France et les États-Unis, qui offrent d'alléger la dette française en contre partie de la libéralisation des échanges avec l'Europe. La France, touchée notamment par la réclamation nord-américaine d'un réaménagement<sup>3</sup> des quotas filmiques institués<sup>3</sup>, fait alors face à une concurrence

---

<sup>1</sup>Département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture et de la Communication (DEPS), *Culture & Médias 2030 : perspectives de politiques culturelles*, Documentation Française, coll. « Questions de Culture », 2011.

<sup>2</sup>Citons comme exemples de cet attachement artistique le mécénat royal ou encore la création des premières archives par le dépôt légal.

<sup>3</sup>Une clause d'un traité commercial franco-américain de 1936 prévoyait l'admission de 150 films nord-américains sur les 188 films étrangers autorisés annuellement en France. Or, aucun film américain n'a pu avoir une exploitation française à partir de 1940. L'accord finalement négocié en 1946 sera l'abandon d'un quota de films nord-américains minimum dans les salles françaises et la réservation de quatre semaines sur treize pour le cinéma française (après tentative d'en négocier six). PORTES Jacques, « Les origines de la légende noire des accords Blum-Byrnes sur le cinéma », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, tome 33, n° 2, 1986, p. 315-318, [En ligne : [https://www.persee.fr/doc/rhmc\\_0048-8003\\_1986\\_num\\_33\\_2\\_1363](https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1986_num_33_2_1363)]. Consulté le 18/11/2020.



cinématographique sans précédent. En octobre 1946, en réponse à cette problématique est créé le Centre National de la Cinématographie (CNC) qui mettra en place deux ans plus tard sa première solution de redistribution financière et de valorisation des productions cinématographiques françaises – la Taxe Spéciale Additionnelle<sup>4</sup>. C’est en 1959, alors que le CNC bascule sous la tutelle du Ministère des affaires culturelles inauguré la même année, que le principe d’« exception culturelle française » prend son essor. André Malraux, nommé ministre de la culture, donne à son ministère la mission de « rendre accessibles les œuvres capitales de l’humanité, et d’abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, d’assurer la plus vaste audience [au] patrimoine culturel [français] et de favoriser la création de l’art et de l’esprit qui l’enrichissent<sup>5</sup>. ». Ainsi prend forme cette idée de l’Art et de la Culture comme éléments essentiels aux débats sur le rayonnement de la France – et de tout pays – à l’international.

Revendiquant l’essence artistique de toute création culturelle et par là, son statut hors d’atteinte des règles commerciales reposant sur le libre-échange, la France et le Canada manifestent pour l’« exception culturelle » lors des négociations des accords du GATT (General Agreement on Tariffs and Trade : Accord général sur les tarifs douaniers et le commerce) de 1993. Suivis par la Communauté Européenne, ce mouvement d’opposition à la marchandisation des œuvres emprunte d’« identité culturelle » fait principalement face aux États-Unis. Ceux-ci dans tous leurs accords de libre-échange<sup>6</sup> observent une posture économique et juridique s’inscrivant dans une industrie cinématographique du divertissement, réduisant alors les films à leur dimension marchande. Le 2 novembre 2001, la « Déclaration universelle de l’Unesco sur la diversité culturelle » à l’instigation de l’UNESCO<sup>7</sup> voit le jour. Le développement en tous points par la pluralité des savoirs et des ethnies et la protection des patrimoines culturels au même titre que la biodiversité y sont valorisés. Le terme de « diversité culturelle » remplace alors celui d’« exception culturelle » – jugé trop protectionniste – mais se situe dans un premier temps dans une histoire économique faisant face à la mondialisation.

En outre si l’« exception culturelle » excluait radicalement les marchés économique,

---

<sup>4</sup>Ou TSA. Elle taxe les recettes des salles de cinéma pour servir entre autres d’aide aux producteurs et exploitants de salles français.

<sup>5</sup>Article 1 du Décret n° 59-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère chargé des affaires culturelles, [En ligne : [https://www.legifrance.gouv.fr/jo\\_pdf.do?id=JORFTEXT000000299564&pageCourante=07413](https://www.legifrance.gouv.fr/jo_pdf.do?id=JORFTEXT000000299564&pageCourante=07413)]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>6</sup>Notamment avec le Chili, Singapour, l’Amérique centrale (Costa-Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua), la République dominicaine, l’Australie, le Bahreïn, Oman, le Maroc, le Pérou, la Corée du Sud, le Panama et la Colombie.

<sup>7</sup>United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization ou Organisation des Nations unies pour l’éducation, la science et la culture, créée en 1945 et mandaté par l’Organisation des Nations Unies (ONU) pour la reconstruction à la suite de la Seconde Guerre mondiale.

[la diversité culturelle] est suffisamment vidée de contenu politique pour que tout le monde y trouve son compte, y compris les multinationales : elle est conforme aux exigences de diversité des marchés qu'elles couvrent et constitue même un axe stratégique essentiel. Elles ont en outre tout intérêt à s'en prévaloir, donnant ainsi d'elles-mêmes une image flatteuse, particulièrement utile dans le champ des industries culturelles.<sup>8</sup>

C'est là le point souvent critiqué<sup>9</sup> de ce concept, portant dans sa première forme officielle une dimension économique moindre<sup>10</sup>. Basée sur les mêmes principes, et suite logique de la Déclaration de 2001, la « Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles » – que nous raccourcirons « la CDEC » ou « la Convention » – est adoptée par l'UNESCO en 2005, avec une majorité évidente – 148 voix pour, 4 abstentions et 2 contre<sup>11</sup>. Elle entre en vigueur deux ans plus tard, avec dès lors 36 Etats signataires<sup>12</sup> – en comptant la Communauté européenne – et compte à ce jour 149 ratifications, acceptations, approbations ou adhésions. La « Diversité culturelle » est alors définie dans la Convention comme

multiplicité des formes par lesquelles les cultures des groupes et des sociétés trouvent leur expression [...] La diversité culturelle se manifeste non seulement dans les formes variées à travers lesquelles le patrimoine culturel de l'humanité est exprimé, enrichi et transmis grâce à la variété des expressions culturelles, mais aussi à travers divers modes de création artistique, de production, de diffusion, de distribution et de jouissance des expressions culturelles, quels que soient les moyens et les technologies utilisés<sup>13</sup>.

---

<sup>8</sup>CRETON Laurent, *L'Economie du cinéma en 50 fiches*, 5<sup>ème</sup> édition, Armand Colin, coll. « Focus cinéma », 2016 [2003], p. 135.

<sup>9</sup>Notamment visible dès le compte rendu analytique officiel de la première séance du jeudi 16 juin 2006 de l'Assemblée Nationale Française sur la Diversité des expressions culturelles, [En ligne : <http://www.assemblee-nationale.fr/12/cra/2005-2006/239.asp>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>10</sup>Seul un article de la Déclaration mentionne l'aspect économique du terme : « Article 8 - Les biens et services culturels, des marchandises pas comme les autres. Face aux mutations économiques et technologiques actuelles, qui ouvrent de vastes perspectives pour la création et l'innovation, une attention particulière doit être accordée à la diversité de l'offre créatrice, à la juste prise en compte des droits des auteurs et des artistes ainsi qu'à la spécificité des biens et services culturels qui, parce qu'ils sont porteurs d'identité, de valeurs et de sens, ne doivent pas être considérés comme des marchandises ou des biens de consommation comme les autres. ». Cf. *Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle*, Article 8, UNESCO, 2001, [En ligne : [http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL\\_ID=13179&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>11</sup>Les deux États contre étant les États-Unis et Israël, qui ont de plus quitté l'UNESCO à la fin de l'année 2018, les États-Unis gardant cependant un statut d'observateur.

<sup>12</sup>Dont la France adhérant à la Convention le 18 décembre 2006.

<sup>13</sup>« Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles », article 4, paragraphe 1, *Textes fondamentaux de la Convention de 2005 sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*, UNESCO, 2017, p. 7, [En ligne : [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000260710\\_fre?posInSet=1&queryId=543668d7-a9ef-4431-9e51-56b9cc26054f](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000260710_fre?posInSet=1&queryId=543668d7-a9ef-4431-9e51-56b9cc26054f)]. Consulté le 18/11/2020.

La formulation « expressions culturelles » synthétise quant à elle les termes de « contenus culturels et expressions artistiques », dénommés lors de l'initiation du débat par l'UNESCO en 2003 puis jugés redondants et renommés en 2004. La CDEC comporte neuf objectifs<sup>14</sup>, dont un particulièrement intéressant par son aspect controversé : un des principes directeurs de la Convention est de « réaffirmer le droit souverain des États de conserver, d'adopter et de mettre en œuvre les politiques et mesures qu'ils jugent appropriées pour la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles sur leur territoire<sup>15</sup> ». La Convention et l'UNESCO proposent en effet des mesures dans leurs textes, sortes d'inspirations pour des actions concrètes des Parties, mais n'en imposent en aucune façon. Bien qu'un rapport quadriennal de chaque état soit prescrit, aucune sanction n'est induite dans la Convention en cas de manquement aux objectifs. Les différents organes de la Convention – Conférence des Parties, Comité intergouvernemental et Secrétariat de l'UNESCO<sup>16</sup> – examinant les rapports, préparant les comités annuels, les conférences bisannuelles, soutenant des projets<sup>17</sup>, recommandant des actions de promotion de la Convention ou des « directives opérationnelles relatives à la mise en œuvre et à l'application des dispositions de la Convention<sup>18</sup> », n'ont pas de pouvoir judiciaire et comptent sur l'honnêteté des Parties. La Convention fonctionnant sur un respect volontaire peut donc être perçue comme laxiste – « Les Parties reconnaissent qu'elles doivent remplir de bonne foi leurs obligations en vertu de la présente Convention et de tous les autres traités auxquelles elles sont parties ».

En plus de cette politique finalement purement incitative, il est bon de noter que la CDEC déclare sa non-subordination aux autres traités<sup>19</sup>, mais en aucun cas une primauté sur ceux-ci. Par conséquent, « la vigilance doit rester de rigueur, lors des négociations commerciales à venir, pour s'assurer que les biens et services culturels bénéficieront toujours d'un statut particulier<sup>20</sup> ». Cette limite également soulignée, la Convention a cela d'estimable qu'elle renforce les liens entre pays membres de la Communauté Européenne et constitue un premier fondement contre les conventions bilatérales de libéralisation des biens et des services culturels. Notons également que la souveraineté des Parties donne à chaque État le « pouvoir »

---

<sup>14</sup>Voir la « Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles » en annexe.

<sup>15</sup>*Ibid.*, article 1 (h), p. 5.

<sup>16</sup>*Ibid.*, articles 22, 23 et 24, p. 14-15.

<sup>17</sup>Via le Fonds international pour la diversité culturelle (FIDC), fonctionnant majoritairement sur la base de donations, *Ibid.*, article 18, p. 12.

<sup>18</sup>*Ibid.*, article 23, paragraphe 6 (b), p. 15.

<sup>19</sup>*Ibid.*, article 20, p. 13.

<sup>20</sup>Compte rendu analytique officiel de la 1ère séance du jeudi 16 juin 2006 de l'Assemblée Nationale Française sur la Diversité des expressions culturelles, *Op. cit.*

de diagnostiquer et prendre des mesures directes lorsque les expressions culturelles se trouvent menacées par des « situations spéciales » – « La nature des menaces pesant sur les expressions culturelles peut être, entre autres, culturelle, physique ou économique<sup>21</sup> ». Toutes ces stipulations rendent donc la politique protectionniste de la France envers son industrie cinématographique légitime<sup>22</sup>, et lui ajoutent à son ambition culturelle la valeur de coopération internationale. Le cinéma devient même un élément clé pour cette dernière ambition : dans l'Article 14, « Coopération pour le développement », il est institué comme moyen de renforcement majeur des industries culturelles pour « le développement durable et la réduction de la pauvreté<sup>23</sup> ».

### *La France et les cinémas étrangers*

Dans ce contexte de cinéma comme moteur de la culture et preuve de diversité, de nombreuses cinématographies nationales sont rendues visibles en France. Prenons un temps pour observer la situation de la distribution française en tenant compte du bilan cinéma du CNC de 2017<sup>24</sup>. Sur un total de 693 films inédits en salles, on compte 53 nationalités différentes, les films français représentant 51,8% des films distribués, les films américains 17,9 %, les films européens 17,6%, et les « autres films » 12,7%. Poursuivons cette contextualisation de l'exploitation française : toujours en 2017, on considère que le nombre moyen d'établissements cinématographiques pour la première semaine d'exploitation d'un film s'élève à 136 pour les films français, contre 294 pour les films américains et 70 pour les films labellisés « Art et Essai », non représentés dans le graphique suivant (FIGURE 1). Dans ce même bilan, le CNC conclut « une bonne santé du cinéma qui se traduit par : un niveau élevé de fréquentation, le renouvellement du public, la diversité de son offre de film, la densité, unique en Europe, de son parc de salles<sup>25</sup> ». En effet, la France apparaît la plupart du temps comme un pays « exemplaire » en termes de gestion de politique cinématographique. Le seul chiffre sur l'industrie cinématographique où la France ne ressort pas première des classements européens – mais deuxième – est la part de marché du film national, taux le plus important conservé par

---

<sup>21</sup>*Ibid.*, article 17, « Situations spéciales », paragraphe 1, p. 29.

<sup>22</sup> Conformément aux définitions dans les paragraphes 2 à 6 de l'Article 4 de la Convention, l'industrie cinématographique est une « industrie culturelle », et à ce titre, tenue d'être protégée économiquement.

<sup>23</sup> « en encourageant une collaboration appropriée entre pays développés et pays en développement, notamment dans les domaines de la musique et du film », *Ibid.*, article 14, p. 11.

<sup>24</sup> *Les principaux chiffres du cinéma en 2017*, CNC, 03 mai 2018, [En ligne : <https://www.cnc.fr/documents/36995/153434/Les+principaux+chiffres+du+cin%C3%A9ma+en+2017.pdf/1a67ee0d-d4d8-4039-002b-9acc3ed5a4ef>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>25</sup>*Ibid.*, p. 2.

la Turquie : en 2013, 58,0% contre 33,8% pour la France, en 2017, 56,5% contre 37,4%. Cela est notamment dû au fait de leur importation limitée d'autres cinématographies – en 2013, les films nord-américains représentent 38 % du reste de part du marché filmique, pour 3% pour les films européens et 1 % pour les films du reste du monde – et de la place importante que représente l'exploitation cinématographique en Turquie par rapport aux autres pays européens<sup>26</sup>. Concernant le nombre d'entrées, l'indice de fréquentation<sup>27</sup>, le nombre d'écrans ou la densité du parc de salle, la France se place largement en tête des pays européens dans ses bilans.

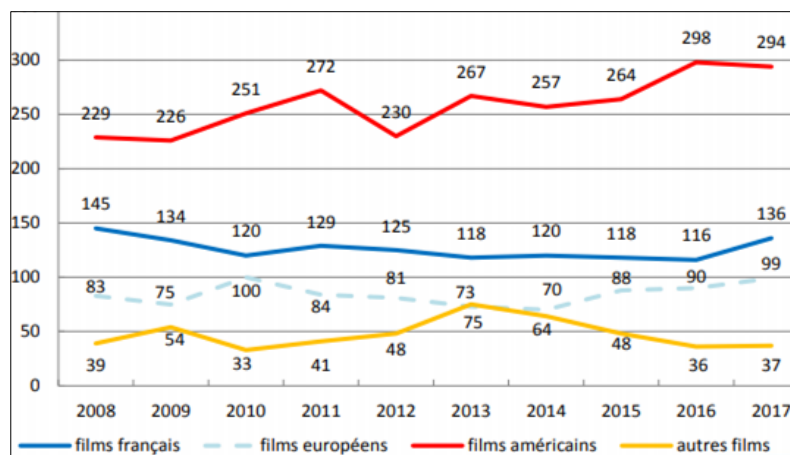


FIGURE 1 : Nombre moyen d'établissements par film en première semaine<sup>28</sup>

Si la France a réussi à dynamiser sa production nationale et à servir d'exemple pour sa capacité à garder l'une des parts nationales de films les plus importantes au monde<sup>29</sup>, elle parvient apparemment à passer outre « un des paradoxes du développement des industries

<sup>26</sup>« Aucune réglementation gouvernementale ne s'applique aux fenêtres d'exploitation, à l'exception mineure que les règles de financement pour l'aide publique à la production des longs métrages prévoient que le film doit sortir en salles avant d'être exploité sur d'autres plates-formes. Dans la pratique, les chaînes de cinéma ont une position très forte pour négocier une fenêtre d'exploitation en salles exclusive. Cette fenêtre d'exploitation en salles dure actuellement environ trois mois en moyenne, mais devrait être raccourcie. Ensuite, la plupart des films sortent en DVD / VOD. L'exploitation télévisuelle commence généralement 12 à 18 mois après la sortie du film en salles, délai qui devrait également être raccourci à l'avenir ». Cf. KANZLER Martin, « Synthèse du rapport "The Turkish film industry" », *L'industrie cinématographique en Turquie Développements majeurs de 2004 à 2013*, Observatoire européen de l'audiovisuel, 2014, [En ligne : <https://rm.coe.int/168078354e>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>27</sup>L'indice de fréquentation est obtenu par le rapport entre le nombre d'entrées et la géolocalisation de la population.

<sup>28</sup>*Les principaux chiffres du cinéma en 2017*, op. cit.

<sup>29</sup>« Pour ce qui est des films, les productions nationales ont généralement du mal à faire jeu égal avec les superproductions des géants de l'industrie du cinéma [...] Il existe toutefois des exceptions notables. En France, par exemple, grâce à un mécanisme national très efficace de cofinancement, la part des films français dans la programmation des salles de cinéma (environ 50 %) est plus élevée aujourd'hui que dans les années 1970 ». Cf. *Investir dans la diversité culturelle et le dialogue interculturel: rapport mondial de l'UNESCO*, UNESCO, 2010, p. 141, [En ligne : <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000187827?posInSet=12&queryId=b12d3c1a-048c-46a2-a70a-b2bae4f6bec2>]. Consulté le 18/11/2020.

nationales du film (sur le modèle de Bollywood, en Inde) [à savoir son] risque de porter atteinte à la diversité de la production locale, alors même qu’il contribue positivement à cette diversité à l’échelle internationale<sup>30</sup> ». En mars 2018, le CNC observe même « une diversité exceptionnelle de la production cinématographique<sup>31</sup> » pour l’année 2017, due au recensement de 222 films d’initiative française<sup>32</sup>, dont 43 films documentaires, 5 films d’animation, des films de genre ou des biopics. Frédérique Bredin, présidente du CNC de 2013 à 2019, ajoute à cela le fait que « le palmarès des César a justement illustré l’incroyable pluralité de nos films et l’efficacité de nos politiques de soutien avec 20 César sur 22 pour des œuvres soutenues par les aides sélectives du CNC<sup>33</sup> ». Cette dernière citation peut nous faire remarquer que, d’une part, s’il est certain que les politiques de soutiens françaises – sur lesquelles nous reviendrons plus tard – sont efficaces, nous pouvons nous demander à quel point celles-ci jouent un rôle dans la visibilité des films français – avec l’exemple des César – comme internationaux ? D’autre part, l’importante notion de « pluralité des films », autrement appelée « diversité », peut poser question au point de vue de sa mesure. Car si l’on peut plus facilement calculer la diversité des productions par leurs données « objectives » – via le type de producteurs ou les devis des films comme illustré (FIGURE 2) ci-dessous – d’autres aspects de la diversité peuvent être plus délicats à appréhender – tel que le genre d’un film, sa représentation de la multiculturalité ou de la parité.

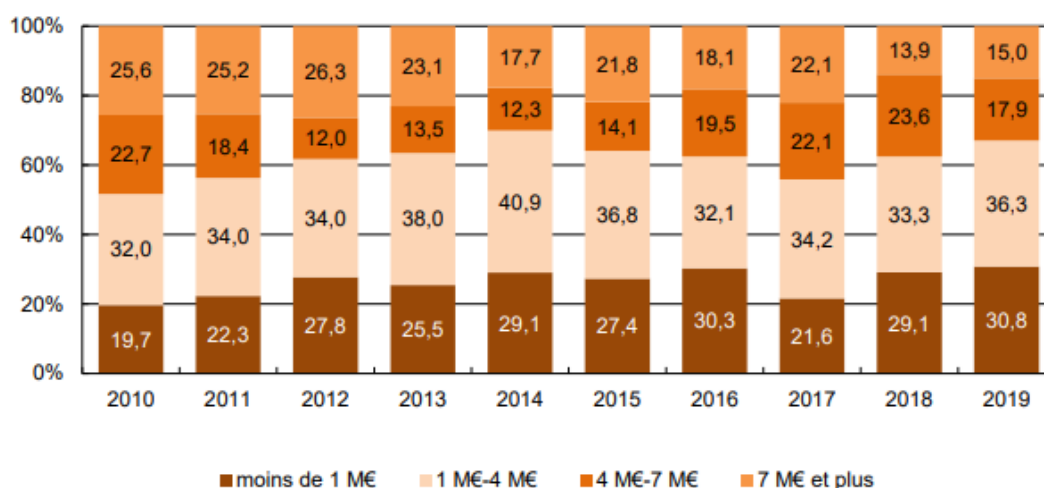


FIGURE 2 : Répartition des films d’initiative française selon le devis de 2010 à 2019<sup>34</sup>.

<sup>30</sup>Ibid.

<sup>31</sup>Le cinéma français en 2017 : une diversité exceptionnelle de la production, CNC, 27 mars 2018, [En ligne : [https://www.cnc.fr/cinema/communiques-de-presse/le-cinema-francais-en-2017--une-diversite-exceptionnelle-de-la-production\\_571232](https://www.cnc.fr/cinema/communiques-de-presse/le-cinema-francais-en-2017--une-diversite-exceptionnelle-de-la-production_571232)]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>32</sup>Films dont la production est entièrement française, ou dont la coproduction est majoritairement française.

<sup>33</sup>Ibid.

<sup>34</sup>La production cinématographique en 2019, 2020, CNC, p. 12, [En ligne : <https://www.cnc.fr/documents/36995/1118512/La+production+cin%C3%A9matographique+en+2019.pdf/0bc690ce-bae5-7fcd-e6bc-4bd56cafc42>]. Consulté le 18/11/2020.

Notons toutefois comme gage de bonne volonté de la France la création en 2007 de la « Commission Images de la diversité » qui soutient les œuvres « contribuant à donner une représentation plus fidèle de la réalité française et de ses composantes<sup>35</sup> ». Tout ceci nous indique une volonté de la France de varier ses productions. Mais qu'en est-il de celle proposée au niveau de la distribution ? Nous avons vu qu'aujourd'hui, les cinématographies les plus visibles en France sont soit celles s'étant d'elles-mêmes imposées – comme les États-Unis – soit celles bénéficiant d'une proximité géographique, politique et d'une histoire commune, facilitant les échanges – comme certains pays européens et francophones. Dans ce contexte, il serait intéressant de nous concentrer sur les cinématographies peu visibles ou peu mises en avant. Comment sont-elles distribuées, quels sont les enjeux de leur diffusion, que disent-elles de la « diversité culturelle » ? Afin de répondre à ce genre d'interrogations, nous nous concentrerons sur le cas d'étude d'une cinématographie nationale, à savoir le cinéma sud-coréen, pouvant entrer en résonance avec d'autres cinématographies encore marginalisées, comme le démontrent les chiffres suivants (FIGURE 3).

	nombre	%
Etats-Unis	168	30,0
France 100%*	135	24,1
France majoritaire*	73	13,0
France minoritaire*	31	5,5
Royaume-Uni	27	4,8
Japon	16	2,9
Espagne	15	2,7
Allemagne	11	2,0
Italie	9	1,6
Chine	8	1,4
Argentine	7	1,3
Corée	7	1,3
autres nationalités	53	9,5
<b>total</b>	<b>560</b>	<b>100,0</b>

\*Films intégralement, majoritairement ou minoritairement produits par la France.

FIGURE 3 : Nationalité des films sortis en première exclusivité en 2004<sup>36</sup>

Ce bilan<sup>37</sup> intègre la Corée du Sud (ici nommée « Corée ») dans les tableaux listant les pays dont le cinéma a été le plus importé en France. Il s'agit toutefois, à l'instar de l'Argentine, de la seule entrée du pays dans ce genre de classement, et si 2004 représentait une année faste pour la distribution du cinéma sud-coréen en France<sup>38</sup>, l'année 2009 battait pourtant les records

<sup>35</sup>Fonds images de la diversité, CNC, [En ligne : [https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/multi-sectoriel/ecriture-et-developpement/fonds-images-de-la-diversite\\_191484](https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/multi-sectoriel/ecriture-et-developpement/fonds-images-de-la-diversite_191484)]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>36</sup>Info n°294 : Bilan 2004 – mai 2005, op. cit.

<sup>37</sup>Info n°294 : Bilan 2004 – mai 2005, CNC, 2006.

<sup>38</sup>Contrairement à ce que rapporte le bilan (sept films) un minimum de dix films sud-coréens ont bien été distribués et exploités dans les salles françaises en 2004. Voir l'Annexe *Films coréens sortis en France*.

enregistrés par le CNC avec neuf films distribués.

Ce qui est encore plus intéressant à noter est la persistance de l'admission de certains pays d'« autres nationalités » – hors de la France, des États-Unis ou de l'Europe donc – dans les Figurex du CNC sur la distribution, « Nationalité des films sortis en première exclusivité ». Prenons en exemple les bilans des années 2008, 2011, 2015 ou 2017 : seuls trois pays exportateurs réapparaissent à chaque fois, à savoir le Canada, la Chine et le Japon, et ce quasi exclusivement – notons en contre-exemple une première mention des films indiens dans le dernier bilan (2017). Si le nombre de films d'origine du Canada et du Japon de 2008 à 2017 peut rentrer en compétition avec celui de pays européens, les chiffres de la Chine sont en revanche moins importants, ce qui est d'autant plus étonnant en considérant ceux de la Corée du Sud, qui dépassent quasiment chaque année le nombre de films chinois (FIGURE 4 ci-joint). Nous pouvons donc nous demander par quel fait la Chine apparaît inmanquablement dans ces tableaux alors que la logique statistique lui préférerait la Corée du Sud. Cette décision peut hypothétiquement s'expliquer par une certaine habitude de la France à diffuser du cinéma chinois, ou du moins à une meilleure connaissance et un plus grand recul vis-à-vis du cinéma chinois que du cinéma coréen.

	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
<b>Chine*</b>	8	4	2	4	4	4	4	4	5	1
<b>Corée du Sud**</b>	8	5	10	5	4	5	5	3	6	5
* Chiffres du <i>Bilan 2017</i> du CNC										
** Chiffres de l'Annexe <i>Films sud-coréens sortis en France</i>										

FIGURE 4 : *Comparatif du nombre de films chinois et sud-coréen sortis en première exclusivité en France de 2008 à 2017.*

### ***Le cas du cinéma sud-coréen : une inscription dans une histoire de la réception des cinémas d'Asie en France***

Si par son appartenance géographique à l'Asie de l'Est<sup>39</sup> et son statut économique lié à ces pays<sup>40</sup> le cinéma sud-coréen est aujourd'hui directement rattaché aux cinémas d'Asie de l'Est, il n'a pas bénéficié du même intérêt occidental au siècle précédent.

<sup>39</sup>Constituée de la Chine, de la Corée du Nord, de la Corée du Sud, du Japon, de Taïwan (voire de la Mongolie, tantôt considérée comme un pays d'Asie Centrale).

<sup>40</sup>La Chine détenant le PIB le plus important d'Asie, le Japon le deuxième, la Corée du Sud le troisième et Taïwan le quatrième.



Observons d'abord que la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle peut se découper en quatre temps successifs de découverte des cinémas asiatiques – pas seulement de l'Est donc. Le premier, dans les années 1950 à 1970, est la reconnaissance internationale via les festivals européens des cinémas indiens et japonais, propulsant des réalisateurs indiens comme Ritwik Ghatak, Mrinal Sen et Satyajit Ray – le plus reconnu encore aujourd'hui<sup>41</sup> – et japonais tels qu'Akira Kurosawa, Hiroshi Inagaki ou Kenji Mizoguchi. Une deuxième vague, de cinéma d'arts martiaux, souvent dit « de kung-fu », apparaît en provenance de Hong Kong durant la décennie suivante et connaît un fort succès dans les salles françaises. S'ensuit une affluence du cinéma chinois avec un renouveau des cinéastes dits de la « cinquième génération » durant les années 1980 – avant cela très peu distribué. Enfin depuis la moitié des années 1990 ont été révélés deux autres cinémas nationaux d'Asie, chacun retardé par un contexte politique « contraignant », à savoir le cinéma iranien – présent sur la scène internationale déjà à la fin des années 1980 mais ne faisant face à un réel engouement que dix ans plus tard<sup>42</sup> – et le cinéma sud-coréen. Tous ces cinémas d'Asie sont très peu présentés dans les salles françaises jusque dans les années 1970-1980.

Le cinéma japonais est cependant le plus visible et le plus exporté dès les années 1950 en France. L'année 1951, considérée comme point de départ pour la découverte des cinémas d'Asie, révèle le cinéma japonais à l'Europe avec *Rashomôn* d'Akira Kurosawa, récompensé du Lion d'or au Festival International du Film de Venise cette année-là. C'est le début de la notoriété de ce cinéma, tour à tour récompensé du Lion d'or (*L'Homme au pousse-pousse* de Hiroshi Inagaki en 1958), du Lion d'argent (*Les Contes de la lune vague après la pluie* en 1953 et *L'Intendant Sansho* en 1954, tous deux de Kenji Mizoguchi, *Les Sept Samouraïs* d'Akira Kurosawa en 1954, *ex aequo*), ou rencontrant un certain succès (*La Vie d'O'Haru femme galante* de Kenji Mizoguchi en 1952 et *La Harpe de Birmanie* de Kon Ichikawa en 1956). Nous pouvons expliquer cette prise de contact avec les cinémas d'Asie à travers le cinéma japonais en partant de l'hypothèse d'une culture ayant été plus rapidement appréhendée et exportée, par

---

<sup>41</sup>Comme l'atteste l'Oscar lui étant décerné en 1992 pour l'ensemble de son œuvre.

<sup>42</sup>*Le Coureur*, film de 1984 d'Amir Naderi, notamment sélectionné aux festivals internationaux de Venise, de Londres ainsi qu'au Festival des Trois continents de Nantes est considéré comme le premier film iranien à solliciter l'intérêt international. Malgré d'autres films charmant la critique – *Où est la maison de mon ami ?* d'Abbas Kiarostami recevant le Léopard d'or au Festival de Locarno en 1989 – il faut attendre la Palme d'or de Cannes attribuée au *Goût de la cerise* (1997), d'Abbas Kiarostami pour un intérêt plus conséquent. Cf. MARTIN Javier, HOMAYOUN Nader Takmil, « Paradoxes du cinéma iranien », *Le Monde diplomatique*, septembre 2003, [En ligne : <https://www.monde-diplomatique.fr/2003/09/MARTIN/10453>]. Consulté le 18/11/2020.

des relations diplomatiques entretenues dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>43</sup> – alors que les relations entre la France et la Corée ne commencent à s'établir qu'à la fin du même siècle (1886) – et sa position de « pays colonisateur allié des puissances occidentales, tandis que les autres pays sont des pays colonisés<sup>44</sup>. ». Bien que cette distribution japonaise soit restreinte – environ 115 films japonais sortis en France de 1950 à 1975, soit moins de sept films par an, représentant 0,80% de la production cinématographique japonaise en 25 ans – elle reste la cinématographie majoritaire, voire l'unique cinématographie importée d'Asie jusqu'à la vague hongkongaise<sup>45</sup>. Dès le début des années 1970, la découverte des films de *kung-fu* popularise le cinéma hongkongais de manière étonnante ; en effet, ce cinéma national est le seul à ne pas devoir sa découverte aux festivals européens mais à son exploitation directement en salles. La production cinématographique hongkongaise, à ce moment redynamisée par la rapide croissance économique de l'île, rencontre principalement le succès dans les salles de cinéma de quartier. De plus grandes exploitations cependant<sup>46</sup> projettent ce nouveau cinéma de genre, notamment lorsqu'on retrouve à l'affiche la star des arts martiaux sino-américaine Bruce Lee. Comme le montre l'illustration suivante (FIGURE 5), l'importation des films hongkongais se fait de manière fulgurante et dépasse très largement celle des films japonais. Nous pouvons également voir qu'à la suite de cette expansion, d'autres cinématographies asiatiques sont visibles – bien que très timidement – dans les salles françaises.

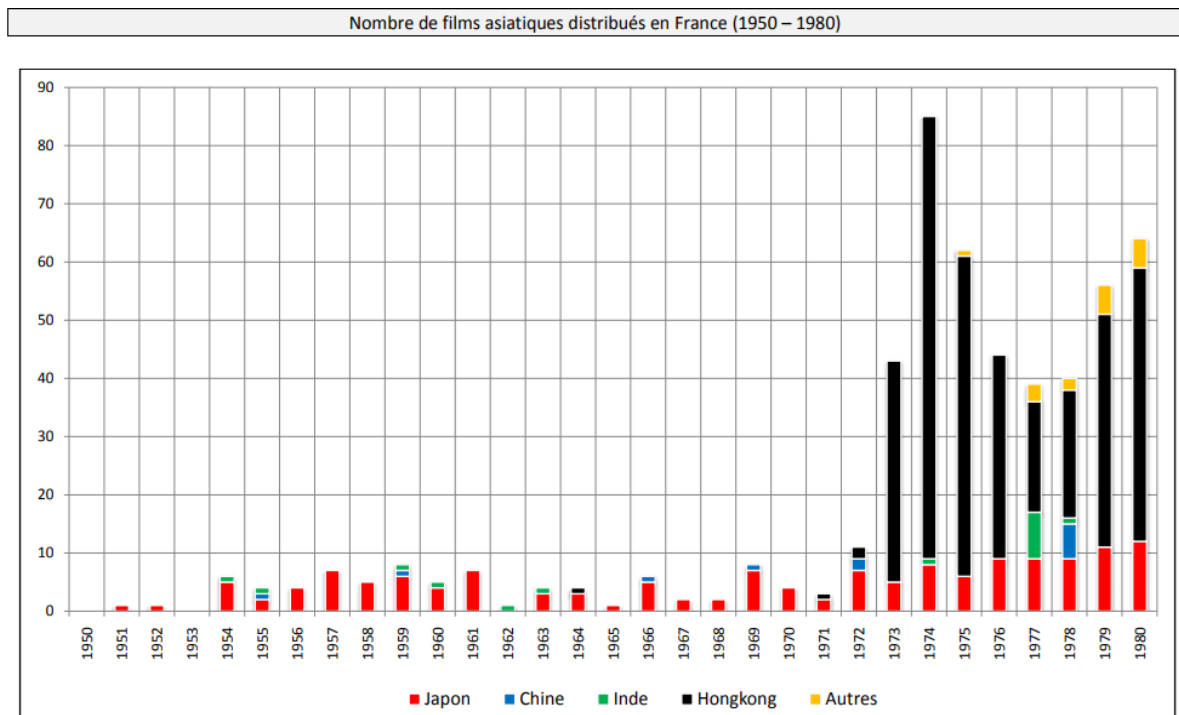
---

<sup>43</sup>Relations fortement poursuivies tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, notamment par la création de l'Institut franco-japonais de Tokyo en 1952 (enseignement de la langue française et diffusion de la culture française au Japon entre autres) et l'ensemble de la politique d'exportation au Japon des années 1990-2000 sous la présidence de Jacques Chirac (1995-2007).

<sup>44</sup>MONVOISIN Frédéric, *Cinémas d'Asie, d'hier et d'aujourd'hui, Japon, Corée du Sud, Taïwan, Chine et Hongkong*, Armand Colin, coll. « Focus Cinéma », 2015, p. 11.

<sup>45</sup>Quelques films chinois notamment sont identifiables parmi les films asiatiques distribués en France au début de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Citons comme exemples *Amours de Liang Shan Po et Chu Ying-Taï*, de Sang Hu (1954), distribué une semaine dans une salle à partir du 27/05/1955 ; *La Fille aux cheveux blancs*, de Wang Pin et Shui Houa (1950), distribué une semaine dans une salle à partir du 14/01/1959 ; *Guerre au trafic d'opium*, de Cheng Chun Li (1959), distribué une semaine dans une salle à partir du 13/05/1966 ; ou encore *Le Détachement féminin rouge*, de Sie Kin (1961), ayant pu être exploité cinq semaines dans une salle, avec un total de 9 205 entrées.

<sup>46</sup>Comme « UGC » ou « Gaumont-Théâtre ». Cf. LE MINEZ Nolwenn, *op. cit.*, p. 249-250.



\*Entre 1978 et 1980, les chiffres comprennent les rééditions

FIGURE 5 : Nombre de films asiatiques distribués en France (1950-1980)<sup>47</sup>

Nous pouvons rapprocher ce fait à, d'une part, une certaine curiosité du public français envers les films asiatiques qui commence à se mettre en marche et, d'autre part, la confusion des exploitants et publics quant à la nationalité des films d'arts martiaux asiatiques, objets d'exotisme et de mode. À partir de 1978, Deng Xiaoping, meneur de la République Populaire de Chine de 1978 à 1982, lance l'« économie socialiste de marché », qui ouvre à l'international une Chine auparavant refermée sur elle-même sous le régime maoïste. Ce nouveau statut permet alors au monde de découvrir la « cinquième génération » de réalisateurs renouvelant le cinéma chinois et ayant recours à la reconnaissance internationale afin d'affirmer leur approche au sein de leur pays. Le film *Terre Jaune* de Chen Kaige de 1984, popularise cette dénomination de « cinquième génération » via le Festival International du Film de Hong Kong en 1985, tandis que *Le Sorgho rouge* de Zhang Yimou (1987), remportant un an après sa sortie l'Ours d'Or à la Berlinale, initiera un processus de (re)découverte du cinéma chinois par l'Occident<sup>48</sup>.

La thèse sur l'histoire du cinéma asiatique en France de 1950 à 1980 d'où est issu le

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>48</sup> Notons particulièrement le courant maoïste français qui a favorisé dans les années 1960-1970 l'accueil de films chinois, notamment via des revues comme les *Cahiers du cinéma* ou *Cinéthique* – importation toutefois très réduite dont ne profite que les intellectuels d'extrême-gauche français principalement basés à Paris. Cf. LE MINEZ Nolwenn, *op. cit.*, p. 229-233.

précédent graphique<sup>49</sup> nous révèle un autre fait qui témoigne encore de cette distance, voire insensibilité, à tous les cinémas d'Asie. Il s'agit de la présence (ou inexistence) de ces pays et cinématographies particulières, non plus dans les salles de cinémas, mais dans les écrits reconnus comme fondateurs de l'histoire du cinéma, tels que *Histoire du cinéma* de Maurice Bardèche et Robert Brasillach<sup>50</sup>, *Histoire du cinéma mondial* de Georges Sadoul<sup>51</sup>, les *Histoire illustrée du cinéma*<sup>52</sup> et *Histoire encyclopédique du cinéma*<sup>53</sup> de René Jeanne et Charles Ford, ou encore, *Histoire du cinéma*<sup>54</sup> de Jean Mitry. Dans le chapitre intitulé « Les cinémas d'Asie vus par les historiens du cinéma »<sup>55</sup>, Nolwenn le Minez décrit les différentes pensées et références aux cinémas asiatiques, ceux-ci d'ailleurs non pas considérés comme des cinémas différents et pluriels, mais englobés généralement en « un cinéma asiatique » ou « cinéma d'Orient »<sup>56</sup>, souvent suivies de confusions entre le Moyen-Orient, l'Asie du Sud et l'Asie de l'Est, syntagmes non définis et regroupant tantôt l'Inde et le Japon (chez René Jeanne et Charles Ford notamment), tantôt la Chine, l'Indonésie et la Malaisie (chez Sadoul). Outre ces dénominations témoignant d'un potentiel manque de rigueur scientifique, l'autre défaut de ces textes réside dans leur mention de ces cinémas sans grande prise de recul ou recherche poussée, eu égard à l'époque à laquelle ont été rédigés ces ouvrages.

Dans *Histoire du cinéma II. Le cinéma parlant de 1954* (réédition de la version de 1948 avec des ajouts de textes), Bardèche et Brasillach mettent en valeur leur addition des cinémas soviétique et américain d'après-guerre dans leur histoire du cinéma mondial, mais il n'y est toujours pas question des productions cinématographiques du continent asiatique, pourtant déjà présentes en salles et même en festivals internationaux (de 1951 à 1954, les festivals de Venise et Cannes ont déjà intégré 13 films du continent asiatique, de l'Asie de l'Est comme de l'Asie du Sud). Bien que Sadoul tente d'évoquer, dans son édition corrigée de 1972, tous les cinémas asiatiques<sup>57</sup> – sous le nom d'« Extrême-Orient » – pour nuancer les propos de Bardèche et

---

<sup>49</sup>*Ibid.*

<sup>50</sup>BARDECHE Maurice, BRASILLACH Robert, *Histoire du cinéma*, André Martel, 1964 [1948].

<sup>51</sup>SADOU L Georges, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, 9<sup>ème</sup> édition, Paris, Flammarion, 1972 [1949].

<sup>52</sup>JEANNE René, FORD Charles, *Histoire illustrée du cinéma, I. Le cinéma muet 1895- 1930*, Paris, Robert Laffont, coll. « Marabout Université », 1966.

<sup>53</sup>JEANNE René, FORD Charles, *Histoire encyclopédique du cinéma, IV. Le cinéma parlant (1929-1945, sauf U.S.A.)*, Paris, Robert Laffont, 1958.

<sup>54</sup>MITRY Jean, *Histoire du cinéma : Art et Industrie (1915-1925)*, vol. II, Éditions Universitaires, 1969 ; MITRY Jean, *Histoire du cinéma : Art et Industrie (1930-1940)*, vol. IV, Éditions Universitaires, 1980 ; MITRY Jean, *Histoire du cinéma : Art et Industrie (1940-1950)*, vol. V, Éditions universitaires, 1980.

<sup>55</sup>LE MINEZ Nolwenn, *op. cit.*, p. 302-310.

<sup>56</sup>Ouvrages de Bardèche et Brasillach et de Jean Mitry, *op. cit.*

<sup>57</sup>Dans le chapitre XXIV, « L'Extrême-Orient (Japon, Chine, Indonésie, etc.), 1902-1966 », de son *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours* (*op. cit.*, p. 443-471), Georges Sadoul dédie 10 pages au cinéma japonais, 1-2 pages aux Philippines, 2-3 pages à l'Indonésie, 8 pages à la Chine, 1-2 pages à Hong-Kong, 1-2

Brasillach, on peut à nouveau constater que si le cinéma coréen (nord comme sud) est bien nommé, on lui dédie une place bien moindre que celle du cinéma japonais ou chinois<sup>58</sup>. D'autre part, la mention du cinéma coréen reste très subjective et ethnocentrée – comme pour l'ensemble du chapitre. On peut alors observer que, dans cette partie sur le cinéma coréen, la Corée du Nord bénéficie d'éloges sur sa production uniquement grâce à sa relation à l'Occident – « Le studio de Pyong Yang a été reconstruit avec l'aide de techniciens soviétiques », « Moranbong, émouvante histoire d'amour et de guerre dirigée par le français J.C. Bonnardot » – tandis que le cinéma sud-coréen lui ne dispose que de six lignes, figurant le désintérêt, voire un certain mépris, pour cette cinématographie.

En Corée du Sud la production est très abondante, et elle a atteint 164 films en 1964. C'étaient en majorité des drames modernes, avec quelques opéras et films historiques. On y réalisait souvent à Séoul des remakes d'Hollywood. Le devis des productions était fort bas (de 30 000 à 50 000 dollars) et leur niveau artistique paraissait médiocre<sup>59</sup>.

La Corée du Sud et Taïwan semblent donc être, jusqu'aux années 1980, les deux laissés-pour-compte lorsque l'on parle de cinémas de l'Asie de l'Est – rajoutons la Mongolie si nous la considérons de ce territoire. Le cas du cinéma taïwanais est encore plus perceptible que celui du cinéma coréen. En effet, concernant les écrits sur les productions de Taïwan, on ne relève pas ou quasiment pas d'études réfléchissant à l'histoire du cinéma taïwanais d'avant 1980, moment d'un renouveau de son cinéma – souvent dénommé « nouvelle vague taïwanaise » – faisant apparaître un intérêt pour la cinématographie de ce pays. Sa distribution en France est elle aussi très maigre – de 1950 à 1980, moins de dix films distribués<sup>60</sup> – dû à son contexte de production, extrêmement dépendant de la situation géopolitique de la République Populaire de Chine et de la rétrocession de Hong-Kong. Il faut attendre la décennie 1990 pour qu'apparaisse une reconnaissance à l'international – notons *La Cité des douleurs* de Hou Hsiao-hsien, recevant le Lion d'or au Festival de Venise en 1989, *Le Maître de marionnettes* du même réalisateur et son prix du jury à Cannes en 1993, ou encore *Vive l'amour !*, de Tsai Ming-Liang en 1994, remportant la même année le Lion d'or au Festival de Venise.

---

pages au Vietnam (du Nord et du Sud), et moins d'une page à chaque autre cinéma de la région, à savoir taïwanais, mongol, coréen (du nord et du sud), cambodgien, singapourien, malaisien, et thaïlandais.

<sup>58</sup>À défaut d'être bien distribué, le cinéma chinois bénéficie d'un certain effort de recherche et d'historisation.

<sup>59</sup>SADOUL Georges, *op. cit.*, p. 470.

<sup>60</sup>LE MINEZ NOLWENN, *op. cit.*, p. 63-64.

## *L'éclosion du cinéma sud-coréen*

Pour revenir au cinéma sud-coréen, nous devons concéder qu'il serait injuste de placer les critiques de cette période comme seuls fautifs de sa non-reconnaissance en France. En effet, le cinéma coréen en lui-même ne réunissait alors pas les bonnes conditions pour s'exporter. Après un temps de colonisation japonaise<sup>61</sup> et un système cinématographique entièrement contrôlé par l'occupant<sup>62</sup>, la Libération donne à la Corée l'opportunité de faire des films – en dehors de l'encadrement d'un système cinématographique particulier. Hélas, la Guerre de Corée (1950-1953) met non seulement un terme à cette vague de création, mais provoque la destruction de la majorité de ces films. À cette période de grande pauvreté fait suite la première dictature militaire en 1961 imposée par le général Park Chung-hee, durant laquelle – nous y reviendrons – sévit une forte censure et se produit un repli du pays, ne permettant ni l'exportation, ni l'importation de films. Entre crises politiques et crises économiques, la Corée, puis Corée du Sud, a donc longtemps peiné à inscrire dans la durée son cinéma national, nécessaire pour en faire la promotion. Faisant, au contraire, aujourd'hui beaucoup parler de lui – par exemple grâce au succès sans précédent du film *Parasite* du réalisateur Bong Joon-ho en 2019<sup>63</sup> – le cinéma sud-coréen semble connaître un certain regain d'intérêt, grâce à une politique d'exportation de la culture menée par son gouvernement.

Depuis le début des années 2000, la Corée du Sud attise une curiosité internationale et peut se vanter de son influence dans le monde. Nous devons tout d'abord mentionner la « nouvelle vague coréenne » ou « Hallyu », que l'on peut définir comme l'accélération recherchée par l'industrie culturelle locale de la diffusion de la culture sud-coréenne à l'étranger, dans le domaine du divertissement principalement (films, séries télévisées, musiques et jeux en ligne). Tandis que l'Occident est de plus en plus perméable à cette culture de masse, l'Asie du Sud-Est et de l'Est sont depuis un certain temps touchées par la vague Hallyu. Concordant avec les mutations culturelles et sociales que vit le pays, la vague coréenne traverse tout d'abord Taïwan et la Chine dès le début des années 1990 par le biais de la télévision et de concerts de groupes coréens<sup>64</sup>, puis dans les pays d'Asie du Sud-Est tels que Hong Kong, Taïwan, le

---

<sup>61</sup>De 1910 à 1945.

<sup>62</sup>De nombreux films sont produits depuis l'arrivée du cinématographe à la cour royale en 1907, mais l'occupation en limite le contenu voire la paternité coréenne. Le film *Arirang* de Na Woon-gyu réalisé en 1926 est considéré comme étant le premier long-métrage coréen, mais il ne reste aucune trace de copies de ce film à ce jour.

<sup>63</sup>Triomphant dans maints festivals, il remporte entre autres la Palme d'or à Cannes en 2019, l'Oscar du Meilleur film en 2020, ou encore le César et le Golden Globe du Meilleur film étranger la même année.

<sup>64</sup>KITOUS Bernhard, *La recherche d'une spécialisation dans le contexte de la concurrence mondiale : sources, potentiel et critique du "Hallyu" (Nouvelle Vague) en Corée du Sud*, Séminaire Franco-Russe CEMI-EHESS du 22 juin 2015, [En ligne : [https://www.researchgate.net/publication/320624221\\_2015\\_KOREAN-](https://www.researchgate.net/publication/320624221_2015_KOREAN-)

Vietnam ou Singapour<sup>65</sup>. Notons d'ailleurs que cette expansion culturelle s'accompagne d'une (évidente) dimension économique et politique, recherchée par l'organisme de la Korea Trade-Investment Promotion Agency (KOTRA) notamment. Créée en 1962 sous la tutelle du ministère du Commerce, de l'Industrie et de l'Énergie de Corée du Sud, la KOTRA est chargée de l'exportation des produits coréens à l'étranger, mais également de la gestion de l'investissement des petites et moyennes entreprises coréennes via des agences implantées au départ dans les pays environnant peu développés – citons les Philippines, Cambodge, Indonésie, Malaisie ou la Thaïlande<sup>66</sup>. Depuis les années 1980, la Corée du Sud détient dans ces pays une influence et une assise considérable par les investissements de ses grandes entreprises et son réseau de centres culturels coréens, diffusant directement ses modes de culture et de pensée. En suivant l'hypothèse de Kim Hui-yeon, chercheuse à l'Inalco<sup>67</sup> et à l'Irae<sup>68</sup>, si cette manœuvre de développement par l'exportation n'est pas forcément bien vue ou rencontre une certaine résistance dans les pays d'Asie de l'Est comme la Chine, le Japon et Taïwan, en Asie du Sud-Est,

la réception de ces produits de la culture sud-coréenne [...] nous permet de mieux comprendre comment la Corée y est perçue. Il s'agit d'un pays asiatique qui se serait approprié la modernité, laquelle a été longtemps associée à l'Occident et à un processus d'occidentalisation. Or, pour les admirateurs de la culture populaire coréenne, elle semble incarner une forme de modernité asiatique. Au contraire de ce qu'avait voulu incarner l'impérialisme japonais, cette recherche d'une modernité spécifique n'est pas vue comme une volonté de domination. Elle semble être d'autant plus appréciée dans les pays du Sud-Est asiatique qu'elle est mise en avant par un ancien pays du Sud, comme eux, devenu un pays développé, un pays du Nord<sup>69</sup>.

Après la conquête du reste des marchés de l'Asie de l'Est et du Sud-Est dans les premières années 2000, la Corée du Sud a suffisamment de force pour étendre sa vague aux États-Unis, en Amérique Latine, au Moyen-Orient et à une partie de l'Europe. Ainsi, l'Occident prend davantage conscience de cette grande puissance et s'éveille à cette nouvelle culture. Cette idée de nouveauté, parfois teintée d'une certaine naïveté, est pour nous importante, car elle permet un regard neuf sur la situation, mais aussi d'ancrer cette étude dans une actualité

---

Hallyu Bkitous EHESS-CEMI. Consulté le 18/11/2020.

<sup>65</sup>SHIN Chi-yun, STRINGER Julian, *New Korean Cinema*, Edinburgh University Press, 2005, p. 58.

<sup>66</sup>KIM Hui-yeon, *Le Soft power sud-coréen en Asie du Sud-Est : une théologie de la prospérité en action*, Institut de recherche sur l'Asie du Sud-Est contemporaine, 2014, [En ligne : <http://books.openedition.org/irasec/194>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>67</sup>Institut national des langues et des civilisations occidentales.

<sup>68</sup>Institut français de recherche sur l'Asie de l'Est.

<sup>69</sup>*Ibid.*, p. 46.

mondiale. Elle nous offrira de plus l'opportunité de nous poser des questions quant au « contrôle » de l'image de la Corée du Sud par cette vague – ou du moins quant à ses enjeux. En revanche, la Hallyu a certaines limites et – pour revenir au domaine filmique – fait face à son statut de cinématographie étrangère qui est certes valorisé d'une part, mais est également très régulé. Pour être en accord avec la Convention sur la diversité des expressions culturelles, la France doit pouvoir proposer dans ses régulations des aides pour rendre visible ce cinéma, tout en maintenant sa propre diversité et sa part de cinéma nationale. Un point intrigant se dégage d'ailleurs de l'intensité que l'on apporte à la notion de diversité. Si pour le cinéma français la pluralité des dimensions de diversité est importante – le genre, les représentations de la société, les productions, etc. – celle des cinémas étrangers a tendance à s'effacer pour une simple valorisation du nombre de cinématographies nationales différentes exploitées en salle. Cette tendance amène d'ailleurs à reconsidérer le principe de diversité : comment paradoxalement la diversité, s'opposant dans sa définition à l'uniformisation culturelle, peut arriver à un certain aspect de standardisation par son inclination à unifier un « cinéma étranger » ? Un des objectifs de notre étude s'attachera donc à évaluer à quel point le cinéma coréen distribué en France est en lui-même porteur de diversité. Pour cela il faudra comprendre comment la France met en application la diversité, mais également comment elle rend compte de celle-ci à l'UNESCO. Ce qui nous importera encore plus est la façon dont ce genre de terme – diversité, culture, art, etc. –, s'épanouissant dans des dimensions davantage théoriques que concrètes, est mis en pratique. Certes, cette ambivalence suit le cinéma depuis ses premiers temps – la grande question étant « le Cinéma est-il un art ou une industrie » – mais à cette dualité inhérente s'ajoute le problème de l'application et de la mesure par une normalisation « forcées » d'une notion aussi difficilement quantifiable que celle de diversité. Une norme, souhaitée aussi impartiale que possible, ne peut l'être totalement, et comportera toujours une part de subjectivité de ses acteurs.

Notre étude ambitionne donc d'éclairer en quoi le cas de la distribution du cinéma sud-coréen en France révèle la façon dont la mise en application dans le domaine cinématographique du principe de diversité des expressions culturelles contredit – sur le plan déontologique – les valeurs d'équité et d'ouverture que son fondement suppose.

Nous nous interrogerons en premier lieu sur les solutions trouvées par la France pour appliquer la diversité, afin d'observer les premières limites de celles-ci, significatives notamment en observant les réglementations de la distribution pour une cinématographie



nationale telle que le cinéma sud-coréen. Notre deuxième point cristallisera les problématiques éthiques et terminologiques évoquées plus haut, inhérentes aux notions retenues pour la mesure de l'application de la diversité en France. Les concepts de cinéma « indépendant » ou d'indépendance de la production nous feront revenir sur le contexte de l'industrie cinématographique sud-coréenne, économique et artistique. Nous y verrons que cette normalisation et classification nécessaires à la mesure de la diversité ne sont tout simplement pas applicables dans le cadre d'une industrie complexe, puis dans le cadre de son inscription dans la distribution française, où habitudes spectatoriennes et réinterprétation des genres cinématographiques s'y confrontent. Enfin, nous avancerons encore notre réflexion en revenant sur les conditions de la découverte de ce cinéma en Occident comme modèle de recherche et d'ouverture – à l'instar du principe supposé de la diversité culturelle –, discordantes avec la place donnée à ce cinéma aujourd'hui. Ce sera l'occasion pour nous de déceler en plus des problèmes terminologiques, d'autres contradictions déontologiques résidant dans les motivations derrière la diffusion du cinéma sud-coréen.

**PARTIE I : LA DIVERSITE DES EXPRESSIONS CULTURELLES ET SES  
INHERENTES DIFFICULTES**

Cette recherche se basant sur le principe de protection et de promotion de la diversité des expressions culturelles, notre première partie se porte logiquement sur l'application et la mesure de la Convention et de ce principe, nous semblant se positionner au cœur des réflexions de la France dans le domaine cinématographique. Toutefois, à travers ces deux prochains chapitres, le cas du cinéma sud-coréen nous fera constater que certains problèmes entravent la bonne tenue de la diversité et de sa mesure, tant par des aides créant un manque de visibilité à l'égard des films sud-coréens, que par une catégorisation filmique encore trop peu effective malgré l'antériorité de la Convention.

## ***Chapitre 1 : Appliquer la diversité***

Ce premier chapitre nous donne l'occasion de revenir sur les organismes et label de protection et de promotion du cinéma français, faisant de celui-ci, depuis des décennies, un cinéma à part quant à des considérations de politique culturelle à l'échelle internationale. Les réglementations et aides à la distribution du cinéma sud-coréen mises en place en France nous fourniront cependant un premier témoignage d'une certaine contradiction dans l'application de la diversité, malgré la présence d'instances cinématographiques reconnues et ayant fait ses preuves, telles que le CNC ou le label Art et essai.

### **1.a. Le CNC, institution majeure de soutien et de réglementation**

Comme précédemment annoncé, notre première étape consiste en l'analyse des aides mises à disposition de la distribution du cinéma sud-coréen, dans le cadre de l'application de la Convention sur la protection et promotion de la diversité des expressions culturelles.

Jusqu'à aujourd'hui la France a publié deux rapports pour l'UNESCO, un en 2012 et un autre en 2016, le prochain devant sortir dans l'année 2020. Comme prévu par la Convention, ces rapports s'organisent en une structure stricte, comportant sept grands points – sans compter l'introduction contextualisant la politique culturelle et les annexes – : 1) Mesures et politiques culturelles, 2) Coopération culturelle internationale, 3) Traitement préférentiel, 4) Culture et développement durable, 5) Sensibilisation et participation de la société civile, 6) Questions transversales et priorités de l'UNESCO, 7) Résultats, défis, solutions et prochaines étapes. Ce sera principalement sur le premier point de cette structure que nous nous concentrerons, puisque c'est dans celui-ci que l'industrie cinématographique est la plus présente.

Dans le compte rendu de 2012<sup>70</sup>, la France rapporte en effet cinq mesures et politiques culturelles, dont trois concernent l'industrie cinématographique. La première mesure est celle que nous intéressera le plus dans le cadre de notre étude, puisqu'elle est totalement dédiée au cinéma. Cette mesure régulée par le CNC est dénommée « Promotion de la diversité de la création dans les secteurs du cinéma et de l'image animée en France et encouragement de la diversité de la création dans les échanges internationaux » – nous reviendrons à celle-ci rapidement. La deuxième mesure concerne également le cinéma mais au niveau télévisuel. Sous le nom « Audiovisuel : Soutien public à la diversité à la télévision », cette politique est principalement encadrée par le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA), organisme régissant ledit secteur – par des systèmes de quotas notamment – et pouvant sanctionner en cas de non-respect des chartes régulant les chaînes télévisuelles françaises – entre autres. Les mesures trois et quatre concernant l'industrie musicale et l'industrie du livre, le cinéma trouve à nouveau une place dans la cinquième politique culturelle, nommée « Numérique : Protection et promotion de la diversité culturelle dans le secteur du livre et des industries culturelles face aux défis de la numérisation et de l'Internet ».

Cette dernière mesure du rapport 2012 souhaite principalement faire face au piratage grâce à l'autorité publique indépendante française nommée Haute Autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur internet (HADOPI), issue de la loi Création et Internet, instituée par le décret du 31 décembre 2009. Le cinéma, bien évidemment menacé sur ses questions de droits d'auteur est directement concerné par cette politique culturelle qui protège et sanctionne dans un deuxième temps. Une sixième mesure est rapportée dans le compte rendu de 2016, sur l'« Éducation artistique et culturelle ». Une telle dénomination laisse entendre l'inclusion du cinéma comme outil d'enseignement et de développement d'un souhaité « système éducatif à tous les niveaux et dans les lieux de vie tels que l'hôpital, les foyers d'accueil pour personnes âgées, dépendantes ou incarcérées ». Le rapport ne mentionne cependant à ce jour pas plus de précisions sur le cinéma au sein de cette politique d'éducation, et indique de plus que sa mise en œuvre n'a pas fait l'objet d'une évaluation – contrairement aux autres mesures mentionnées.

Cette énumération des politiques appliquées par la France dans le cadre de la Convention nous permet de faire le tour des plus grandes instances régulant l'industrie

---

<sup>70</sup> *Rapport périodique France*, UNESCO, 2013, [En ligne : [https://fr.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/periodic\\_reports/old/france\\_report\\_iform\\_fr\\_2012\\_0\\_0.pdf](https://fr.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/periodic_reports/old/france_report_iform_fr_2012_0_0.pdf)]. Lien constaté comme brisé à sa dernière consultation le 18/11/2020.

cinématographique en France : le CNC, le CSA et HADOPI<sup>71</sup>. Ce sont celles-ci qui aménagent et contrôlent les mesures concernant le cinéma dans les autres grands points des rapports quadriennaux – tels que pour l’application d’une coopération internationale<sup>72</sup>, le traitement préférentiel, l’égalité entre les femmes et les hommes, etc. Ces politiques et mesures sont de plus évaluées par ces mêmes instances dans des bilans, citons par exemple le bilan sur les mesures sur la parité donnant des chiffres concrets sur l’avancée de cette politique<sup>73</sup>. Revenons maintenant à cette première mesure encadrée par le CNC. Le Centre national du cinéma et de l’image animée<sup>74</sup>, est donc un établissement public à caractère administratif placé sous l’autorité du Ministère de la Culture mais bénéficiant de l’autonomie administrative, financière et de la personnalité juridique. Par cela, il peut directement réglementer l’industrie cinématographique en France et jouir entre autres de son compte de soutien alimenté par les taxes qu’il met en place. Le CNC a six missions principales : soutenir, réglementer, promouvoir et diffuser, coopérer, négocier, protéger et l’éducation à l’image, ces missions s’adressant à toutes les étapes de la création et diffusion d’une œuvre cinématographique<sup>75</sup>. Ce qui rend le CNC important aux yeux de notre étude est qu’il est le principal garant de la diversité dans l’industrie cinématographique. Cette diversité est applicable par trois sous catégories – qui nous servirons davantage lorsque nous aborderons la problématique de la mesure de la diversité – à savoir la diversité produite, distribuée et consommée. Ces catégories nous permettent de différencier la diversité de la production française de la diversité de la distribution en France et de la diversité de la demande française. Notons que le terme d’« offre » cinématographique est le plus employé dans le cadre de la mesure de la diversité pour désigner la production filmique<sup>76</sup>. Toutefois, ce terme peut prêter à confusion entre production et distribution<sup>77</sup>, nous

---

<sup>71</sup>À noter la fusion à venir du CSA et d’HADOPI, réunis en une unique instance, qui se nommera ARCOM, Autorité de régulation de la communication audiovisuelle et numérique. Cf. « *France Médias* » : *un service public de l’audiovisuel puissant et agile face aux révolutions du numérique*, 25 septembre 2019, [En ligne : <https://www.gouvernement.fr/france-medias-un-service-public-de-l-audiovisuel-puissant-et-agile-face-aux-revolutions-du-numerique>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>72</sup>Notons également l’Institut français comme instance importante à la mission de coopération culturelle nationale, puisque cet établissement public en charge de la promotion de la culture française contribue à la diffusion culturelle du cinéma français à l’étranger à travers son réseau d’Instituts français – entre autres – dans le monde. Cf. *Rapport 2016 de la France*, paragraphe f. 2 de « Politique culturelle et mesures, Cinéma et image animée : Promotion de la diversité de la création dans les secteurs du cinéma et de l’image animée en France et encouragement de la diversité de la création dans les échanges internationaux », [En ligne : <https://fr.unesco.org/creativity/governance/periodic-reports/2016/france>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>73</sup> *Bilan CNC mesures parité/égalité*, CNC, 2019, [En ligne : <https://www.cnc.fr/documents/36995/153434/Bilan+CNC+mesures+parit%C3%A9.pdf/e5f4b509-af83-b93b-c6a5-c9a90a0ec85a>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>74</sup>Anciennement Centre National de la Cinématographie, changeant de nom en 2009.

<sup>75</sup>Ainsi que les œuvres audiovisuelles ou entrant dans la catégorie de l’image animée.

<sup>76</sup>Le secteur cinématographique étant un marché – bien que considéré différemment dans les négociations – il est synthétisable en trois branches économiques identiques à tout marché : l’offre, la distribution et la demande.

<sup>77</sup>Le terme d’« offre » filmique pourrait en effet également désigner les films « offerts », à disposition du spectateur,

privilégierons donc les termes de « diversité de production ».

Cet écart fait sur ces trois évidentes dimensions de l'industrie cinématographique, il est désormais temps d'analyser comment le cinéma sud-coréen est concerné par l'application de la diversité en France. Nous avons vu en introduction que la diversité de la production française est contrôlée et activement soutenue, notamment par l'aide « Images de la diversité », veillant à une diversité que l'on peut qualifier de « sociale » – c'est-à-dire concernant la représentation de la population française. En tant que pays étranger, la Corée du Sud ne peut être concernée par la diversité de production que dans un cas de coproduction. Dans cette idée de coopération internationale, la France et la Corée du Sud profitent d'un accord de coproduction, signé le 27 octobre 2006. Outre un apport financier à la production d'une œuvre respectant les critères de l'accord – l'entreprise de production doit être notamment ressortissante des deux pays ou de l'Union Européenne, et les deux autorités<sup>78</sup> doivent s'entendre sur leurs choix – cette convention permet au film un soutien au niveau de sa distribution.

Ainsi concernant la distribution, les films coproduits par la France et la Corée du Sud bénéficient en France d'un soutien financier automatique (sous forme de minimum garanti<sup>79</sup>), et peuvent également accéder à un soutien financier sélectif (dans le cadre des aides à la distribution auxquelles nous reviendrons), ainsi que des investissements par les chaînes de télévision et les SOFICA<sup>80</sup> (Sociétés pour le financement de l'industrie cinématographique et audiovisuelle). La Corée du Sud faisant donc partie des 58 pays à ce jour avec qui la France a conclu des accords cinématographiques, il s'agit davantage d'une aide assez « commune » et non d'un traitement préférentiel.

Ajoutons à cela que les œuvres coproduites et soutenues par la France ne favorisent pas plus la visibilité de l'œuvre ; en nous référant à l'annexe *Films d'initiative sud-coréenne coproduits par la France*, depuis 2005, dix films sud-coréen coproduits avec la France sont sortis dans les salles françaises, mais seulement deux ont fait plus de 100 000 entrées, *Une Vie toute neuve* de Ounie Lecomte (2008, sorti en 2010) et *Poetry* de Lee Chang-dong (2009, sorti en 2010). Ces deux films bénéficient en outre de la mention du nom de ce dernier réalisateur –

---

rendant la frontière floue entre production et distribution.

<sup>78</sup>Le CNC pour la France et le Conseil du film coréen (Korean Film Council - KOFIC) pour la Corée du Sud.

<sup>79</sup>Un « Minimum Garanti » est une aide pouvant être perçue dès la production d'un film afin de prendre en charge des dépenses de distribution (achat d'espaces publicitaires, tirage de copies, coûts de promotion). Cf. *Soutien automatique à la distribution*, CNC, [En ligne : [https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/Distribution/soutien-automatique-a-la-distribution\\_191524](https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/Distribution/soutien-automatique-a-la-distribution_191524)]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>80</sup> Sociétés destinées à investir leurs fonds privés dans la production d'œuvres cinématographiques ou audiovisuelles en contrepartie de droits à recettes sur les films financés et d'un avantage fiscal.

en tant que producteur pour *Une Vie toute neuve* –, reconnu et apprécié des spectateurs français, présent à deux reprises parmi les six films sud-coréens ayant dépassé les 200 000 entrées<sup>81</sup> en France. Notons également que la chaîne franco-allemande *Arte* est la plus active<sup>82</sup>, puisqu'elle coproduit trois films, et a été accompagnée deux fois du CNC pour cela<sup>83</sup>. Cela nous montre également que si les films coproduits bénéficient d'un soutien automatique, ceux-ci ne peuvent en revanche compter principalement que sur l'aide de leur distribution française pour valoriser leur œuvre.

Bien que tous ces distributeurs<sup>84</sup> soient indépendants, il est intéressant de noter que les films faisant le plus d'entrées dans ces coproductions sont les films des distributeurs Diaphana et Haut et Court. Puisque tous deux sont membres du syndicat professionnel « Distributeurs indépendants réunis européens » (DIRE), il semble logique d'en conclure que les distributeur·rices encore moins présent·es dans la scène de la distribution française ne pourront fournir autant de moyens – bien que ceux des sociétés de DIRE soient également limités – que celles et ceux profitant déjà d'une grande assise dans l'industrie cinématographique<sup>85</sup>. Face à ce constat, nous pouvons nous demander quels sont les solutions apportées pour pallier ce problème de moyens dans le cadre de la distribution. Malgré sa place minorée dans l'industrie cinématographique, cette étape est des plus importantes : elle détermine la date de sortie d'un film, le nombre de salles et de copies, et fait face aux risques économiques les plus conséquents. Entre investissement publicitaire pour la promotion d'un film, compétition au sein de la distribution et désintérêt potentiel de l'exploitation et du public, les distributeur·rices s'exposent le plus aux risques financiers, d'autant plus lorsque le film est issu d'une cinématographie nationale peu mise en avant comme le cinéma sud-coréen.

Dans ce cadre, nous pouvons nous demander quelles sont les possibilités pour les films

---

<sup>81</sup>Avec *Poetry* (2009) : 222 831 entrées, et *Burning* (2018) : 202 667 entrées.

<sup>82</sup>*Arte* est d'ailleurs la chaîne gratuite avec l'offre cinématographique la plus riche. Elle propose le plus grand nombre de films, diffuse le plus grand nombre de films européens (191 films en 2016). De plus, elle détient un des taux de rediffusion les plus bas des chaînes de la TNT (seulement 2,0 % des films programmé déjà diffusés en 2015) et dispose de 15 cases régulières de cinéma. Rappelons qu'en tant que chaîne franco-allemande, *Arte* n'est pas soumise à la réglementation française, mais elle représente toutefois le meilleur allié télévisuel aujourd'hui pour la diffusion de films peu valorisé comme les films sud-coréens. Cf. *Les études du CNC novembre 2017. La diffusion des films à la télévision en 2016*, CNC, p. 11.

<sup>83</sup>*Conte de cinéma* Hong Sang-soo (2005) sortie française en 2005, coproduit par le CNC, *Tokyo!* (rassemblant trois courts-métrages) de Michel Gondry, Léos Carax et Bong, Joon-ho (2007) sortie française en 2008, *La Rivière Tumen* de Zhang Lu (2009), sortie française en 2010, coproduit par le CNC.

<sup>84</sup>MK2 Diffusion, Haut et Court, Zootrope Films, Cineditions, Diaphana, Arizona Films, Neon Distribution, Outplay, Jour2Fete.

<sup>85</sup>Notons à titre d'exemple que bon nombre de membres au DIRE font partie du jury de commissions du CNC, ou encore que le palmarès 2016 du Festival de Cannes est entièrement occupé par des films des sociétés de distribution adhérentes au DIRE. Cf. *Un Palmarès 100% DIRE au Festival de Cannes 2016*, DIRE, [En ligne : <http://www.distributeurs-independants.org/nos-propositions>]. Consulté le 18/11/2020.

sud-coréens sans coproduction française, pouvant compter sur l'enthousiasme évident de leur société de distribution – souhaitant témoigner d'une œuvre au péril de leur activité – mais faisant face à un certain hasard.

Pour revenir au CNC, il est affirmé dans ses missions qu'il doit soutenir « la diversité de l'offre cinématographique en France par une politique d'aide à l'exploitation et à la diversité de l'offre de films en salle (avec une aide dédiée à la distribution des cinématographies peu diffusées)<sup>86</sup> ». Si nous avons vu que le CNC propose ainsi des aides financières pour la création et production d'un projet, les dernières étapes de vie d'un film sont également supportées, toujours grâce principalement au compte de soutien du CNC. Cette fierté française permet de faire fonctionner l'industrie sans aucune intervention de l'État, puisque ce compte est alimenté par trois taxes<sup>87</sup>, directement reversées notamment dans les aides automatiques à la production, distribution et exploitation. S'il serait intéressant de comparer les aides perçues par les distributeurs français sur l'ensemble de leurs films sud-coréens sortis depuis 2000, le contact avec ceux-ci n'ayant pu s'établir, notre étude adoptera de ce fait une position d'observation limitée sur ce point.

Notons donc que dans le cadre de l'application de sa diversité, le CNC met en place diverses subventions, dont les suivantes peuvent concerner la distribution des films sud-coréens : des contributions de chaînes (par exemple OCS ou CANAL +) ou du CNC – pour les films coproduits, avec un minimum de financement de 30% du budget –, mais surtout trois aides sélectives à la distribution, dénommées 1<sup>er</sup>, 2<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup> collège. L'Aide sélective de 1<sup>er</sup> collège se concentre sur les films inédits et a pour vocation première de « favoriser la diversité de films de qualité en salles de cinéma<sup>88</sup> » – nous reviendrons plus tard sur ce terme de « qualité ». Le 2<sup>ème</sup> collège prend quant à lui en compte les « films de répertoire » (films réalisés il y a plus de 20 ans qui n'ont pas fait l'objet d'une ressortie en salles depuis 10 ans) tandis que

---

<sup>86</sup>*Cinéma et Image animée : Promotion de la diversité de la création dans les secteurs du cinéma et de l'image animée en France et encouragement de la diversité de la création dans les échanges internationaux*, UNESCO, [En ligne : <https://en.unesco.org/creativity/policy-monitoring-platform/cinema-et-image-animee-0>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>87</sup>La Taxe spéciale additionnelle (TSA) sur le prix des places de cinéma (11%, en moyenne, du prix du billet), la Taxe sur les diffuseurs télévisuels (TDT) imposant 5,5% du chiffre d'affaires des chaînes (un peu plus du tiers affecté au cinéma), et la Taxe sur l'édition vidéo (TEV), prenant 2% du chiffre d'affaire des éditeurs et importateurs (85% du chiffre d'affaire affecté au cinéma). Cf. *Les aides publiques au cinéma en France*, Sénat, [En ligne : <https://www.senat.fr/rap/r02-276/r02-27617.html>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>88</sup> *Aide sélective à la distribution – 1<sup>er</sup> collège (films inédits)*, CNC, [En ligne : [https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/Distribution/aide-selective-a-la-distribution-1er-college-films-inédits\\_191140](https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/Distribution/aide-selective-a-la-distribution-1er-college-films-inédits_191140)]. Consulté le 18/11/2020.



le 3<sup>ème</sup> collège les films à destination du jeune public. Si peu de films sud-coréens distribués sont éligibles aux Aides des 2<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup> collèges – seulement un film correspondant aux critères de « films de répertoire »<sup>89</sup> et quatre films pour le collège Jeune public<sup>90</sup> – les films inédits semblent en revanche bénéficier davantage des Aides du 1<sup>er</sup> collège. En effet, si nous observons les films soutenus par le CNC depuis juillet 2018, quatre sont des films sud-coréens inédits sortis en France : *The Bacchus Lady* de E J-Yong (2016) sorti en 2018 à l’instar de *Burning* de Lee Chang-dong (2018) et *After My Death* de Kim Ui-seok (2017), et *Parasite* de Bong Joon-ho (2019) sorti en 2019. Nous pouvons en outre avec ces quelques informations repérer une tendance du CNC à aider les films issus de la KAFA, l’école nationale de cinéma financée par le gouvernement sud-coréen – *The Bacchus Lady* et *After My Death* étant les premiers films de cinéastes de la KAFA – ainsi que les films bénéficiant d’un réalisateur renommé – Lee Chang-dong ayant à deux reprises établi plus de 200 000 entrées, quant à Bong Joon-ho, il est le principal réalisateur à avoir autant de succès en salle, occupant les trois premières places<sup>91</sup> du palmarès des films sud-coréens faisant le plus grand nombre d’entrées en France.

Tous ces films ont donc bénéficié de l’Aide sélective à la distribution de films inédits, accessible aux distributeurs français actifs<sup>92</sup> faisant la demande pour un film, de quelque nationalité qu’il soit, ne devant pas dépasser un seuil de dépenses de sortie de 550 000 € (750 000 € pour les films d’animation). Nous pouvons voir en cet important critère une volonté du CNC de favoriser les aides aux distributeurs indépendants, le coût moyen observé en 2018 pour un film de nationalité autre que française, européenne ou nord-américaine étant de 164 400 € contre une moyenne de 645 600 € pour un film hollywoodien<sup>93</sup>. Notons par exemple qu’un des gros succès sud-coréens en France, *Mademoiselle* de Park Chan-wook (2016, sorti en octobre 2016, distribué par BAC Films et The Jokers Films<sup>94</sup>) a pu atteindre son score remarquable de

---

<sup>89</sup>*La Servante*, Kim Ki-young, 1960, ressorti en France le 15/08/2012.

<sup>90</sup>*My Beautiful Girl, Mari*, Lee Sung-gang, 2001, sorti en France le 28/05/03 ; *Oseam*, Seong Baek-yeop, 2003, sorti en France le 22/09/04 ; *Jiburo*, Lee Jeong-hyang, 2002, sorti en France le 28/09/05 ; *La Petite fille de la terre noire*, Jeon Soo-il, 2007, sorti en France le 11/02/09. Ces quatre films sont labellisés sur le site du CNC comme « Jeune Public ».

<sup>91</sup>*Parasite* (2019) en première position, surplombant le classement avec 1 919 705 entrées, *Snowpiercer*, *Le Transperceneige* (2013) avec 612 346 entrées, et *The Host* (2006) avec 327 301 entrées.

<sup>92</sup>« sous forme de sociétés commerciales et ayant un capital social en numéraire entièrement libéré d’un montant minimal de 15 000 €. Elles doivent par ailleurs disposer d’une activité régulière de distribution c’est-à-dire avoir déjà sorti 3 films dans les 2 ans précédant la demande ou avoir l’intention de distribuer 2 autres films, en plus de la demande, dans l’année qui suit ». Cf. *Aide sélective à la distribution – 1<sup>er</sup> collège (films inédits)*, op. cit.

<sup>93</sup>*Les coûts de distribution des films d’initiative française en 2018*, CNC, mars 2020, p. 12, [En ligne : <https://www.cnc.fr/documents/36995/1118512/Les+co%C3%BBts+de+distribution+des+films+d+%E2%80%99initiative+fran%C3%A7aise+en+2018+%28Mars+2020%29.pdf/a78f4f34-8abf-ae5f-56ba-a5054d007efe>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>94</sup>C’est là un moyen pour les distributeur·rices de minimiser les risques : le partage de responsabilité, permettant (comme pour le cas de BAC Films et The Jokers Films) de proposer une sortie plus soignée, tout en limitant

292 214 entrées grâce à un budget relativement important pour un film étranger, puisque ses frais de sortie environnent les 300 000 à 400 000 €<sup>95</sup>.

En réalité cet investissement est moins dû au coût – considérable – de fabrication des copies, de l'attaché de presse ou de promotion du film que du doublage français, représentant une part importante des frais techniques. Ce doublage est très important pour la vie d'un film étranger, jouant de manière incontestable sur sa visibilité : la majorité des multiplexes ne proposent en effet que des films en version française, indifféremment de leur pays d'origine, quant aux films exploités en version originale sous-titrée, ils représentent environ 17% du total des entrées de 2009 à 2018<sup>96</sup> – chiffre en baisse depuis 2016. C'est donc un autre pari pour les maisons de distribution, misant sur ce coût supplémentaire du doublage qui, à l'instar du cas de *Mademoiselle*, peut finalement se révéler assez peu concluant en exploitation en salle – servant en revanche pour l'exploitation vidéo.

Pour en revenir à l'Aide aux films inédits du CNC, notons que deux « formules » s'offrent aux distributeur·rices : une Aide sélective film par film – une demande spécialement pour un film est présentée, comme pour le cas de *Parasite*, notamment sous le critère de « cinématographie peu diffusée » – ou une Aide aux entreprises de distribution, elle-même se scindant en deux structures : l'Aide à la structure (soutenant la réalisation d'un projet de structure pour une société « fragile ») et l'Aide au programme (pour quatre à sept films distribués<sup>97</sup>, *After My death* étant issu d'un programme de films que Capricci Films, aidé par le CNC, a pu distribuer). L'Aide au programme permet à une société de distribution de valoriser la qualité de sa ligne éditoriale mais également d'obtenir une aide pour tous ses films – en moyenne de 30 000 € par film<sup>98</sup> –, alors que l'Aide sélective film par film par son caractère plus individuel permet aux distributeur·rices d'accéder à un montant de financement supérieur, toutefois limité à un maximum de 50% d'aides publiques – comptant toutes les soutiens perçus

---

les dommages en cas d'échec commercial, et partageant le succès si le film en rencontre. Cette solution est aujourd'hui très appréciée de la distribution des films sud-coréens, notamment pour des sorties de films attendus, nécessitant un plus gros investissement pour une meilleure visibilité (comme pour le cas de *Old Boy* de Park Chan-wook, co-distribué par Wild Side Films et BAC Films, *Snowpiercer*, *Le Transperceneige* de Bong Joon-ho, co-distribué par Wild Side Films et Le Pacte, ou encore le récent *Parasite* du même réalisateur, par Les Bookmakers et The Jokers Films).

<sup>95</sup>Propos tenus par Kern Joly, directeur marketing du film chez The Jokers lors de la Table ronde *Distribuer le cinéma coréen : hier, aujourd'hui et demain*, à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 le lundi 11 mars 2019.

<sup>96</sup>*Observatoire de la diffusion et de la fréquentation cinématographiques 2020*, CNC, 12 septembre 2016, p. 9, [En ligne : <https://www.cnc.fr/documents/36995/1118512/ObsDiff+2020-01-29.pdf/a4fcde7c-e248-d4b9-a690-c1b05299173a>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>97</sup>Un programme allant jusqu'à neuf films peut être aidé dans les cas de premiers films d'avance sur recette pour la société de distribution.

<sup>98</sup>*Aide sélective à la distribution – 1<sup>er</sup> collègue (films inédits)*, op. cit.

du CNC – du budget total de la distribution<sup>99</sup>. Ainsi, les distributeurs pourront être aidés sur une partie voire l'ensemble de leurs dépenses, qu'elles soient techniques (master numérique, achat du DCP et sa duplication, sous-titrage et sous-titrages spécifiques pour sourds et malentendants, doublage, audiodescription, contribution à l'équipement numérique des salles, etc.), promotionnelles (affiche, films annonces, photos d'exploitation, projections particulières et événements, etc.) ou matérielles (achat d'espaces comme la presse, radio, internet, cinéma, affichage, etc.).

Nous avons vu que les films sud-coréens peuvent bénéficier d'aides jouant de façon incontestable sur leur visibilité, remarquons cependant que celle-ci reste tout de même moindre face à la masse que représente notamment le cinéma hollywoodien. En outre, un document statistique du CNC<sup>100</sup> segmente différemment les écarts d'investissement dans la distribution.



FIGURE 6 : Coût moyen de la distribution par nationalité (sur la base des 356 films sortis en 2018, en gris le nombre de films, en bleu le coût moyen pour un film)<sup>101</sup>.

Si un important contraste est notable en observant les coûts en fonction de la nationalité d'un film comme l'illustre la figure précédente, un autre l'est également de façon encore plus simpliste.

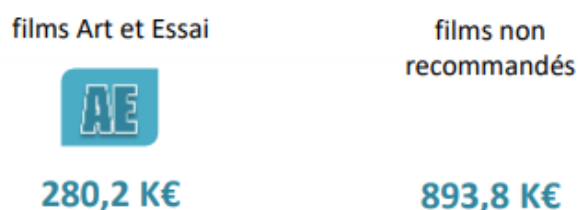


FIGURE 7 : Coût moyen de distribution pour un film Art et essai et un film non recommandé<sup>102</sup>.

Cette illustration (FIGURE 7) issue du même bilan du CNC démontre le fossé aujourd'hui existant entre les films labellisés « Art et essai » et les films non-détenteurs de ce label. Le fait

<sup>99</sup>« Dossier de demande d'aide sélective à la distribution de films inédits », téléchargeable depuis *Ibid.*

<sup>100</sup>*Les coûts de distribution des films d'initiative française en 2018, op. cit., p. 5.*

<sup>101</sup>*Ibid.*, p. 12.

<sup>102</sup>*Ibid.*, p. 5.

est également que les petites sociétés de distribution, face à leurs dépenses restreintes, n'ont la possibilité que de généralement commencer la promotion de leur film un mois avant la sortie nationale, alors que les *majors* disposent de ressources financières suffisantes pour couvrir la communication autour d'un film jusqu'à six mois avant sa sortie<sup>103</sup>. Cette inégalité dans l'accès à la visibilité d'une œuvre est actuellement très concernée par une prochaine réforme audiovisuelle quant aux réglementations sur les publicités à la télévision française. Si celles-ci interdisent depuis 1992 la diffusion promotionnelle pour le cinéma à la télévision, des bandes-annonces pourront bientôt être transmises sur les chaînes, impliquant non seulement un avantage pour les groupes affiliés à une société de distribution – comme TF1, CANAL ou M6 – mais également pour toutes les *majors*, puisque la distribution indépendante – bien qu'aidée par un potentiel système de quota régulant les publicités – ne pourra évidemment pas se permettre tous ces frais supplémentaires<sup>104</sup>.

La distribution est donc le moteur de la visibilité de tout film, tandis que son exploitation en salle en est une des principales garantes. Dans le cadre d'observation de l'application du principe de diversité par le CNC, il est donc important pour nous de regarder comment sont aidées les salles de cinéma souhaitant diffuser des films sud-coréens.

Si pour chaque exploitation-propriétaire – une exploitation de plus de huit salles, par extension un multiplexe cinématographique dans la majorité des cas – un engagement de programmation de films européens ou cinématographies peu diffusées est réclamé (en pourcentage et nombre de films diffusés par an), les plus petites exploitations diffusant des cinématographies peu diffusées peuvent prétendre à deux aides<sup>105</sup> : d'abord l'Aide aux salles maintenant une programmation difficile face à la concurrence, « attribuées eu égard à la qualité de la programmation des établissements, à l'évolution de leur fréquentation, à la qualité des conditions d'accueil du public et de projection des œuvres cinématographiques, ainsi qu'à la situation financière de l'exploitant<sup>106</sup> ». Le soutien du CNC nous intéressant le plus ici est le Classement Art et essai, soutenant les exploitations exposant « une proportion conséquente de

---

<sup>103</sup> « Manuel Chiche, Distributeur et fondateur de The Jokers », *L'œil du kraken*, 4 août 2019, [En ligne : <https://loeildukraken.fr/manuel-chiche-distributeur-the-jokers-interview-parasite/>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>104</sup> ONANA Sandra, « Pourquoi l'autorisation de la pub à la télévision pour le cinéma divise-t-elle autant ? », *Télérama*, 11 mars 2019, [En ligne : <https://www.telerama.fr/cinema/pourquoi-lautorisation-de-la-pub-a-la-television-pour-le-cinema-divise-t-elle-autant,n6161337.php>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>105</sup> Deux aides concernant leur programmation. Notons qu'elles sont également concernées par d'autres aides comme l'« Aide sélective à la petite et moyenne exploitation », soutenant financièrement les projets de travaux, numérisation des salles, etc. des petites salles.

<sup>106</sup> *Aide aux salles maintenant une programmation difficile face à la concurrence*, CNC, [En ligne : [https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/exploitation/aide-aux-salles-maintenant-une-programmation-difficile-face-a-la-concurrence\\_191108](https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/exploitation/aide-aux-salles-maintenant-une-programmation-difficile-face-a-la-concurrence_191108)]. Consulté le 18/11/2020.

films recommandés art et essai et qui soutiennent ces films souvent difficiles par une politique d'animation adaptée<sup>107</sup> ».

En 1962 a lieu la première commission de classement de salles Art et essai<sup>108</sup>, label reconnu par l'État français depuis 1959 créé quatre ans plus tôt par l'Association Française des Cinémas d'Art et Essai (AFCAE), elle-même fondée par cinq directeurs de salles parisiennes et des critiques de cinéma. Depuis la réforme de 2002, le classement des cinémas – et non plus des salles, afin de favoriser les exploitations indépendantes – Art et essai soutient et subventionne les exploitations diffusant une certaine proportion de séances de films labellisés par rapport au total des séances offertes. Ces cinémas sont eux-mêmes répartis en deux groupes puis sous-catégories en fonction de leur agglomération, pour qu'une fois ces indices et pourcentages – selon le nombre de films, de séances et d'animation organisées autour de ces séances Art et essai – rassemblés, une subvention proportionnelle à leur diffusion de films recommandés et leur catégorie leur soit allouée<sup>109</sup>, – le plafonnement de l'aide étant fixé à 1,50 € par entrée de séance Art et essai sur un temps donné.

En outre, des bonus sont applicables en plus de cette aide, lorsque l'exploitation dispose d'un des trois autres labels (cumulables) de l'AFCAE : Recherche et Découverte, Jeune Public, Patrimoine et Répertoire (« films recommandés Art et Essai sortis pour la première fois il y a plus de 20 ans et n'ayant pas bénéficié d'une exposition régulière au cours des 10 dernières années<sup>110</sup> »). Rassemblés en un Collège de recommandation des films Art et essai missionné par le CNC<sup>111</sup>, 50 professionnel·les – renouvelé·es chaque année – des divers secteurs cinématographiques français votent en amont de la sortie des films l'appartenance ou non au label Art et essai. Chaque œuvre est ainsi examinée et ensuite recommandée ou non pour ses qualités cinématographiques n'ayant pourtant pas rencontré l'audience méritée, ses aspects de « recherche ou de nouveauté dans le domaine cinématographique », sa courte durée « tendant à renouveler l'art cinématographique », ou encore les œuvres « classiques de l'écran », celles « récentes ayant concilié les exigences de la critique et la faveur du public et pouvant être considérées comme apportant une contribution notable à l'art cinématographique », ou les œuvres « reflétant la vie de pays dont la production cinématographique est assez peu diffusée

---

<sup>107</sup> *Classement Art et essai*, CNC, [En ligne : [https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/exploitation/classement-art-et-essai\\_191276](https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/exploitation/classement-art-et-essai_191276)]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>108</sup> 50 salles classées : 24 à Paris, 2 en banlieue et 23 en province. Cf. *Depuis 1955 ...*, AFCAE, [En ligne : <http://www.art-et-essai.org/162/depus-1955>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>109</sup> Cf. Annexe *Extrait de la Notice Art et essai* pour plus de détails.

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> Qui subventionne l'AFCAE, chargée de la procédure de recommandation des films depuis deux ans.

en France ».

Tous ces critères nous prouvent une fois de plus non seulement la volonté de diversité des expressions culturelles en France, mais également son application bien concrète. L'exploitation est donc également aidée – protégée serait en réalité le terme le plus adapté – par la France, grâce à ce système de classification de films. En outre, si ce classement Art et essai est important pour notre étude, c'est parce que très exactement 95,76% des films sud-coréens distribués en France depuis 2000 sont porteurs du label Art et essai. Face à ce constat, nous pouvons nous demander quels sont les films exclus de la recommandation, et dans quelle mesure celle-ci est-elle efficace pour la visibilité du cinéma sud-coréen.

### **1.b. Une aide perturbée par ses propres limites**

En réalité, si la grande majorité des films sud-coréens sont recommandés, moins de la moitié sont soutenus par l'AFCAE – 47 films soutenus sur 114 films recommandés. Or, si la recommandation Art et essai permet aux salles d'obtenir des aides pour la diffusion de ces films, le soutien d'un film par l'ajout cumulable d'un label « Recherche et Découverte », « Jeune Public » ou « Patrimoine et Répertoire » apporte – à défaut d'une aide financière – une aide promotionnelle, pouvant aider à sa visibilité<sup>112</sup>. Un film soutenu peut alors bénéficier de la création d'un document d'environ quatre pages, fourni par l'AFCAE et à destination des spectateurs dans un cadre d'animation autour du film, mais également de supports gratuits par le partenariat de l'AFCAE avec des médias, comme le magazine *Télérama* – promouvant dans un encart hebdomadaire les films « Coup de Cœur des Cinémas Art et Essai » – ou encore la radio *France Inter*, parrainant l'AFCAE<sup>113</sup>. Cependant la publicité la plus effective pour les salles labellisées et ses films dépend principalement du bouche à oreille et de la relation de confiance établie au fil des années par l'exploitation avec son public.

En effet, un des problèmes majeurs du réseau Art et essai est la visibilité réduite de ses films recommandés, comme l'indiquait la FIGURE 7 sur le coût moyen alloué à la distribution. Si l'écart investi est si important, c'est parce que l'Art et essai s'inscrit dans une ligne éditoriale de cinéma comme art, différencié du cinéma comme divertissement. C'est là la raison de la

---

<sup>112</sup>Les exploitations classées Art et essai peuvent également obtenir un de ces labels, une fois qu'elles ont rendu compte de leur part de diffusion importante ou leur volonté de diffuser des films correspondant au label en question. Citons en exemple un des deux cinémas Art et essai à Rennes, l'Arvor, d'abord labellisé Recherche et Découverte, puis ayant acquis au cours de ces trois dernières années le label Jeune Public (Informations recueillies auprès de Eric Gouzannet, directeur de l'Arvor).

<sup>113</sup>Informations recueillies auprès des membres de l'équipe de l'AFCAE.

grande disparité entre les programmations dans les salles de cinéma labellisées et les multiplexes, directement liée à leur vision du cinéma. On peut en effet observer que la programmation au sein des multiplexes – exploitations de plus de huit salles – est profondément construite sur la base des films américains et des majors américaines<sup>114</sup>, elles-mêmes premières distributrices en France en 2018<sup>115</sup>.

En plus de représenter une part importante de la programmation, les films hollywoodiens – considérés donc comme cinéma de divertissement en opposition au cinéma de recherche, Art et essai – détiennent le plus haut taux de diffusion dans les plus grandes salles – en termes de capacité d'accueil de spectateurs. Entre 2009 et 2018, 56,3 % des films sortis dans 500 établissements ou plus dans la première salle des cinémas sont américains<sup>116</sup> <sup>117</sup>. Les multiplexes sont ainsi de façon logique et évidente les premières exploitations les plus fréquentées – notons que la firme Pathé Gaumont représente un quart du total des recettes des exploitations françaises – laissant aux cinémas Art et essai une moindre place face à cette importante concurrence. Si les salles non labellisées peuvent évidemment diffuser des films recommandés par l'AFCAE, force est de constater que les spectateurs français ont une certaine tendance à privilégier la fréquentation non seulement des multiplexes, mais également du cinéma de divertissement.

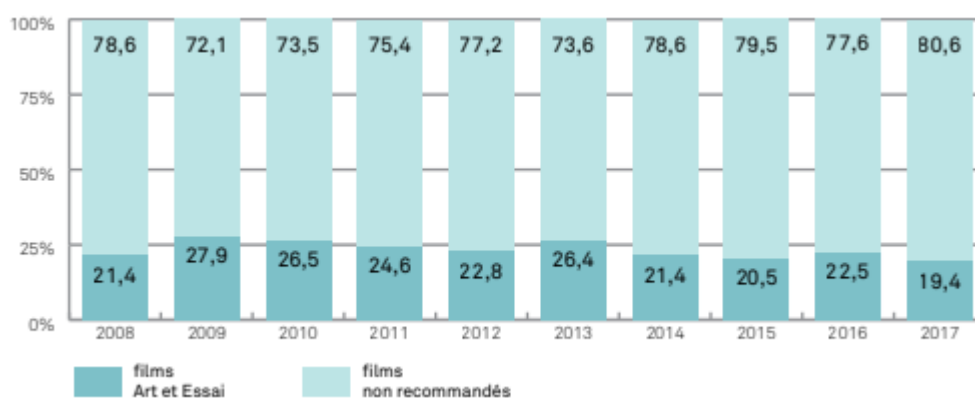


FIGURE 8 : Répartition des entrées selon la recommandation des films (en %) <sup>118</sup>.

Ce graphique expose le fait que, malgré un nombre d'entrées considérable pour les films

<sup>114</sup>Observatoire de la diffusion cinématographique, *op. cit.*, p. 30.

<sup>115</sup>Dans l'ordre des dix premières sociétés de distribution – représentant 73% des encaissements – : *Walt Disney Film Company, Universal Pictures, Warner Bros., 20<sup>th</sup> Century Fox*. Cf. *Ibid.*

<sup>116</sup>*Ibid.*, p. 5.

<sup>117</sup>Notons que les films américains classés Art et essai sont une grande minorité, les films recommandés sont principalement français (49,1 %), européens (20,2 %), « autres » (17,5 %), et enfin américains (13,2 %). Cf. *Durée de vie des films en salles*, CNC, 2008, p. 13.

<sup>118</sup>*Bilan 2017, op. cit.*, p. 28.

recommandés – en 2017 40 millions d’entrées pour les films Art et essai –, celui-ci reste en minorité sur l’ensemble des long-métrages consommés en salle – le total d’entrées en 2017 étant de 205,9 millions<sup>119</sup>. Le cinéma sud-coréen donc répertorié comme Art et essai, est principalement diffusé par des salles spécialisées. L’exemple fulgurant et très actuel de *Parasite* (Bong Joon-ho, 2019) démontre que le cinéma sud-coréen peut en outre, comme tout autre cinéma, être rentable d’un point de vue commercial – 1 919 705 entrées – tout en étant intéressant d’un point artistique – encensé par la critique, et entre autres récompensé par la Palme d’or au Festival de Cannes. Face à cet exemple, nous pouvons nous questionner sur les causes du manque de succès des autres films sud-coréens distribués en France.

En réalité, le cinéma sud-coréen, comme tout film recommandé, est desservi par la perception du label Art et essai et des salles programmant ces films. Si la recommandation Art et essai promeut les qualités cinématographiques d’un film, son but est de faire rayonner celui-ci et de l’aider à toucher le plus large public possible, dans une idée pourrait-on dire « commerciale ». Or – en nous basant sur des analyses du CNC<sup>120</sup> – pour une grande partie des spectateur·rices français·es, la nature même de l’Art et essai s’oppose à un caractère commercial. C’est donc une vision très manichéenne de l’industrie cinématographique qu’ont à l’esprit les publics français, ne tenant pas compte du fait que toute exploitation payante d’un film est directement concernée par l’aspect commercial. Ce n’est de plus évidemment pas parce qu’un film sort de la dimension cinématographique dite « divertissante » qu’il ne peut souhaiter obtenir autant de succès commercial qu’un *blockbuster* hollywoodien.

Mais à cet aspect sur la nature des films s’ajoute une vision assez négative, poursuivant non seulement les films mais également les salles porteuses du label. Le tableau suivant issu d’une analyse de 2006 du CNC sur les perceptions du public des cinémas Art et essai prouve que ces connotations négatives ne sont pas seulement véhiculées par un public fréquentant uniquement des multiplexes mais également par les spectateur·rices habitué·es aux salles labellisées – des publics réguliers ou occasionnels de films recommandés ont en effet été

---

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> *Perceptions du public des Cinémas Art et essai. Analyse qualitative*, CNC, 2006, [En ligne : <https://www.cnc.fr/documents/36995/155397/perceptions+du+public+des+cin+%C3%A9mas+art+et+essai.pdf/7f3929df-614f-b456-240e-7bfec58886f6>]. Consulté le 18/11/2020 ; *Le Public du cinéma Art et essai*, CNC, 2006, [En ligne : <https://www.cnc.fr/documents/36995/155397/le+public+du+cin+%C3%A9ma+art+et+essai.pdf/8cf95d31-7578-5cb9-7845-a82bbc454b99>]. Consulté le 18/11/2020.



interrogés.

Appliquée aux films / au cinéma	Appliquée aux salles
Expérimentaux, ennuyeux, torturés	Salles un peu vieilles
Exigeants, élitistes, intellectuels	Peu confortables, voire rudimentaires, et poussiéreuses
Univers hermétiques, froids, tristes	Petites capacités, confinées
Cinéma passéiste, peu moderne	Public peu nombreux et typé « intello »
Institutionnel, ancienneté, immobilisme	Avec une programmation excluant les autres types de cinémas

FIGURE 9 : *Les connotations de l'expression « Art et essai »*<sup>121</sup>.

Les spectateurs voient non seulement les films recommandés comme des œuvres difficiles d'accès mais également les salles Art et essai comme des lieux désuets et peu accueillants. Face à ces premières idées reçues, ajoutons l'exclusion dans l'esprit des publics interrogés de l'Art et essai à des genres cinématographiques précis – tels que la science-fiction, les thrillers, etc. – et de toute évidence, aux films grand public et fédérateurs. En outre, nous pouvons voir que si la part d'entrées pour l'Art et essai a diminué de 14,9% en douze ans – 34,3% en 2005 pour 19,4% des entrées en 2017 – la baisse de l'offre en elle-même de films recommandés en salle est d'autant plus constatable qu'elle a chuté de 23,5% – 70% du total des films en salles sont recommandés en 2005 contre 46,5% en 2017<sup>122</sup>.

Face à ces chiffres, nous pouvons donc conclure que si la présence des films labellisés en salle s'est considérablement affaiblie, l'audience pour ces films ne fait que suivre cette courbe en baisse, et ce bien plus lentement puisque la part des entrées demeure proportionnellement plus importante que la part des films recommandés proposés en salle. Si l'image ancrée d'un cinéma ennuyeux dessert donc le label, notons que celui-ci dispose d'un public d'habitues tenant aux types de films proposés – la part de « spectateurs assidus » ou « réguliers » du public de films Art et essai dépassant largement celui des autres films<sup>123</sup>. En outre, le cinéma sud-coréen dispose à l'origine d'un type de public différent, et a peu à peu commencé à en toucher d'autres. Lors d'une table ronde consacrée à la distribution française du cinéma sud-coréen<sup>124</sup>, Kern Joly, directeur marketing de The Jokers Films<sup>125</sup>, évoque une stratégie de conquête de nouveaux publics pour le cinéma sud-coréen, atteints grâce au film

<sup>121</sup>*Perceptions du public des Cinémas Art et essai. Analyse qualitative, op. cit.*, p. 18.

<sup>122</sup> *L'Exploitation des films recommandés des films Art et essai*, CNC, 2006, p. 9, [En ligne : <https://www.cnc.fr/documents/36995/155397/1%27exploitation+des+films+recommand%C3%A9s+art+et+essai+en+salle%2C+%C3%A0+la+t%C3%A9l%C3%A9vision%2C+en+vid%C3%A9o.pdf/b2a6266b-554d-bf8d-e50e-cde3c2e1a61d>]. Consulté le 18/11/2020 ; *Bilan 2017, op. cit.*, p. 28.

<sup>123</sup> *Le Public du cinéma Art et essai, op. cit.*, p. 25.

<sup>124</sup> Table ronde *Distribuer le cinéma coréen : hier, aujourd'hui et demain, op. cit.*

<sup>125</sup> *Sea Fog : Les clandestins*, Shim Sung-bo (2015) ; *Mademoiselle*, Park Chan-wook (2016) ; *Parasite*, Bong Joon-ho (2019).

*Mademoiselle*, ultérieurement pris en exemple.

En effet, The Jokers et BAC Films comptaient sur un certain public déjà acquis, attaché au réalisateur Park Chan-wook depuis son film *Old boy* (2003) ou bien aux films sud-coréens, notamment ceux du genre du thriller – dont nous reparlerons dans la partie suivante. L'objectif était donc d'une part de garder ce public et d'autre part de parvenir à toucher le public « des cinémas Art et essai » qui, à en croire Kern Joly, n'était pas celui faisant de l'audience pour les précédents films du réalisateur. Ce public-ci a pu davantage s'intéresser au film (toujours selon le directeur) grâce à la visibilité et à la reconnaissance artistique du film apportée par sa sélection au festival de Cannes<sup>126</sup> – à l'instar de *Old boy* en 2003 – mais également grâce à la nature moins violente du film : *Old boy* était en effet interdit au public de moins de seize ans<sup>127</sup> contrairement à *Mademoiselle*, classifié moins de douze ans avec avertissement<sup>128</sup>. Bien que la version française n'ait d'après le distributeur pas obtenu autant de succès qu'escompté, la décision du doublage faisait naturellement partie des mesures pour cette conquête de nouveaux publics. Cet objectif fut toutefois atteint, puisque *Mademoiselle* dépassa de loin *Old boy* – 149 358 entrées, jusqu'alors le premier et plus grand succès pour Park Chan-wook en France – avec son total de 292 214 entrées en salles, faisant de lui un des grands succès sud-coréens. Si les films sud-coréens peuvent susciter l'intérêt et tenter de combattre cette image faussée de l'Art et essai, il est cependant certain que leur visibilité n'est pas aidée par leur recommandation.

Paradoxalement à sa volonté, le label, aidant les salles grâce aux subventions leurs étant allouées, n'apporte que peu d'assistance aux films en eux-mêmes, en quelque sorte piégés par les idées préconçues des publics. Toutefois, ces films auraient encore moins de succès si les salles Art et essai n'étaient pas soutenues par le CNC, les multiplexes nous l'avons vu, favorisant dans un premier temps les grandes sociétés de distribution hollywoodiennes. Entre perceptions et tendances du public français, le label Art et essai demeure simultanément une grande aide et un défaut pour la distribution et l'exploitation du cinéma sud-coréen en France, lequel doit en outre faire face au problème de circuit des salles.

---

<sup>126</sup>Récompensé par le Prix Vulcain de l'artiste technicien pour Ryu Seong-hie (direction artistique)

<sup>127</sup>« La Commission propose pour ce film une restriction aux moins de seize ans en raison du caractère extrêmement dur de certaines scènes (torture, mutilation) et d'un climat général difficile à supporter et à comprendre au dessous de cet âge ». *Old boy* – *Fiche œuvre*, CNC, [En ligne : <https://www.cnc.fr/professionnels/visas-et-classification/111221>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>128</sup>« Interdiction aux mineurs de moins de douze ans assortie d'un avertissement en raison de la perversité de nombreuses situations et de scènes difficiles ou non adaptées à un public jeune. L'avertissement suivant sera indiqué : "Plusieurs scènes de ce film sont susceptibles de heurter la sensibilité du public." ». *Mademoiselle* – *Fiche œuvre*, CNC, [En ligne : <https://www.cnc.fr/professionnels/visas-et-classification/145406>]. Consulté le 18/11/2020.

En effet nous parlions plus tôt du rôle de la distribution, s’occupant entre autres missions du choix des établissements où exploiter un film. Ce choix de placement est plus ou moins limité par le nombre de copies du film acheté par la distribution, dépendant de son budget total pour le film. Ce sont évidemment les plus petites sociétés de distribution qui ne pourront sortir le film que dans une dizaine d’établissements français, et qui devront de même réfléchir intelligemment au choix des salles qui permettront la meilleure exploitation possible de leur film. Si le nombre moyen d’établissements pour un film en première semaine est de 135 salles, ce nombre est évidemment inférieur lorsque l’on se concentre sur les films recommandés, obtenant une moyenne de 60 cinémas par film en première semaine<sup>129</sup>. Le fait est que sur les 113 films Art et essai sud-coréens sortis en salle depuis 2000, 89 ont un nombre d’établissement en première semaine inférieur à cette moyenne pour les films recommandés. Comme le détaille le graphique suivant (FIGURE 5), une part importante de ces films – 27 films – sont uniquement sortis dans une à dix salles, un chiffre très clairement en dessous de la moyenne, même pour des films recommandés.

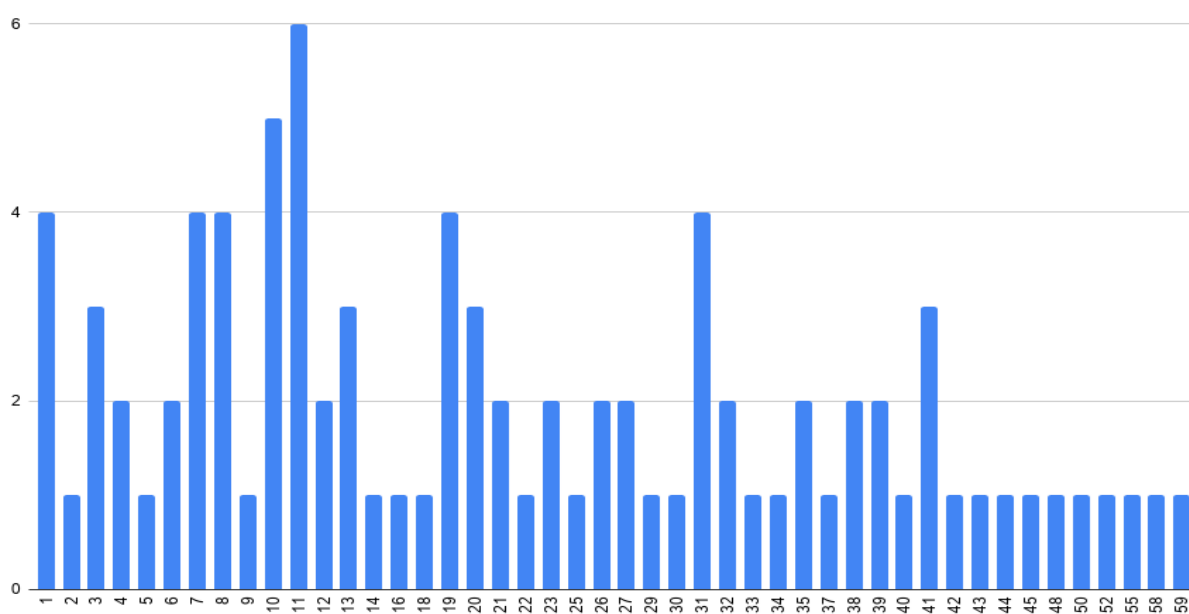


FIGURE 10 : Répartition des 89 films sortis dans moins de 60 établissements en première semaine (Axe X : nombre d’établissements en première semaine, Axe Y : nombre de films sortis)<sup>130</sup>.

Nous pouvons donc ici voir que les films sud-coréens, s’ils sont distribués, sortent en

<sup>129</sup> Chiffres de 2015. Cf. « Observatoire de la diffusion cinématographique », *Le Courrier de l’Association française Art et essai*, n° 251, octobre novembre 2016, p.28, [En ligne : [http://www.art-et-essai.org/sites/default/files/afcae\\_251\\_site.pdf#overlay-context=extranet/36150/espace-adherents](http://www.art-et-essai.org/sites/default/files/afcae_251_site.pdf#overlay-context=extranet/36150/espace-adherents)]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>130</sup> Annexe Films d’initiative sud-coréenne en salles françaises 2000-2019.

grande majorité dans un nombre très restreint d'établissements. Cela est notamment du fait des sociétés de distribution de ces films, majoritairement indépendantes et relativement variées. Si 31 entreprises de distribution françaises<sup>131</sup> ont sorti un film sud-coréen depuis 2000, 26 en ont distribué ou co-distribué plus de deux, comme indiqué dans l'illustration suivante (FIGURE 11). En outre cette figure nous en dit plus non seulement sur le type de sociétés s'impliquant dans la diffusion du cinéma sud-coréen, mais également sur les tendances de certaines de ces distributeur·rices.

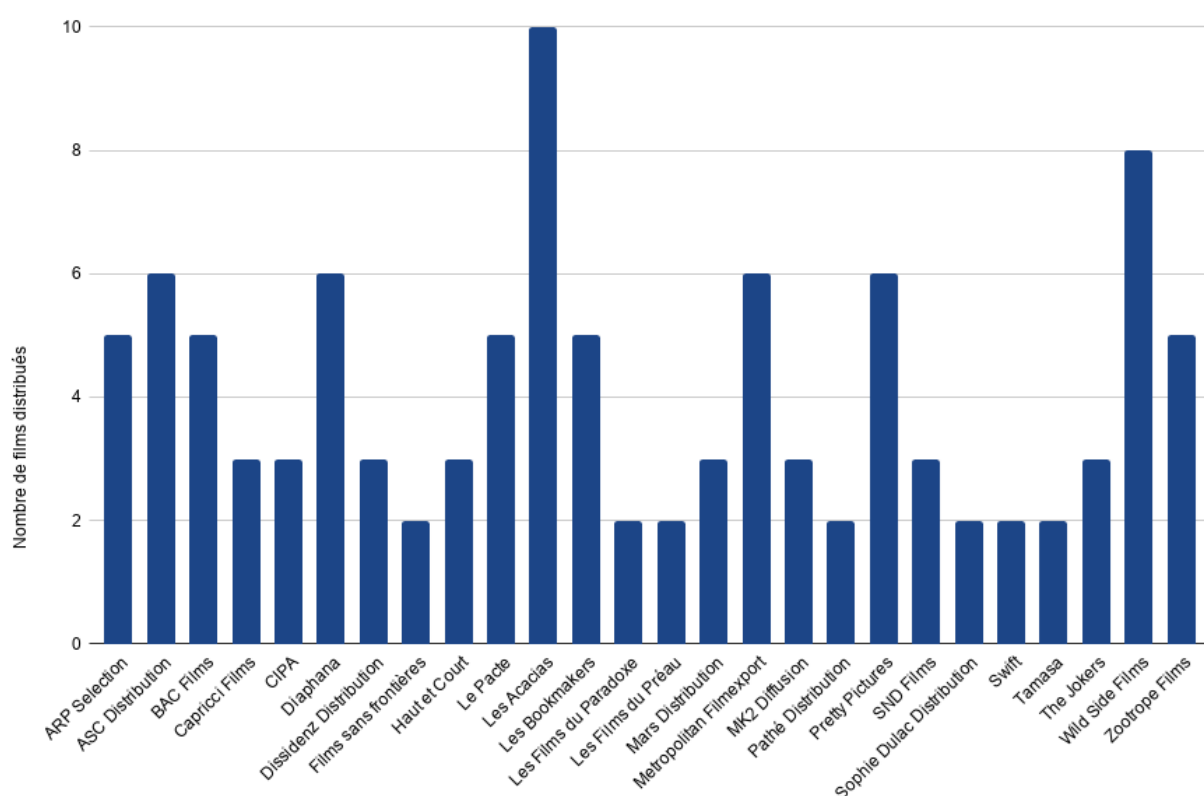


FIGURE 11 : Sociétés ayant distribué ou participé à la distribution française de plus de deux films sud-coréens<sup>132</sup>.

Tout d'abord notons que si la moitié des membres du syndicat professionnel DIRE dont nous parlions précédemment est activement investie dans la distribution régulière des films sud-coréens – les sept membres en question<sup>133</sup> ont chacun distribué ou participé à la distribution de

<sup>131</sup>Ad Vitam, Arizona Films, Bodega Films, Borealia Films, Carlotta Films, Cineditions, Cinema Public Films, Condor, ED Distribution, Epicentre Films, Equation, La Fabrique de Films, Les Films du Camelia, Gebeka Films, Happiness Distribution, Jour2Fete, La Rabbia, Les Films de l'Atalante, Les Grands Films Classiques, Neon Distribution, Ocean Films, One Plus One, Outplay, Pan-Européenne, Pyramide Films, Rezo Films, Steward, Surreal Films, Tadrart Films, United International Pictures, Version Originale.

<sup>132</sup>Annexe Films d'initiative sud-coréenne en salles françaises 2000-2019.

<sup>133</sup>BAC Film, Capricci Film, Diaphana, Haut et Court, Le Pacte, Les Bookmakers, The Jokers. Notons également

trois films ou plus, équivalant à 25 films sur le total de films distribués – cette distribution soutient considérablement certains réalisateurs. Parmi les noms suivis voire favorisés par ces grandes sociétés indépendantes nous retrouvons notamment Park Chan-wook (quatre films), Lee Chang-dong (trois films), Na Hong-jin (deux films), Bong Joon-ho (cinq films<sup>134</sup>) ou Hong Sang-soo (trois films).

Ces deux derniers noms montrent d'autant plus la relation de confiance pouvant s'établir entre les cinéastes sud-coréens et les distributeur·rices français·es. En effet, ces deux exemples sont révélateurs non seulement du soutien manifesté par le milieu cinématographique français indépendant à l'égard du cinéma sud-coréen, mais également d'une tendance de cette distribution à s'attacher à certains réalisateurs. Si Hong Sang-soo, en tant que cinéaste prolifique est suivi par de nombreuses sociétés de distributions – citons ASC Distribution, MK2, Sophie Dulac, Happiness, Diaphana, Les Films du Camélia, Jour2fête, Capricci Films et Les Acacias –, une certaine fidélité du réalisateur s'est créée avec Les Acacias, ayant à ce jour distribué dix de ses films.

Cette relation de confiance est également remarquable avec le cas de Bong Joon-ho, ayant tissé une amitié avec le distributeur français Manuel Chiche, cofondateur de Wild Side Distribution, cogérant des Bookmakers et créateur de The Jokers Films et de La Rabbia – ces sociétés ayant distribué ou codistribué quinze films sud-coréens –, depuis la distribution de *Snowpiercer*, *Le Transperceneige* en 2013. Après une collaboration sur d'autres films du réalisateur<sup>135</sup>, *Parasite* était « promis » à Manuel Chiche, selon ses mots :

Quand il a fait *Okja* chez Netflix, il m'a promis que son suivant, *Parasite*, était pour moi [...] Notre objectif initial était entre 300 et 450.000 entrées ce qui, mine de rien, est déjà élevé. Après la projection cannoise qui s'est très bien passée, on a tablé sur 600 à 700.000 entrées. Après le Prix AFCAE puis la Palme, on est montés à 800/900.000... [...] sur le marketing, nous avons avancé simultanément avec les Coréens ce qui est assez rare. On avait la trouille de la sortie VOD coréenne qui devait arriver 6 semaines après la sortie salles locale, il allait forcément y avoir du téléchargement illégal. On avait deux options : une sortie classique le 30 octobre avec rétrospective à la Cinémathèque Française, ou bien une opération commando avec une sortie le 5 juin, un timing serré. L'idée était de garder une certaine maîtrise sur le nombre de copies en première semaine : nous voulions 120 copies en VOST. Après la Palme, c'est devenu

---

que Ad Vitam, Pyramide Films et Rezo Films sont également des membres de DIRE – 15 membres au total – ayant distribué chacun un film sud-coréen.

<sup>134</sup>Quatre long-métrages et un court-métrage (*Shaking Tokyo*) faisant partie du film *Tokyo!*, regroupant les cinéastes internationaux Michel Gondry, Léos Carax et Bong Joon-ho.

<sup>135</sup>La sortie de la version restaurée de *Memories of murder* (2003) et l'aide sur la sortie Netflix de *Okja* (2017).

immaîtrisable avec des demandes dans tous les sens : on est montés à 180. Puis c'est allé jusqu'à 700 ! Le film est aujourd'hui en 8e semaine sur 265 copies, et cela avant de lancer la VF le 31 juillet<sup>136</sup>.

Ce qu'ont réussi à dépasser Manuel Chiche et son équipe pour *Parasite* est un problème qui touche toutes les distributions de films, mais préoccupant d'autant plus la distribution Art et essai. En effet, lorsque la société de distribution choisit la date de sortie du film et les salles où le diffuser – les exploitants signifient alors aux distributeur·rices leur volonté de programmer le film – elle doit donc penser aux établissements pouvant proposer la meilleure vie possible pour son film. Le cas récent de *Parasite* n'est qu'un exemple de plus démontrant un problème dans le circuit Art et essai.

En effet, lorsqu'un film recommandé commence à acquérir suffisamment de visibilité et susciter un intérêt général, il semblerait logique que les exploitations non-spécialisées trouvent soudainement un avantage à programmer ce film. L'exemple de l'exploitation de *Parasite* montre ce problème qui est l'abandon des salles Art et essai au profit des multiplexes, lesquels dès la preuve de rentabilité du film recommandé, demandent à exploiter le film, qui peut alors disposer sans conteste d'une meilleure vie commerciale que dans un cinéma indépendant Art et essai. Par souci d'économie dans les placements des copies en salle, il peut même être observé le privilège d'un multiplexe sur un cinéma labellisé, comme l'illustre l'exploitation rennaise de *Parasite*, lequel a été projeté au Gaumont et seulement dans une des deux salles Art et essai – parmi les trois établissements cinématographiques de la ville<sup>137</sup>. Bien que les salles labellisées soient perdantes, les films recommandés peuvent ainsi profiter quelques fois d'une meilleure vie commerciale, toutefois rare dans le cadre du cinéma sud-coréen.

Les propos de Manuel Chiche nous laissent en outre entendre un autre problème, craint du CNC et des instances réglementant le cinéma français, à savoir le piratage. Si celui-ci est plus connu, il peut être la conséquence de diverses causes, telles que la disponibilité d'un film à l'international avant la sortie française, comme évoqué pour le cas de *Parasite*, phénomène affectant donc tout type de film – les *blockbusters* généralement les plus touchés, victimes de leur succès. De plus, la distribution française étant très décalée par rapport à la diffusion sud-

---

<sup>136</sup>« Manuel Chiche, Distributeur et fondateur de The Jokers », *op. cit.*

<sup>137</sup>Lors d'une discussion téléphonique avec Eric Gouzannet, le directeur de L'Arvor – ce cinéma rennais malheureusement mis de côté – déplore ce côté injuste de la vie indépendante, et constate d'ailleurs que tous les films à plus gros succès de la salle sont en outre passés au Gaumont de Rennes. Si ce sont les petites salles qui relayent – pour ne pas dire « découvrent » – des auteurs peu connus, une fois que leur stature internationale est atteinte ceux-ci tombent dans les mains des multiplexes – tels que Jim Jarmusch ou Pedro Almodóvar.

coréenne, les films diffusés en VOD en Corée sont piratés bien avant la sortie française<sup>138</sup> – par la partie du public passionnée de cinéma sud-coréen que nous évoquions plus tôt. Cependant, ce danger peut également découler d’une mesure de protection cinématographique développée par le gouvernement français, la chronologie des médias. Celle-ci, contrôlée par le CSA, résulte de la prise de conscience de l’importance de la protection de la vie d’une œuvre en salle face à l’émergence des téléviseurs, puis des autres outils de diffusion – la vidéo à la demande (VOD), les services de vidéo à la demande par abonnement (SVOD). Afin de « protéger » cette phase de l’exploitation, les autres diffuseurs doivent respecter un nombre de mois selon leur catégorie. Aujourd’hui, malgré des réformes et de nombreuses discussions sur la chronologie des médias, ce système unique au monde est controversé notamment en raison de sa non-adaptabilité aux films et distributeur·rice·s indépendant·e·s.

Nous avons vu auparavant que les films sud-coréens sortaient dans de trop nombreux cas dans une salle ou un nombre très restreint de salles. En réfléchissant quelques instants à la centralisation parisienne et à l’influence que celle-ci peut avoir sur la physionomie des salles françaises, nous pouvons observer que non seulement la fréquentation est plus importante à Paris – l’indice de fréquentation en Île de France est supérieur à l’indice des autres régions : en 2016 4,57 face à 3,03<sup>139</sup> –, mais également que l’offre de cinémas y est tout aussi conséquente – 20,5% des établissements sont situés dans la capitale pour la même année<sup>140</sup>. La grande majorité des petits films distribués dans un nombre restreint de salles sort donc à Paris, le nom du Publicis Cinéma résonnant notamment pour les films sud-coréens<sup>141</sup>.

Le fait est donc que si un film (en l’occurrence sud-coréen) ne sort que dans une salle à Paris, le spectateur notamment de province est obligé d’attendre un minimum de quatre mois – pour une sortie en DVD et VOD – afin de pouvoir le voir, et ce sur un petit écran. Face à la profusion de films et à l’accessibilité sur internet, le film sortant durant une à deux semaines et ressortant quatre mois plus tard sera facilement oublié du public ou piraté. Directement relié à l’application de la diversité culturelle<sup>142</sup>, un nouvel accord de 2018 sur la chronologie des

---

<sup>138</sup>Prenons l’exemple de *Mademoiselle*, dont la sortie sud-coréenne le 01/06/2016 a suivi la première mondiale au Festival de Cannes du 14/05/2016, tandis que la sortie française n’eut tardivement lieu que le 01/11/2016.

<sup>139</sup>*Bilan 2017, op. cit.*, p. 31.

<sup>140</sup>*Ibid.*, p. 79.

<sup>141</sup>Propos tenus lors de la Table ronde *Distribuer le cinéma coréen : hier, aujourd’hui et demain, op. cit.*. En outre, le Publicis Cinéma accueille chaque année depuis 2013 le Festival du Film Coréen à Paris, ainsi que son programme des « Dimanches en Corée », dont nous reparlerons dans la troisième partie.

<sup>142</sup>« Cette signature symbolise la capacité de la filière cinématographique française à s’unir au service de la création, de la diversité culturelle et de l’accès de nos concitoyens aux œuvres ». Cf. *Signature de l’accord sur la chronologie des médias*, Communiqué de presse du Ministère de la Culture, 21 décembre 2018, [En ligne : <https://www.culture.gouv.fr/Presse/Communiqués-de-presse/Signature-de-l'accord-sur-la-chronologie-des->

médias permet entre autres d'améliorer l'accès du public aux œuvres en raccourcissant de plusieurs mois les délais de diffusion sur les services de télévision payants et gratuits ainsi que sur les SVOD comme Netflix – en outre diffuseur de films sud-coréens inédits<sup>143</sup>. En rendant les œuvres plus rapidement disponibles le piratage est certes freiné, mais subsiste encore l'oubli des petits films auquel les sociétés de distribution font face, tout en observant une solution simple : la possibilité de basculer de la salle à la VOD lorsque le film atteint déjà sa fin de vie en exploitation.

Nous avons donc pu voir qu'à travers toutes ses applications de mesures pour la diversité des expressions culturelles, celle-ci tend à protéger majoritairement le cinéma français, tout en pénalisant contre sa volonté les plus petites structures de distribution ou d'exploitation, alors même qu'un label est mis en place dans le but de les aider. Aujourd'hui, le label Art et essai est donc la meilleure aide – car seule aide réelle – pour les films en manque de visibilité comme les films sud-coréens, tout en les limitant paradoxalement – dû à des problèmes de perception des publics, de subvention, de publicité ou de concurrence aux autres films. L'application de la diversité des expressions culturelles n'est donc pas si facilement réalisable.

---

medias]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>143</sup>*Okja*, Bong Joon-ho, 2017.



## ***Chapitre 2 : Rendre compte de la diversité***

Notre tâche suivante sera donc d'observer si d'une part, compte tenu de la complexité du marché cinématographique français, une mesure de la diversité cinématographique peut réellement être mise en œuvre, et si, d'autre part, face à ces résultats, ce système – encore à l'état de test – rend compte des aspects pluridimensionnels de la distribution des films moins valorisés. Notons bien que si l'analyse des mesures et de ses limites éthiques et terminologiques nous astreint à passer davantage de temps sur quelques notions trop complexes pour être exemplifiées dans ce chapitre, nous conservons le cas du cinéma sud-coréen et de sa distribution française comme perspective première de l'étude de la diversité cinématographique en France. Nous reviendrons notamment dans la prochaine partie à des questions de structures de production du cinéma sud-coréen, de considération envers le cinéma Art et essai, de traitement des genres cinématographiques, ainsi qu'à d'autres notions concernées par la mesure rendant compte de la diversité.

### **2. Mesurer la diversité cinématographique**

L'inscription du cinéma comme expression culturelle implique une défense non seulement de la diversité culturelle au sens large, anthropologique – diversité des coutumes, langues, etc. – mais également au sens des produits de cette culture, biens ou services, marchands ou non marchands – tels qu'ici les films. Le fait que l'industrie cinématographique soit donc reliée aux définitions rudimentaires de la diversité permet à la Convention d'appliquer un système de mesure de la diversité relativement universel.

Dans le cadre des rapports quadriennaux et des rapports de l'UNESCO sur l'avancée de leur cause, la diversité culturelle, les réflexions quant aux diverses méthodes à appliquer sont encore d'actualité. En 2008, l'UNESCO décide de tester un indice, le plus abouti à ce jour selon son institut de statistique (Institut Statistique de l'UNESCO – ISU) qui reconnaît l'utilité de cette méthode appliquée au cinéma dans deux études de l'ISU en 2012<sup>144</sup>. « S'il est établi que cette méthodologie requiert certains ajustements<sup>145</sup> » et qu'aucune n'est à l'heure actuelle

---

<sup>144</sup>*Comment mesurer la diversité des expressions culturelles : application du modèle de diversité de Stirling à la culture*, Institut statistique de l'UNESCO, Document n° 6, 2012, [En ligne : <http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/measuring-the-diversity-of-cultural-expressions-applying-the-stirling-model-of-diversity-in-culture-2011-fr.pdf>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>145</sup>*Ibid.*, p. 3.

imposée, ce système de calcul de la diversité est reconnu et notamment appliquée par la France pour mesurer la diversité de son marché cinématographique. Si l'indice de Stirling est assez récent (2007), il se base sur des indices et méthodologies plus ancienne, concernant la mesure de la biodiversité.

En effet, l'étude de l'équilibre écologique a engendré des procédés mathématiques pour calculer la diversité biologique, servant désormais de fondement pour la mesure de diversité des expressions culturelles et donc de l'industrie cinématographique. Trois noms sont à retenir quant à l'avancée de la méthodologie de calcul retenue, d'abord Edward Simpson, un mathématicien statisticien britannique. Celui-ci mit au point une première formule de mesure de la diversité en 1949, diversité qu'il définit comme « le degré de concentration d'un nombre fini d'individus dans différents groupes ou espèces<sup>146</sup> ». Pour arriver à sa formule, Simpson fractionne la diversité en deux dimensions : la variété et l'équilibre. La variété – ou richesse – tient compte du nombre de groupe tandis que l'équilibre se concentre sur la répartition des individus dans les différents groupes.

Un autre statisticien et économiste nommé Martin Weitzman ajoute en 1992 une troisième dimension à la méthode de Simpson, celle de disparité, mesurant la distance entre les éléments d'un groupe. Les divers indices qui ont été mis au point afin de mesurer la variété, l'équilibre et la disparité ont ensuite été confrontés pour finalement arriver à un indicateur synthétique, développé par le professeur Andrew Stirling, unifiant au maximum les complexités des divers indices et particulièrement inspiré des modèles de Weitzman et Rao – biologiste mettant au point un indice en 1982.

Nous pouvons présentement déjà constater que cette mesure de la diversité des expressions culturelles est directement affiliée à des sciences concrètes et qu'à ce titre, il faut réduire le cinéma à son aspect purement industriel en prenant davantage en compte des données factuelles comme des chiffres plutôt que ses particularités esthétiques – le caractère « matériel » au détriment du caractère « humain ». Aussi synthétique et abouti qu'il soit, l'indice de Stirling ne prend en compte que la phase de production, indépendamment de la distribution et de la demande, phases pourtant tout aussi importantes dans le domaine de la culture. Pour remédier à cela, l'indice de Stirling<sup>147</sup> est alors appliqué aux trois dimensions composant le marché

---

<sup>146</sup>LEVY-HARTMANN Florence, « Une mesure de la diversité des marchés du film en salles et en vidéogrammes en France et en Europe », *Culture méthodes*, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2011, p. 2, [En ligne : <https://www.cairn.info/revue-culture-methodes-2011-1-page-1.htm>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>147</sup>Exprimé en cette formule :  $H_{st} = \sum^{i,j} d^{ij} p^i p^j$  ; plus le résultat est élevé, plus la diversité est grande. Cf *Comment mesurer la diversité des expressions culturelles : application du modèle de diversité de Stirling à la culture*, op. cit., p. 15.

cinématographique : l'offre, la distribution et la demande. « La diversité culturelle est donc envisagée comme la diversité des marchés de produits culturels [, reposant] sur la variété, l'équilibre et la distance entre les produits offerts, distribués et consommés<sup>148</sup> ». Afin de calculer la diversité de chacune de ces dimensions du marché culturel seront mesurées la variété, l'équilibre et la disparité en prenant en compte la distance entre chaque produit, comme le présente cette illustration (FIGURE 12).

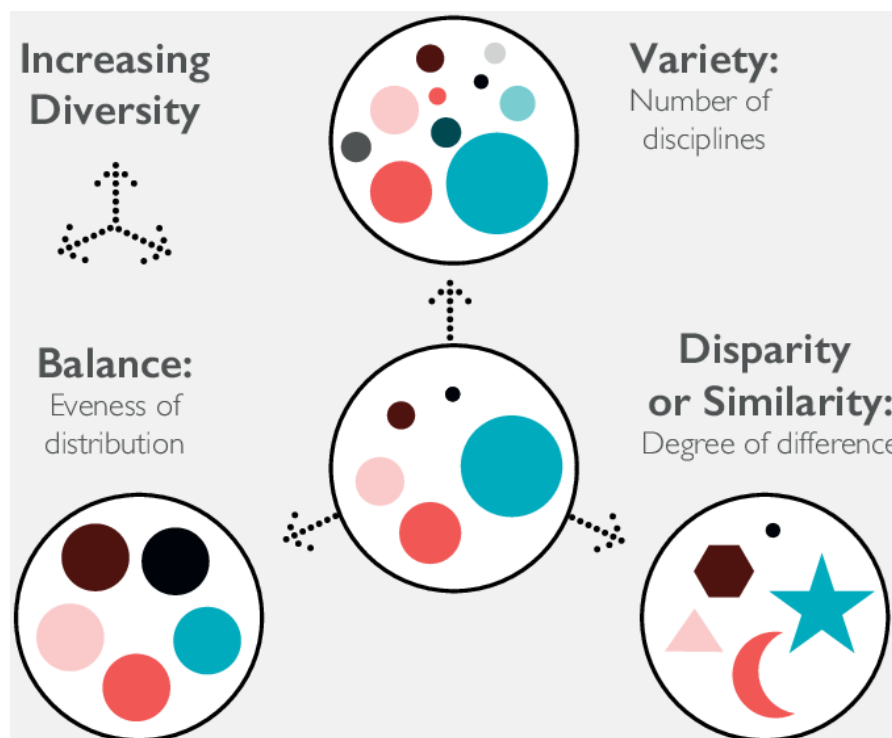


FIGURE 12 : *Conceptualisation de la diversité : Variété (nombre de spécialités), équilibre (« balance » - équilibre de la distribution) et disparité (degrés de différence)<sup>149</sup>.*

Ce schéma nous indique en outre que pour calculer la variété de l'offre, de la distribution et de la demande cinématographique, une catégorisation est nécessaire. Le but étant d'observer la distance entre chaque élément, ceux-ci doivent être clairement identifiés, dans le domaine biologique comme dans le domaine culturel qui nous intéresse. À l'instar du schéma, les trois aspects de la diversité sont pensés comme une collection (le cercle), constituée d'entités (le nombre de figures), regroupées en catégories (l'aspect de ces figures).

<sup>148</sup>D' LEVY-HARTMANN Florence, *op. cit.*, p. 2.

<sup>149</sup>GRANT J., HOPKINS M., RAFOILS, I., ROTOLO Daniele, STIRLING Andy, *Digital research reports*, « The value of structural diversity : assessing diversity for a sustainable research base », *Digital science*, 2015, p. 4, [En ligne : [https://www.researchgate.net/publication/308332891\\_The\\_value\\_of\\_structural\\_diversity\\_assessing\\_diversity\\_for\\_a\\_sustainable\\_research\\_base](https://www.researchgate.net/publication/308332891_The_value_of_structural_diversity_assessing_diversity_for_a_sustainable_research_base)]. Consulté le 18/11/2020.

En accord avec la définition de la diversité culturelle établie par la Convention<sup>150</sup>, la nomenclature dont se sert aujourd'hui la France pour mesurer la diversité de son marché cinématographique se base sur les dimensions géographique, industrielle et artistique<sup>151</sup>. Cinq grandes catégories suivant ces dimensions sont alors conçues pour classer les films : La nationalité et la langue du film – résumées en « ancrage culturel » du film –, la structure de production du film, l'âge du film, la qualité du film et le genre du film<sup>152</sup>.

Les deux catégories regroupées en « ancrage culturel » relèvent de la diversité géographique. Cet ancrage culturel détermine l'environnement culturel, l'origine d'un film permettant de bien appréhender les codes et références culturelles. Il faut cependant bien discerner la nationalité d'un film de son origine ou de sa langue. La nationalité d'un film n'est pas l'origine du film à proprement parler mais l'origine des investissements de production du film, tandis que ce qui sera qualifié de langue du film sera la langue majoritairement parlée dans le film. Le réalisateur Zhang Lu est un très bon exemple pour illustrer ces distinctions parfois difficiles à appliquer.

Cinéaste sino-coréen, Zhang Lu a été distribué à deux reprises en France<sup>153</sup>, à chaque fois coproduit par la France. Dans ces deux cas, il faut bien différencier la nationalité du film, sud-coréenne et française – comme inscrite dans les registres de films du CNC, en comptant une coproduction avec la Mongolie pour *Rêve de désert* –, et la langue, qui est tout aussi difficile à catégoriser clairement compte tenu de l'aspect multiculturel de ces films, traitant des ethnies coréennes, chinoises ou mongoles – *La Rivière Tumen* est principalement en coréen et mandarin tandis que *Rêve de désert* comporte du mongol et du coréen. L'ancrage culturel dans ce cas est difficile à déterminer compte tenu de l'origine des productions, du réalisateur et des langues du film, mais est donc nécessaire pour rendre compte de la diversité géographique.

Le film *Never Forever* de Kim Gina – ou Kim Jin-ah en version coréenne – est un autre exemple de coproduction, cette fois américano-sud-coréenne, montrant que certaines fois cette catégorisation en nationalité et langue peut s'avérer plus compliquée. Le film profitant d'une bi-nationalité et de deux langages – anglais et coréen – la classification doit témoigner de ces

---

<sup>150</sup>« La diversité culturelle se manifeste non seulement dans les formes variées à travers lesquelles le patrimoine culturel de l'humanité est exprimé, enrichi et transmis grâce à la variété des expressions culturelles, mais aussi à travers divers modes de création artistique, de production, de diffusion, de distribution et de jouissance des expressions culturelles, quels que soient les moyens et les technologies utilisés ». Cf. « Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles », *op. cit.*, article 4, paragraphe 1.

<sup>151</sup>LEVY-HARTMANN Florence, *op. cit.*, p. 4.

<sup>152</sup>Bien que le genre soit absent de la mesure effectuée par Florence Levy-Hartmann, celui-ci est bien noté comme critère de la diversité dans le document technique de l'UNESCO. *Comment mesurer la diversité des expressions culturelles : application du modèle de diversité de Stirling à la culture*, *op. cit.*, p. 11-12.

<sup>153</sup>*Rêve de désert*, 2007 sorti en 2008 et *La Rivière Tumen*, 2009 sorti en 2010.

caractéristiques sortant du cadre d'un pays et d'un langage unique comme le sont la majorité des films d'initiative sud-coréenne sortis en France.

Tandis que la diversité géographique est donc déterminée par ces deux premières catégories, la diversité industrielle est mesurée par rapport à la structure de production du film en question. Il s'agit de relever et différencier de façon assez binaire les films provenant d'un côté de *majors* et de leurs filiales, et de l'autre, de sociétés de productions indépendantes. Avant que nous éclaircissons plus longuement ce point dans la deuxième partie de notre étude, il est important de constater la difficulté de comparer des *majors* hollywoodiennes, européennes ou sud-coréennes. En effet, toutes ces sociétés ne bénéficient pas forcément de la même ampleur financière, et ne sont pas toutes forcément si binaires dans leur production.

La diversité artistique quant à elle se mesure grâce à deux catégories : l'Âge du film et la Qualité du film. Pour l'âge du film sont distingués les « film de patrimoine » et/ou les films muets – un « film de patrimoine » étant, selon la définition du CNC, un film dont la première date de sortie est antérieure à dix ans – et les films récents ou « films d'exclusivité ». Nous pouvons observer que la grande majorité des films sud-coréens sortant dans les salles françaises sont des films de première exclusivité – ou films « inédits » –, puisque seulement deux films sont considérés comme films de patrimoine – *La Servante* (Kim Ki-young, 1960) sorti en 2012 et *Joint Security Area* (Park Chan-wook, 2000) sorti en 2018. Les films sud-coréens sortant majoritairement en salles françaises un an après leur production – 23 seulement sortant dans la même année depuis 2000 –, nous pouvons remarquer une stabilisation voire une réduction de l'écart entre la date de production et celle de sortie française.

Si des écarts de trois à sept ans sont relevés dans les années 2000 voire début 2010, ceux-ci ont nettement diminués ces cinq dernières années comme le montre le graphique suivant (FIGURE 13). La grande majorité de ces films sortant dans la même année de leur production sont en réalité des films qui ont bénéficié d'une plus grande visibilité, par le nom de leur cinéaste ou leur présence dans les trois grands festivals européens<sup>154</sup>. Par ailleurs nous pouvons observer que tous ces films ont relativement bien marché en salles françaises<sup>155</sup>. Une corrélation se fait alors jour, et il apparaît que la sortie d'un film dans sa même année de production soit influencée par le potentiel de rentabilité de ce film.

---

<sup>154</sup>Trois films de la FIGURE 8 n'ont pas été sélectionnés à Berlin, Cannes ou Venise – *Never Forever* de Kim Jin-ah (2007) ; *Souffle* de Kim Ki-duk (2007) ; *Man on High Heels* de Jin Jang (2016).

<sup>155</sup>Cf. Annexe *Films sud-coréens sortis en France*.

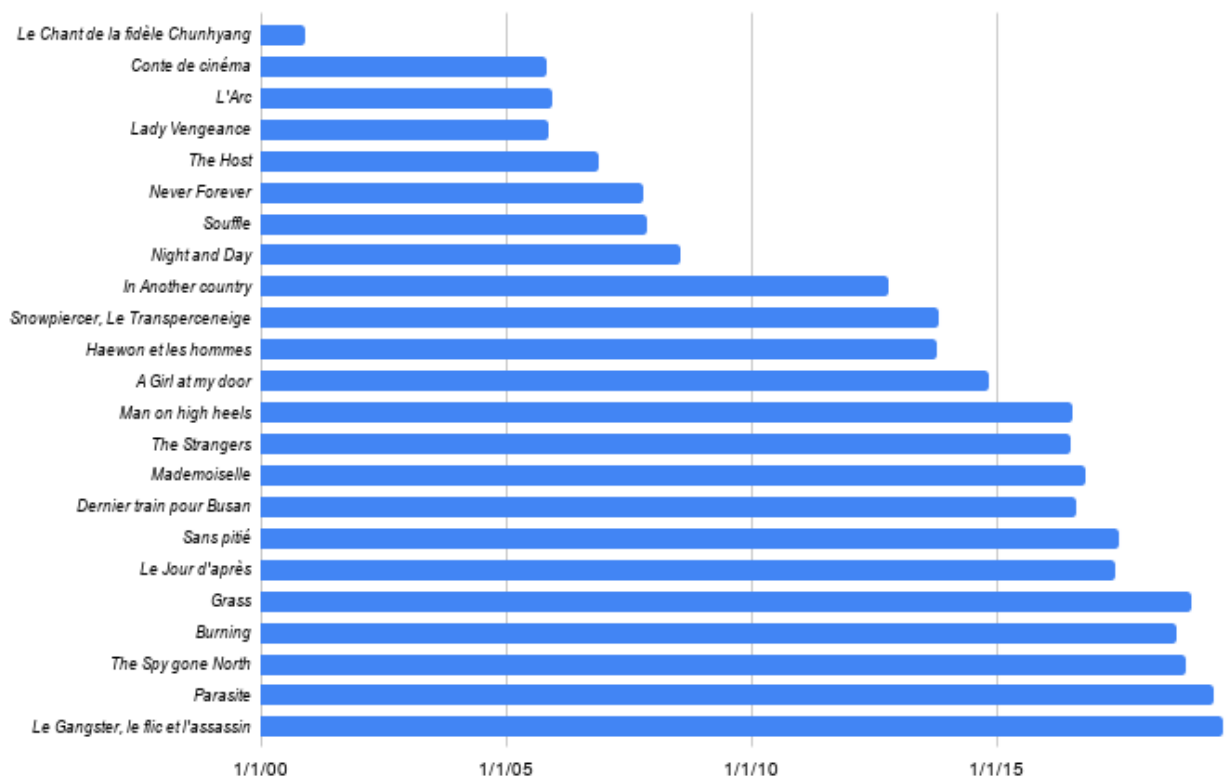


FIGURE 13 : Films sud-coréens produits et sortis en France dans la même année (en colonne bleue horizontale l'année de sortie du film)<sup>156</sup>.

L'avant-dernière catégorie de cette classification est concédée comme étant la plus problématique et difficile à mettre en place. En effet, si l'âge du film éclaire de façon objective sur la diversité artistique par son caractère factuel, la qualité du film établit de manière arbitraire cette même diversité. Cette qualité – mesurée de façon aussi binaire que les structures de production<sup>157</sup> – est en effet déterminée par deux facteurs, l'accueil critique lors de la sortie d'un film<sup>158</sup>, mais surtout, l'obtention de la recommandation Art et essai. Sans même parler des débats que « l'accueil critique » d'un film peut engendrer, le fait que le label détermine la qualité d'un film pose grandement question. Si l'on peut concéder une multiplicité si ce n'est pluralité des avis cinéphiles au sein du collège de recommandation, celui-ci est cependant constitué de professionnels de l'industrie cinématographique française. Un des problèmes pourrait donc être cette idée d'entre-soi du label Art et essai, recommandant ses films et garantissant leur qualité, assurant ensuite une diversité artistique servant à mesurer la diversité culturelle française. Nous pouvons d'ores et déjà nous demander comment l'UNESCO peut par la suite assurer une diversité culturelle alors que cette mesure artistique n'est pas

<sup>156</sup>Annexe Films d'initiative sud-coréenne en salles françaises 2000-2019.

<sup>157</sup>0 pour faible, 1 pour élevée. LEVY-HARTMANN Florence, *op. cit.*, p. 4.

<sup>158</sup>« Accueil positif ou négatif tel que compilé sur des sites comme Rotten Tomatoes ou Metacritic ». *Ibid.*

internationalement normée et égale.

En plus d'une diversité artistique dépendant d'une qualité « auto-proclamée », l'autre problème subsistant dans cette mesure est celui du traitement des cinématographies étrangères, ici visible par l'exemple du cinéma sud-coréen. Nous avons vu que sur les 119 films sortis en France depuis 2000, seulement cinq films n'ont pas reçu le label de l'AFCAE. Ces films sont *Shiri* (Kang Je-gyu, 1999, sorti le 19/12/01), *La Sixième victime* (Chang Yoon-hyun, 1999, sorti le 05/06/02), *Frères de sang* (Kang Je-gyu, 2004, sorti le 11/05/05), *Battleship Island* (Ryoo Seung-wan, 2017, sorti le 14/03/18), et le récent *Le Gangster, le flic et l'assassin* (Lee Won-tae, 2019, sorti le 14/08/19), présenté au Festival de Cannes l'année même de sa sortie. Si ces films sont des films catégorisés comme des films de guerre (*Frères de sang*, *Battleship island*), d'action (*Shiri*, *Le Gangster, le flic et l'assassin*) voire des thrillers (*La Sixième victime*), bon nombre de films sud-coréens sortant en France sont également issus de ces genres – ce sont d'ailleurs ceux qui ont le plus de succès<sup>159</sup>.

Cette problématique des genres cinématographiques, dernier critère de la nomenclature pour la mesure de la diversité, pose question à de nombreuses·eux théoricien·ne·s du cinéma et chercheur·se·s<sup>160</sup>, en particulier d'un point de vue de la catégorisation systématique des films découlant de leur rapprochement à un genre. À l'instar des critères de structures de production et de Qualité, nous reviendrons dans la deuxième partie de notre étude à l'articulation problématique du critère de « genre » au cas particulier du cinéma sud-coréen. Pour ce temps introductif à cette catégorisation par genre filmique, constatons que Raphaëlle Moine, professeure en études cinématographiques et audiovisuelles, soutient que

classer les films par genre, rapporter un film à un genre, utiliser des dénominations génériques (ou les éviter), toutes ces opérations relèvent d'un « jeu d'étiquetage », pour reprendre le terme proposé par J.-P. Esquenazi à partir des jeux de langage décrits par Wittgenstein, qui exprime avant tout des habitudes et des stratégies de réception. Le genre (sa dénomination, les caractéristiques spécifiques qu'il recouvre) fonctionne alors comme un cadre de référence, propre à une communauté d'interprétation donnée<sup>161</sup>.

---

<sup>159</sup>*Old Boy* de Park Chan-wook (149 358 entrées en France en 2004) ou *Dernier train pour Busan* de Yeon Sang-ho (271 032 en France en 2016) pour n'en citer que deux.

<sup>160</sup>Par exemple Rick Altman, Tom Gunning ou Adam Knee du côté des Anglo-américains, produisant plus d'études sur la question des genres cinématographiques que la France, question intéressant néanmoins des chercheur·euse·s comme Raphaëlle Moine, Jean-Pierre Esquenazi ou Chloé Delaporte.

<sup>161</sup>MOINE Raphaëlle, « Film, genre et interprétation », *Le Français d'aujourd'hui*, vol. 2, n° 165, février 2009, [En ligne : <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2009-2-page-9.htm>]. Consulté le 18/11/2020.

Inclure un film dans un terme générique provoquerait une interprétation immédiate, un discours sur le film en question lié à « une mémoire et une connaissance du genre dont [la ou le spectateur·rice] dispose à cause du spectacle régulier de films de genres, ou même dans une certaine mesure à cause du savoir diffus et culturel sur le genre<sup>162</sup> ». La catégorisation générique d'un film n'est pas seulement source de lectures différentes, mais elle est elle-même soumise à une certaine interprétation dans le cadre de son élaboration.

Pour Rick Altman, professeur et auteur en études cinématographiques, catégoriser un film par genre est en soi contradictoire. Nourri par l'idée de Tom Gunning selon laquelle l'étiquetage des genres cinématographiques relèverait de phénomènes préexistants que les critiques de cinéma synthétiseraient, Altman détaille quatre approches servant à la définition d'un « genre ». Un « genre » pourrait s'entendre à la fois comme « un modèle, qui devient une formule de production ; une structure, qui existe comme un système textuel dans un film ; une étiquette, qui est la catégorie utilisée par les distributeurs et les exploitants ; et un contrat, qui est un accord avec les spectateurs sur la façon de lire un film<sup>163</sup> ». Toutes ces formes d'utilisation de ce terme étant différentes, les qualifications de « genre » sont tenues de faire comprendre leurs conceptions sémiologiques de façon univoque, puisque selon Altman, « un genre n'existe pleinement qu'à partir de l'instant où l'on met en place une méthode pour organiser sa sémantique en une syntaxe stable<sup>164</sup> ». Le fait de nous intéresser au caractère problématique de la catégorisation générique des films est en revanche un témoignage de l'échec de la constitution de définitions nettes des genres.

En outre, Altman dénombre parmi les approches citées, cinq utilisations disparates du terme de « genre » : « 1) les mots utilisés pour les genres sont parfois des noms et parfois des adjectifs ; 2) les producteurs essaient de reproduire la norme mais s'en écartent aussi ; 3) les genres définis par les critiques sont différents des genres perçus par le public ; 4) les catégories de genres sont parfois historiques et parfois transhistoriques ; et 5) les genres définis par les producteurs sont différents des genres analysés par les critiques<sup>165</sup> ». Le genre d'un film pourrait donc être différemment conçu entre chaque étape de la vie du film, depuis la création de son « genre », jusqu'à l'appréhension de celui-ci par des publics, et la perception diverse par les instances françaises constituant des catégorisations à partir de celles liées au « genre ».

---

<sup>162</sup>*Ibid.*

<sup>163</sup>STAIGER Janet, « Hybrid or inbred: the purity hypothesis and Hollywood genre history », *Film Criticism*, vol. 22, n° 1, Allegheny College, automne 1997, p. 8, [En ligne : <https://www.jstor.org/stable/pdf/44018896.pdf?refreqid=excelsior%3Aa014c7308681ee96d06cba1a5df416b4>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>164</sup>*Ibid.*

<sup>165</sup>*Ibid.*



La définition retenue pour chaque genre existant, finalement équivoque et relative à la subjectivité de l'utilisateur·rice du terme, devrait donc être précautionneusement incluse dans un plus large paradigme lors de son emploi. Toutefois, seule l'approche du « contrat », d'accord avec le public sur sa façon de lire le film, peut en réalité prendre le temps ou trouver de l'espace pour introduire une réflexion sur les conceptions de genres cinématographique – par exemple via des écrits, critiques, études, etc. La distribution ou encore la mesure de la diversité par ses nomenclatures simplifiées, ne disposent pas d'une forme permettant l'évocation de ces notions plus complètes, et établissent ainsi des versions tronquées des définitions des genres.

La mesure de la diversité actuelle semble donc trouver ses limites face aux complications engendrées par les critères de nomenclature des films. Qualifiable d'« éthique » pour la norme du critère de Qualité, ou relevant de l'herméneutique dans le cas de la diversité des genres cinématographique, les problématiques que soulèvent l'application et la mesure de la diversité semblent en outre se multiplier dans le cas du cinéma sud-coréen, et de sa distribution en France. À ce titre, nous consacrerons la prochaine partie de notre étude à la démonstration d'une possible inadaptation de ce cinéma aux catégorisations mises en place par la France dans le cadre de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles.

**PARTIE II : UN MODELE TROP BINAIRE POUR UNE INDUSTRIE  
CINEMATOGRAPHIQUE COMPLEXE**

Comme nous venons de le voir, la rigueur terminologique est d'autant plus importante que ses répercussions sont directes sur les aides et la vision que les spectateurs portent sur un cinéma. Ajoutons à cela le flou des expressions de structures « indépendantes », de « genre » et nous obtenons une rigueur approximative lorsque l'on veut mesurer cette diversité. Le suivi d'un projet par le CNC, parfois dès son émergence, permet au cinéma français de mieux appréhender les tenants et aboutissants de la production d'un film. Notons également que par sa nature très réglementée, le cinéma français présente une facette très binaire, qui convient aux catégorisations pour la mesure de la diversité analysée, mais rend d'autres cinématographies moins adaptables à ce genre de normes. C'est le cas pour les films sud-coréens qui, en plus de leur nature de cinéma étranger – et donc étranger aux structures construites en premier lieu pour le cinéma français –, sont aujourd'hui bien moins enclins à une catégorisation par le système français. Cette partie nous donnera l'occasion d'observer à quel point le cinéma sud-coréen en particulier reflète un potentiel manque de considération envers les singularités industrielles et artistiques des cinémas étrangers par la France.

### ***Chapitre 3 : L'industrie cinématographique sud-coréenne depuis les années 1960 : la mise en place d'une grande puissance cinématographique***

Notre premier chapitre s'efforcera d'étudier les deux points majeurs faisant du cinéma sud-coréen un des cinémas les plus atypiques au sein de la distribution française. Nous examinerons dans un premier temps l'organisation particulière qu'a pris l'industrie cinématographique sud-coréenne depuis la fin des années 1990, liée à son renouveau politique, économique et industriel. Sa vision et son traitement du cinéma comme art, nous donnera, dans un second temps, l'opportunité de nous rendre compte de certains points forts en commun avec la France, mais aussi de leurs incompatibilités.

#### **3.a. Un renouveau politique, économique et industriel**

Comme nous l'avons évoqué en introduction, l'histoire de l'industrie cinématographique sud-coréenne est fortement rythmée par les divers événements politiques bouleversant la Corée au fil du XX<sup>e</sup> siècle. En nous concentrant sur l'après-Seconde Guerre mondiale, nous pouvons observer une division de cette période en trois temps distincts, directement liés aux régimes politiques sud-coréens. Ces trois bornes temporelles identifiées

par Lee Hyang-jin dans son ouvrage *Contemporary Korean Cinema*<sup>166</sup> sont « la fixation de la division nationale et le cinéma sud-coréen » entre 1945-1959, « les interventions gouvernementales et les politiques anti-communistes envers le cinéma sud-coréen » entre 1960-1979, et « le mouvement de démocratisation et le cinéma sud-coréen » de 1980 à nos jours. C'est ce troisième temps que nous étudierons dans ce chapitre, puisqu'il conditionne l'état actuel de l'industrie cinématographique sud-coréenne. Ce temps se situe à la fin d'une période mêlant censure et dictature militaire, débutée avec le coup d'état du Général Park Chung-hee en 1961 et prenant en apparence fin avec son assassinat en 1979, mais qui se voit prolongée par la prise de pouvoir du Général Chun Doo-hwan en 1980, ce dernier imposant lui aussi une répression militaire violente. Si la Corée du Sud voit dans la deuxième moitié des années 1980 les premiers signes de changements significatifs de son actuelle puissance économique, l'assouplissement de la censure jusqu'alors féroce et systématique, est un bon exemple de ces premiers pas vers une réelle démocratie.

Originellement instituée après le coup d'état de 1961 au sein de la loi sur le cinéma<sup>167</sup>, la censure est renforcée en 1972 avec la proclamation de l'état d'urgence<sup>168</sup>. En plus d'un contrôle lors de la pré-production et en amont de la sortie en salles, cette censure réduit encore davantage les thématiques des films devant prôner jusqu'alors des valeurs nationalistes et patriotiques, pour interdire tous sujets politiques (critique sociale ou critique des États-Unis), sous peine d'emprisonnement. Cependant les violentes répressions des manifestations tout au long de cette décennie (notamment celles lors du massacre de Gwangju en 1980) favorisent la montée d'une contestation du régime de Chun Doo-hwan, visible dans le cinéma par la multiplication de films d'étudiants activistes. Nous y reviendrons plus tard dans ce chapitre, mais notons ici l'intensification des collectifs d'étudiants en quête de nouvelle forme d'expression et l'usage des pellicules Super 8 ou 16 mm pour des courts-métrages universitaires pouvant se propager plus facilement mais sans autorisation, puisque traitant de thèmes prohibés par le gouvernement<sup>169</sup>. À la suite de l'élection présidentielle par suffrage universel de Roh Tae-

---

<sup>166</sup>LEE Hyangjin, *Contemporary Korean Cinema. Identity, Culture, Politics*, Manchester, Manchester University Press, 2014 [2000].

<sup>167</sup>Motion Picture Law, créée en 1962.

<sup>168</sup>Le Président Park Chung-hee dissout le parlement et instaure la Constitution Yusin en octobre 1972, lui permettant (sous prétexte de sécurité nationale) d'obtenir des pouvoirs exécutif, législatif, et judiciaire, limitant la liberté de la presse et de l'expression.

<sup>169</sup>Films portant généralement sur les « brutalités policières, le massacre de [G]wangju, les tares du système éducatif et, surtout, la liberté d'expression sous toutes ses formes. ». Cf. COPPOLA Antoine, *Le cinéma sud-coréen : du confucianisme à l'avant-garde*, Paris, Montréal, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », p. 32.

woo en 1988, la double censure est abandonnée<sup>170</sup>, mais les interdictions restent nombreuses et brutales. Le collectif *Jangsan gotmae*, créé en 1988 par Lee Eun, Jang Dong-hong, Jang Yoon-hyun, Hong Ki-Seon et Kang Hun représente un exemple révélateur d'artistes choisissant le cinéma comme outil de revendication démocratique à cette époque. Le collectif produit alors trois films indépendamment des structures industrielles, et les diffuse principalement dans les campus universitaires du pays, l'accès aux salles commerciales leur étant empêché par la censure. Leur deuxième film *La veille de la grève (Pa-eob-jeon-ya, 1990)* rencontre par la suite un succès relativement important (jusqu'à 150 000 personnes auraient vu le film). La censure devient à partir de cette période de plus en plus souple, notamment grâce à la nouvelle visibilité en Occident du cinéma local qui permet à des cinéastes d'être soutenus par la critique internationale, ce qui impose au gouvernement coréen l'adoption d'une attitude démocratique, cherchant une certaine reconnaissance de la part de l'Occident. En réalité, l'année 1988 marque un tournant pour la perception de la Corée du Sud comme pays développé et démocratique, d'une part grâce à l'élection du président Roh Tae-woo en février, et d'autre part en raison de l'organisation des Jeux Olympiques d'été à Séoul la même année. Ces Jeux ont permis de faire avancer significativement l'organisation de la démocratie, la présence d'« autorités occidentales » représentant un espoir démocratique pour les nombreuses manifestations qui prirent place en amont de ces Olympiades<sup>171</sup>. La politique de libéralisation de l'économie du gouvernement coréen de Roh Tae-woo compte énormément dans ce nouveau lien avec l'étranger<sup>172</sup>. Celle-ci est elle-même directement héritière du « Mouvement de la nouvelle communauté » ou « Mouvement du nouveau village » (*Saemaul Undong*<sup>173</sup>), lancé en avril 1970 par le président Park Chung-hee et visant à l'industrialisation des campagnes<sup>174</sup>, provoquant un massif exode rural au long de la décennie. Cet exode rural et le délaissement de la production primaire au profit de l'industrie manufacturière (FIGURE 14) engendrent alors une grande évolution des importations et exportations de la Corée du Sud (FIGURE 15).

---

<sup>170</sup>Abandon partiel : la pré-censure intervenant à l'étape du scénario est abandonnée mais reste celle de la pré-distribution. La censure est notamment assouplie depuis une révision de la loi en 1983 sur les thématiques abordées, en particulier sur l'expression sexuelle, permettant un véritable essor des films érotiques coréens.

<sup>171</sup>COPPOLA Antoine, *Le cinéma sud-coréen : du confucianisme à l'avant-garde*, op. cit., p. 31.

<sup>172</sup>La présidence de Roh Tae-woo permet également un assouplissement dans l'interdiction de co-production étrangère, en premier lieu pour les voisins asiatiques.

<sup>173</sup>Prononcer « Sae-ma-eul oun-dong ».

<sup>174</sup>Mouvement défini à l'origine comme un « mouvement de développement communautaire qui vise à améliorer la vie économique, sociale et culturelle des citoyens ainsi que leur environnement à travers l'apprentissage des bonnes manières, de la valeur du travail, de la coopération, de l'autonomie, ainsi qu'à travers une participation volontaire et active des membres de la communauté », KIM Se-jin, CHI Won-kang, *Korea: A Nation in Transition*, Seoul: Research Center for Peace and Unification, 1978, p. 24, traduit dans GRIJOL Karine, « La restructuration des campagnes coréennes », *Annales de Géographie*, n° 595, 1997, p. 268, [En ligne : [https://www.persee.fr/doc/geo\\_0003-4010\\_1997\\_num\\_106\\_595\\_20778](https://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_1997_num_106_595_20778)]. Consulté le 18/11/2020.

	Production primaire	Industrie manufacturière	Autres	
				dont bâtiment
1964-1965	46,4	10,4	43,2	2,8
1969-1970	33,4	16,9	49,7	5,4
1979-1980	17,4	28,2	54,4	8,3
1987-1988	10,8	34,7	54,5	7,3

Source : EPB (1984) ; BOK (1990).

FIGURE 14 : Structure du Produit National Brut de la Corée du Sud 1964-1988<sup>175</sup>

	Consomm.	Invest.	Export.	Import. (-)	Total (°)
1961-1962	98,8	9,7	4,5	12,2	100,8
1969-1970	85,2	29,4	14,1	28,8	99,9
1979-1980	76,0	35,0	31,4	41,8	100,6
1987-1988	65,3	30,8	43,3	38,1	101,3

(°) Pour obtenir 100 il faut additionner le revenu net des facteurs. La dépense du PNB est en effet égale à l'addition de la consommation, l'investissement, les exportations et le revenu net des facteurs, moins les importations.

Source : EPB (1985) ; BOK (1990).

FIGURE 15 : Structure de la dépense du Produit National Brut de la Corée du Sud 1961-1988<sup>176</sup>

Cette très nette augmentation de l'importation de la Corée du Sud en termes de production agricole (puis l'explosion de l'importation du pétrole brut en 1980, représentant 25% des importations contre 8% en 1972) est doublée par le développement sans précédent des exportations qui « atteign[e]nt en 1988 un volume 135 fois supérieur à celui de 1964<sup>177</sup> ».

Cette volonté de reconstruction et d'industrialisation du pays va donc favoriser la politique d'ouverture à l'étranger, elle-même de plus en plus diversifiée géographiquement. Les États-Unis et le Japon (les deux plus gros exportateurs et importateurs de produits sud-coréens) représentant plus de 60% des pays exportateurs de la Corée du Sud en 1964-1965 et 77% des importateurs pour ces mêmes dates, ne sont plus que minoritaires vingt ans plus tard, représentant pour les années 1983-1984 un peu moins de 50% des pays exportateurs et 47% des importateurs de produits sud-coréens<sup>178</sup>. Nous pouvons rester sur cette idée de diversification géographique qui nous lie à l'ouverture internationale, en notant également que la Corée du Sud, considérée comme pays en sous-développement jusque dans les années 1980, a bénéficié de bon nombre d'aides extérieures – jouant un rôle relativement important dans l'industrialisation de la Corée – dont les grands intervenants économiques étaient de 1959 à

<sup>175</sup> LANZAROTTI Mario, *La Corée du Sud : une sortie du sous-développement*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Tiers Monde », 1992.

<sup>176</sup> *Ibid.*

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>178</sup> *Ibid.*, FIGURE I.5.B p. 34.

1985 la Banque mondiale (31%), les États-Unis (28%), la Commission Économique Européenne (13%), le Japon (11%), et d'autres pays et institutions (17%)<sup>179</sup>.

La *Motion Picture Law* est un autre exemple révélateur de cette démocratisation. Nous l'avons évoqué, si la censure – bien que ne disparaissant pas totalement – s'assouplit à la fin des années 1980, c'est grâce à des révisions faites sur la *Motion Picture Law*, loi encadrant depuis 1962 l'industrie du cinéma coréenne de manière très protectionniste et nationaliste, afin de la protéger de la déferlante du cinéma hollywoodien, mettant en place un système de quota drastique. Celui-ci impliquait, entre autres, de produire un minimum de quatre films nationaux pour toute compagnie coréenne désirant importer un film étranger. En supplément de cette obligation, un nombre minimum de jours de projection des films coréens était donné pour les salles de cinéma, et le chiffre annuel d'importation de films internationaux – depuis les États-Unis majoritairement – des exploitations ne devait pas excéder le tiers de celui de productions nationales. Ce système, dit du *Quota quickies*, avait donc comme conséquence de diminuer les importations tout en encourageant la production de films de série B, tournés rapidement, afin de satisfaire les critères d'importation des films étrangers. Ces mesures protectionnistes à l'encontre du cinéma américain en premier lieu<sup>180</sup> renforcent à l'époque en Corée du Sud le cinéma national (86 films produits en 1961, 189 en 1965, 229 en 1969<sup>181</sup>) tout en l'isolant, car les films s'exportent mal – à la vue de leur qualité d'une part, et d'autre part, de la demande alors très peu significative.

En octobre 1985, après s'être rendus compte que ce système de quotas nuisait grandement à l'exportation du marché américain, les États-Unis et la *Motion Picture Export Association of America* (MPEAA, organisation notamment chargée de la conquête de nouveaux marchés et de l'exportation des films américains à l'étranger) accusèrent la Corée du Sud de « Pratiques commerciales déloyales » (*Unfair trade practices*<sup>182</sup>) et la forcèrent à revoir ses mesures protectionnistes en faisant pression sur leurs accords commerciaux. À la suite de cette plainte, la *Motion Picture Law* proposa un changement au niveau des quotas : augmenter le nombre de jours maximum de projection de films étrangers et, au contraire, réduire celui

---

<sup>179</sup>*Ibid.*, p. 42.

<sup>180</sup>Les films japonais également pris pour cible, et interdits jusqu'en 1998.

<sup>181</sup> TESSON Charles, « Corée-Cinéma », *Encyclopædia Universalis* [En ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/coree-cinema/>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>182</sup>Article 5 (a) de la Loi sur la Commission Fédérale du Commerce (*Federal Trade Commission Act*), promulguée en 1914. Cf. *Federal Trade Commission Act, Section 5: Unfair or Deceptive Acts or Practices*, Réserve Fédérale des États-Unis, [En ligne : <https://www.federalreserve.gov/boarddocs/supmanual/cch/ftca.pdf>]. Consulté le 18/11/2020.

minimum des films nationaux. La *Motion Picture Law* ne fit pas que changer ces quotas, mais permit également aux sociétés de film américaines l'ouverture en Corée de bureaux de distribution, de chaînes de télévision ou encore d'entreprises de location de cassettes vidéo<sup>183</sup>.

Deux ans plus tard, ces mesures sont à nouveau revues et approfondies par le gouvernement sud-coréen en fonction (sous la présidence de Roh Tae-woo, 1988-1993), cédant aux États-Unis qui menacent encore une fois de revenir sur les accords commerciaux entre les deux pays. Cette dernière révision de la loi libéralise encore plus l'importation de films étrangers (84 films importés en 1987, 176 en 1988, jusqu'à tripler en 1989 avec 264 films importés) grâce à des quotas davantage diminués<sup>184</sup> et les filiales américaines distribuant directement leurs films en Corée, provoquant une ouverture au marché international – alors majoritairement américain – large et très soudaine.

La première société de studios hollywoodiens à ouvrir des branches en Corée du Sud est la United International Pictures (UIP) en mars 1988, très rapidement suivie par l'implantation de la Twentieth Century Fox Film Corporation en août 1988, de la Warner Bros. Pictures en 1989, de la Columbia Tristar Television en 1990 et de la Walt Disney Pictures en 1993. On voit ainsi en 1993 une réelle transformation de l'industrie cinématographique coréenne, les films importés représentant plus de 84% de la part totale du marché, et même 85% du profit au box-office (FIGURE 16).

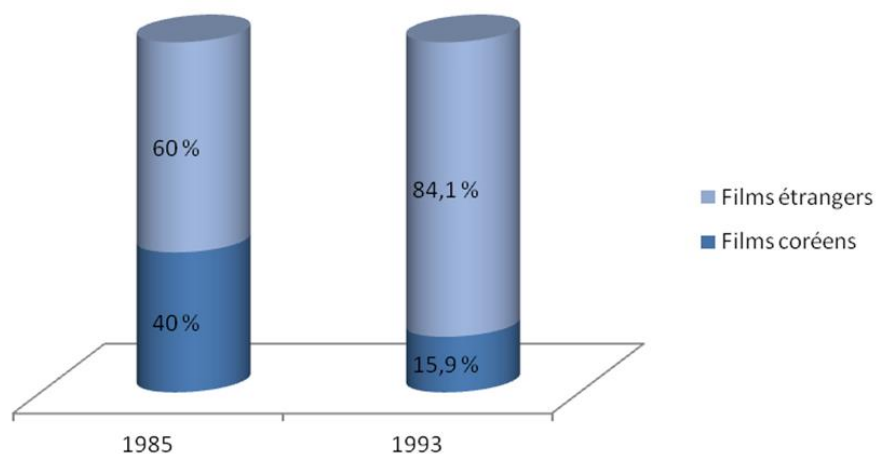


FIGURE 16 : Parts de marché en termes d'admissions des films diffusés en Corée entre 1985 et 1993<sup>185</sup>

<sup>183</sup>YECIES Brian M., *Parleying Culture Against Trade: Hollywood's Affairs With Korea's Screen Quotas*, University of Wollongong, 2007, [En ligne : <https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1119&context=artspapers>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>184</sup>Conservant cependant des quotas de protection du cinéma national, obligeant à 106 jours de projection par an minimum ou 29% du total de jours de projection. Cf. *Ibid.*

<sup>185</sup>ROUSSE-MARQUET Jennifer, « Le cinéma en Corée du Sud, histoire d'une exception culturelle », *La Revue des médias*, INA, [En ligne : <https://larevuedesmedias.ina.fr/le-cinema-en-coree-du-sud-histoire-dune-exception->



Cette mutation législative va de pair avec le début d'un mode de production décisif pour l'organisation de l'industrie cinématographique sud-coréenne telle que nous la connaissons aujourd'hui. En juin 1990, le ministre sud-coréen de la planification évoque déjà le poids incomparable qu'ont les grandes entreprises pour le développement économique de la Corée : « Dès le début des années 80, l'économie coréenne a pris la direction d'une croissance tirée par le secteur privé, par opposition à la croissance tirée par le gouvernement<sup>186</sup>. » Ces grandes entreprises sont représentées par des « *Jaebol*<sup>187</sup> », conglomérats multinationaux gérant et contrôlant financièrement différents marchés et secteurs. Ces grandes entreprises généralement ordonnées autour d'un propriétaire et sa famille, sont présentes depuis un certain temps dans l'histoire économique sud-coréenne mais connaissent une première grande croissance en 1961 par la création de la Fédération coréenne des industries (*Federation of Korean Industries* – FKI).

Organisation non-gouvernementale, celle-ci a cependant un poids considérable dans la politique économique et prône à l'instar du Général Park Chung-hee le développement de la Corée du Sud par l'internationalisation de son économie. Ainsi commencent à prendre davantage d'ampleur ces conglomérats, qui après s'être diversifiés dans la gestion d'autres secteurs – citons par exemple le groupe *Samsung* [*Samseong*], spécialisé dès sa création en 1938 dans le marché textile, et dirigeant aujourd'hui des sociétés de télécommunication, d'électronique, de construction navale, d'assurance ou encore des hôtels de luxe – commencent à s'intéresser à l'industrie cinématographique à la fin de la période de censure. C'est d'ailleurs le groupe *Samsung* qui sera le premier à financer la production d'un film, *Marriage Story* de Kim Ui-seok en 1992, à la hauteur de 25%. C'est le début d'une transformation dans le système cinématographique, puisque ces conglomérats peuvent être présents au niveau du financement, de la production, de la distribution, des ventes internationales et sorties vidéo<sup>188</sup>.

Le cinéma et les productions audiovisuelles sont en effet considérées comme une « industrie nationale stratégique » sous la présidence de Kim Young-sam (1993-1998). Une loi en 1995 précipite l'implication des *jaebol* dans l'industrie cinématographique par des incitations fiscales en cas d'investissement dans la production<sup>189</sup>. C'est encore une grande étape

---

culturelle]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>186</sup>LANZAROTTI Mario, *La Corée du Sud : une sortie du sous-développement*, *op. cit.*, p. 240.

<sup>187</sup>L'ancienne romanisation McCune-Reischauer *Chaebol* est encore la plus utilisée aujourd'hui, avec la possibilité de l'accorder au pluriel.

<sup>188</sup>À partir de 1995, *Samsung*, *Daewoo* et *Hyundai* deviennent incontournables également à la télévision, achetant des parts pour des chaînes télévision et créant leurs propres programmes. Cf. LEVEAU, Arnaud « Cinéma coréen : une ambition dans la durée », *Outre-Terre*, vol. 39, n° 2, 2014, p. 339, [En ligne : <https://www.cairn.info/revue-outre-terre2-2014-2-page-338.htm>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>189</sup>LEVEAU Arnaud, *op. cit.*, p. 338-349.

du soutien de l'Etat à l'ascension au pouvoir actuel des conglomérats. Les trois plus importants producteurs, distributeurs et exploitants aujourd'hui reflètent parfaitement cette métamorphose de l'industrie cinématographique par le secteur économique ; les sociétés de production et de distribution *CJ Entertainment*, *Showbox* et *Lotte Entertainment*, représentant ensemble plus de 40% des marchés cinématographiques coréens confondus, sont toutes en réalité des filiales de grands conglomérats (*jaebol*), investissant dans le domaine cinématographique comme dans l'alimentaire ou l'industrie pharmaceutique : *CJ Entertainment* (société de production et de distribution) appartient ainsi à *CJ Group* (filiale de Samsung scindée en 1993) et gère elle-même deux succursales ; *Showbox* (société de production et de distribution) est dirigée par le groupe *Orion*<sup>190</sup>, principalement présent dans l'industrie agroalimentaire ; *Lotte Entertainment* (société de production et de distribution) est quant à elle une filiale de *Lotte Group*, maison mère gérant des secteurs allant de la grande distribution à la finance, en passant par le tourisme et la chimie.

Cette concentration dans la production et la distribution est des plus importantes, bien qu'en baisse aujourd'hui. En 2008 les trois sociétés représentent 57,7% des distributions de productions coréennes, en 2013 50% et en 2017 37,2%<sup>191</sup>. A ceci s'ajoute une main mise sur l'exploitation cinématographique, puisque ces *jaebol* créent à nouveau des succursales afin de gérer la majorité des multiplexes coréens. Ainsi les groupe *CJ* avec les cinémas *CGV*, *Lotte* avec les *Lotte Cinema* et *Orion* avec les cinémas *Megabox* et *Showbox*, sont détenteurs de 270 multiplexes sur un total de 333, soit 81% des salles de cinéma en 2013, et 376 sur 483, soit 78% en 2018<sup>192</sup>.

Si ces transformations garantissent de plus en plus l'ingérence des conglomérats sur toutes sortes d'industries, nous devons noter que c'est paradoxalement cette croissante puissance des multinationales qui entraînent la Corée du Sud dans la crise économique de 1997<sup>193</sup>, qui s'en relève notamment par l'apport conséquent du FMI – qui imposa entre

---

<sup>190</sup>Une partie du groupe *Orion* (*On-media*, réseau de chaînes de télévision) a d'ailleurs été rachetée en 2010 par le groupe *CJ*.

<sup>191</sup>*Status & Insight: Korean Film Industry 2018*, KOFIC, 2019 ; *Korean Cinema 2005*, KOFIC, 2005.

<sup>192</sup>*Status & Insight: Korean Film Industry 2014*, KOFIC, 2014 ; *Status & Insight : Korean Film Industry 2018*, *op. cit.*

<sup>193</sup>« Pour la Corée, la crise montrait l'évidence d'une intégration accrue avec l'économie et la finance mondialisées. À court terme, la crise était la conséquence d'une politique de réforme financière déséquilibrée de la part du gouvernement qui avait trop rapidement libéralisé les échanges financiers internationaux sans assainissement et renforcement des institutions financières du pays », « le gouvernement a procédé à une série de restructurations économiques et industrielles dirigistes avec notamment sa politique de « *big deals* » où il s'agissait d'imposer des échanges d'entreprises entre les [*jaebol*] afin de former des pôles d'excellence industriels. Ainsi, par exemple, voit-on naître un géant de l'automobile, *Hyundai* absorbant *Kia* pour former

contrepartie une plus grande transparence et contrôle des *Jaebol*. La reprise de contrôle de l'industrie coréenne sur son marché filmique – qui est alors en prise avec un afflux de cinéma hollywoodien – est d'autant plus impressionnante qu'elle est d'une rapidité et pérennité rare : représentant 23,1% des entrées en 1996, le cinéma coréen remonte à 39,7% trois ans plus tard, et franchit le seuil des 50% en 2001<sup>194</sup>, se stabilisant à ce niveau depuis, arrivant à 50,9% en 2018<sup>195</sup> – et montant jusqu'à 59,7% en 2013<sup>196</sup>.

Cette redynamisation sans précédent du secteur cinématographique sud-coréen va cependant de pair avec un amoindrissement de la concurrence indépendante, aujourd'hui très peu nombreuse, notamment dans le secteur de l'exploitation cinématographique. En 2018, sur les 50 nouveaux cinémas, 13 sont des cinémas indépendants faisant face à la création de 37 chaînes de multiplexes – *CGV*, *Lotte Cinema*, *Megabox* et *CineQ*<sup>197</sup>. L'aspect de plus très négatif de cette répartition inégale est le manque de faveurs allouées aux petites salles, puisque celles-ci – à l'instar de la France – ne disposent d'aucune exclusivité pour l'exploitation des « Film d'art ». Bien qu'aïdées financièrement, la compétition des multiplexes avec les petites salles est telle que bon nombre de salles indépendantes sont contraintes à la fermeture.

L'influence des *jaebol* s'étend donc sur une longue durée, jusqu'à devenir aujourd'hui des acteurs dominants et inévitables dans l'économie et la société sud-coréenne. Malgré de nombreuses affaires de corruptions touchant directement les conglomérats et les divers gouvernements<sup>198</sup>, les réformes sur les *jaebol* – souhaitées par notamment les États-Unis – peinent à se mettre en place, ce qui démontre la forte imbrication désormais entre ces acteurs et le soutien du gouvernement pour l'industrie du cinéma sud-coréenne.

Si nous l'avons vu dans la précédente partie, la France propose selon elle un bon indice de diversité de son offre, grâce en partie à ses aides automatiques et sélectives, la Corée du Sud

---

un quasi-monopole sur le marché national ». Cf. CHO Hong-sik, « L'économie politique coréenne, d'une crise à l'autre », *Hérodote*, n° 141, 2011, p. 134-150, [En ligne : <https://www.cairn.info/revue-herodote-2011-2-page-134.htm>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>194</sup>« Korean Film Industry for Last 10 Years », *Korean Film Industry Guide 2005*, KOFIC, 2005.

<sup>195</sup>*Status & Insight Korean Film industry 2018*, *op. cit.*

<sup>196</sup>*Status & Insight Korean Film industry 2014*, *op. cit.*

<sup>197</sup>Chaîne créée en 2017 du distributeur de film sud-coréen *Next Entertainment World (NEW)*, fondé en 2008.

<sup>198</sup>Citons par exemple la culpabilité de corruption de dirigeants de groupe comme Samsung, Hyundai, Lotte, ou SK, ainsi que celle des deux derniers présidents Lee Myung-bak (2008-2013), condamné en 2018 à quinze ans de prison pour corruption, détournement de fonds, abus de pouvoir et évasion fiscale, et Park Geun-hye, destituée en 2017 et condamnée à plus de trente ans de réclusion pour notamment corruption, coercition, abus de pouvoir et détournement de fonds. Cf. Albert Eleanor, « South Korea's chaebol challenges », *Council on Foreign Relations*, 2018, [En ligne : <https://www.cfr.org/backgrounders/south-koreas-chaebol-challenge>]. Consulté le 18/11/2020.

ne met pas ce même atout en avant dans ses rapports à l'UNESCO<sup>199</sup> – et invoque assez peu d'ailleurs son organisme dédié à la protection cinématographique<sup>200</sup> comme mesure concrète ou politique culturelle. En effet, si sa part de marché de film national est effectivement prospère, sa diversité l'est beaucoup moins. En plus de sa compétition avec la télévision – gagnant en popularité dès les années 1960 – l'industrie cinématographique sud-coréenne est affaiblie par le système de quotas. Le nombre de jours obligatoires à la diffusion de films nationaux a en effet drastiquement réduit en 2006, passant des 146 à 73 jours, modification vue d'un bon œil par les États-Unis – signant en 2007 un accord de libre-échange avec la Corée du Sud – mais comme un terrible cap pour le versant indépendant de l'industrie nationale. Cette évolution a pour effet d'encore plus enfermer le cinéma national indépendant dans un engrenage vicieux, où sa diffusion demeure minime face à l'hégémonie des multiplexes, qui peuvent favoriser non seulement les productions issues de leurs sociétés mères mais également les films aux plus forts taux d'audience, à savoir les *blockbusters* sud-coréens. Le graphique suivant illustre à quel point les « films d'art indépendants » sont peu privilégiés par les spectateurs et spectatrices, qui se tournent vers les *blockbusters*.



FIGURE 17 : Entrées des Films d'Art en Corée du Sud de 2014 à 2018 (unité : par ticket)<sup>201</sup>

Ajoutons à cela qu'au cas où la production d'un film sud-coréen n'est pas principalement financée par ces plus gros conglomérats, sa distribution dépend en revanche en grande majorité de ceux-ci<sup>202</sup>. Face à ce constat nous pouvons affirmer que, dans le cadre d'une

<sup>199</sup> Ayant ratifié la Convention en 2010, la Corée du Sud a transmis deux rapports à ce jour à l'UNESCO, un en 2015 et un en 2018.

<sup>200</sup> Le Conseil du film coréen (Korean film council – KOFIC), auquel nous reviendrons très rapidement.

<sup>201</sup> *Status & Insight : Korean Film Industry 2018*, op. cit., p. 43.

<sup>202</sup> En 2018, si un seul des dix plus gros succès nationaux de l'année est produit majoritairement par *CJ Entertainment* (*Keys to the Heart*, Choi Sung-hyun, 2018), quatre – dont ce dernier – sont distribués par *CJ*,

mesure de la diversité des cinémas étrangers en France, la binarité du système français est difficilement applicable lorsque l'on se retrouve avec un cas comme celui de la Corée du Sud, où les productions ne sont que rarement totalement indépendante des structures contrôlant l'industrie entière. La question devient d'autant plus problématique si cette ingérence a également lieu dans le secteur des « *Art Films* » : comment mesurer une diversité des films si les données sont faussées par une présence des *jaebol* quasi-constante ? Comment alors repérer le « film d'Art » du « film commercial » en France si sa délimitation est floue dans son pays d'origine ou différente de la vision française ? Pour répondre à ces interrogations, nous devons revenir au cinéma « indépendant » sud-coréen et sa valorisation, afin d'observer si la production coréenne est si peu diversifié et pouvoir l'analyser à l'aune des films distribués en France.

### **3.b. Le cinéma sud-coréen indépendant et sa valorisation**

Nous l'avons vu, la notion d'« indépendance » dans le champ cinématographique parle surtout aujourd'hui des « entreprises, habituellement de petite taille, qui n'appartiennent pas au système dominant<sup>203</sup> ». Cependant, si le cinéma sud-coréen paraît concorder avec cette définition, une dimension encore plus politique qu'économique – bien que les deux soient intrinsèquement liés – est décelable et importante à prendre en compte.

Comme exposé précédemment, la Corée du Sud a longuement souffert des régimes politiques censurant les médias, dont le cinéma. Dans ce cadre, il semble logique de se dire que le cinéma a joué un rôle avant tout contestataire et politique contre la censure et les différents régimes. Le cinéma est en effet conçu comme un média de propagande ou militant durant les dictatures de Park Chung Hee (1961–1979) et Chun Doo-hwan, rigoureusement encadré par la *Motion Picture Law* dès 1962. Nous évoquions antérieurement l'activisme grandissant des étudiants dans les universités qui se saisissent du médium cinéma comme moyen de transgression de la censure, mais nous pouvons intégrer cet engagement à une plus large échelle. Si c'est en effet à partir des années 1980 que le cinéma connaît un grand essor et commence à trouver sa place – tant nationalement qu'internationalement – il fait en réalité partie d'un vaste mouvement enclenché dès les années 1970 et éclatant au moment de l'assassinat du Général Park Chung-hee en 1979, le mouvement *minjung*.

---

trois par *Lotte*, deux par *NEW* et le dernier par *Showbox*. Cf. *Ibid.*, p. 23.

<sup>203</sup>CRETON Laurent, *L'économie du cinéma en 50 fiches*, Paris, 5<sup>e</sup> édition, Armand Colin, coll. « Focus Cinéma », 2016 [2003], p. 150.

Littéralement, *minjung* signifie « le peuple » (*min*) et « la masse » (*jung*), cependant, la définition exacte du terme est encore sujette à débat. Dans le contexte politique et culturel sud-coréen, les *minjung* sont ceux qui sont opprimés, exploités et marginalisés par le pouvoir oppressif<sup>204</sup>.

Bien que la classe ouvrière et paysanne soit souvent associée au *minjung*, le mouvement culturel fleurit en réalité principalement dans les milieux socialiste et intellectuel sud-coréens. C'est un temps de réflexion sur la démocratie et de développement d'un nationalisme unificateur – voire d'un sentiment anti-américaniste. Le cinéma n'est en réalité qu'une facette de ce mouvement, puisqu'il permet la réappropriation d'autres arts comme le théâtre ou la littérature – notons également la vivification d'un courant historiographique dans le même temps. La littérature est d'ailleurs une grande source d'inspiration pour le cinéma de cette période, puisque nombre de films de réalisateurs reconnus comme majeurs dans ce mouvement sont des adaptations d'écrits d'auteurs *minjung*<sup>205</sup>. Le cinéma commence à changer de forme, à prendre une esthétique de cette culture : on note ainsi un développement de films documentaires, avec Kim Dong-won pour ne citer qu'un cinéaste, ou encore les films de Lee Jang-ho intégrant des éléments culturels et arts traditionnels considérés comme « *minjung* » tels que la danse ou le théâtre. Bien que la censure soit toujours forte, les réalisateurs arrivent à trouver des nouvelles formes et langages pour pallier cette censure, citons à nouveau le cas du cinéaste Lee Jang-ho, dont le processus cinématographique n'aurait pas été le même, voire aussi créatif sans ces contraintes :

J'ai soumis *Children of Darkness 2* ([*Eodum-ui jasigdeul*] 2) comme titre du film. Cependant, ils ne l'ont pas autorisé. C'était une période où la politique culturelle du régime de Chun Doo-hwan révélait son vrai caractère. J'étais complètement désespéré. Je ne pouvais plus le supporter et j'ai pensé à abandonner complètement la réalisation de films. Puis j'ai décidé de faire un film avec un abandon total de moi-même. Je suis donc retourné au ministère de la culture et de l'information publique, j'ai soumis dix titres et je leur ai demandé d'en choisir un. Ils ont choisi « *Déclaration des fous* ». Le titre m'a rendu encore plus malheureux, alors je l'ai filmé d'une manière tout à fait contraire à ce que je ferais normalement, parce que j'ai décidé de ne pas assumer la responsabilité du résultat. J'ai aussi laissé les acteurs faire ce qu'ils voulaient. Puis, en regardant les rushes, il m'est apparu que cela pouvait aussi être une façon de faire un film, et

---

<sup>204</sup>LEE Nam. « The Minjung Cultural Movement and Korean Cinema of the 1980s : The Influence of Minjung Theatre and Art in Lee Jang-Ho's Films », dans Khatib Lina (dir.), *Storytelling in World Cinemas: Contexts*, New York, Columbia University Press, 2013, p. 38, [En ligne : [www.jstor.org/stable/10.7312/khat16336.7](http://www.jstor.org/stable/10.7312/khat16336.7)]. Consulté le 18/11/2020. Traduction du site de traduction en ligne DeepL.

<sup>205</sup>Citons par exemple des films de Lee Jang-ho comme *A Fine, Windy Day* (1980), *Children of Darkness* (1981) et *Declaration of Fools* (1983), *Ball Shot by a Midget* (1981) de Lee Won-se ou *People in the slum* (1982) de Bae Chang-ho. Cf. *Ibid.*, p. 40.

c'est alors que j'ai commencé à monter le film. Un mutant est donc né. Le régime de Chun Doo-hwan a grandement contribué à la réalisation du film<sup>206</sup>.

Parallèlement au mouvement *minjung* se développe alors une conscience cinéphilique, concrétisée par la « génération des centres culturels » (*Munhwaweon sedae*). Si la tendance spectatorielle sud-coréenne est au désintérêt général pour le cinéma – considéré de plus comme un média de masse populaire, dû principalement à la qualité des films de *quotas quickies*, tentant vainement de concurrencer les films hollywoodiens – une certaine cinéphilie existe mais peine à s'organiser. En effet, dans un contexte de cinéma comme divertissement, il faut attendre la création de lieux de cinéphilie collective comme des cinémathèques pour que celle-ci se mette en marche. En outre, si la Corée du Sud ouvre ses centres culturels en 1980 à Paris et en 1994 à Berlin, le Centre culturel français<sup>207</sup> (CCF) et le Goethe Institut sont tous deux créés à Seoul dès 1968.

Ce qui rend ces endroits particuliers et importants pour l'histoire de la cinéphilie sud-coréenne est leur faculté à faire partie des rares lieux culturels échappant à la censure<sup>208</sup>. Ainsi sont par exemple régulièrement organisées des projections de films français dans la « salle Renoir » de cinéma du CCF<sup>209</sup> – environ huit films par mois arrivant en 16 mm au CCF –, nourrissant intellectuels et étudiants qui formeront par la suite cette « génération des centres culturels ». Hong Sora rappelle dans sa thèse consacrée à la *Munhwaweon sedae* et la formation des cinéastes de la « Nouvelle vague coréenne »<sup>210</sup> que d'une part, les étudiants accédant à cette culture représentent une très faible partie de la jeunesse sud-coréenne – moins 30% de lycéens avaient accès à un enseignement supérieur jusque dans les années 1980 – et, d'autre part, que les universités de la capitale étaient considérées comme les meilleures du pays. Cette cinéphilie n'est donc possible – à défaut d'être « réservée » – que pour une certaine classe sociale, qui

---

<sup>206</sup>*Ibid.*, p. 36. Traduction du site de traduction en ligne DeepL.

<sup>207</sup>Renommé depuis 2011 en « Institut français de la République de Corée », notons également la création d'un deuxième Centre culturel français en 1983, cette fois à Busan.

<sup>208</sup>Notons la création en 1974 des archives du film coréen (Korean Film Archive - KOFA), témoignant d'une certaine volonté du gouvernement à préserver sa culture cinématographique nationale – son adhésion à la Fédération internationale des archives du film en 1985 renforçant cette idée de promotion de son cinéma national – toutefois animée par cette politique d'exportation et de reconnaissance internationale et contrôlée par la censure.

<sup>209</sup>Allant de la projection de *Les Visiteurs du soir* (1942) de Marcel Carné à *Buffet froid* (1979) de Bertrand Blier, en passant par les films de réalisateurs de la « Nouvelle vague » comme Chabrol, Godard ou Truffaut. Cf. Annexe 3 de HONG Sora, *La génération des centres culturels (Munhwawon sedae) et la nouvelle vague du cinéma sud-coréen des années 1980-1990*, thèse de doctorat en études d'histoire et civilisation, sous la direction de DELISSEN Alain, École doctorale de l'EHESS, 2019.

<sup>210</sup>*Ibid.*

nourrit sa soif de connaissance cinématographique dans les centres culturels étrangers, permettant dans le même temps le développement d'un sentiment d'appartenance sociale.

Les nombreux témoignages de cinéastes et intellectuels réunis dans cette même thèse affirment tous l'importance de ces centres culturels dans le développement de leur cinéphilie :

Lors d'une interview avec Park Joong-hun, acteur sud-coréen populaire, qui lui-même fréquentait régulièrement au CCF dans les années 1980, Choi Jae-cheon, ancien directeur d[e l'Institut national de l'écologie] évoque en ces termes ses expériences de jeunesse au CCF et au Goethe : « ce n'est pas parce que vous êtes acteur, mais je voudrais bien préciser que je suis [yonghwagwang] (cinéphile). Quand j'étais étudiant, mon loisir était d'aller voir des films aux centres culturels français et allemand »<sup>211</sup>.

En plus d'être des lieux de cinéma, les centres culturels allemand et français deviennent des lieux de rencontre permettant une pratique cinéphile collective. Notons par exemple l'enchaînement de création de ciné-clubs : en 1977, le « ciné-club Seoul », s'inspirant des ciné-club parisiens et ouvrant au CCF dans l'idée principale de toucher un public universitaire ; en 1978 le ciné-club du Goethe Institut<sup>212</sup>, se voulant davantage lié à une coopération culturelle entre l'Allemagne et la Corée du Sud ; ou encore le club de cinéma de l'Université Nationale de Seoul, le *yalrasyeong*, créé en 1979, non seulement lieu de discussion mais également de production cinématographique. Ces lieux – les centres culturels : *munhwaweon* – permettent alors à une nouvelle génération – *sedae* – de se rencontrer.

Cette génération, désignée dans les années 1990 comme la « *Korean new wave* », rassemble des réalisateurs dont l'apprentissage du cinéma est dû à leur fréquentation étudiante des ciné-clubs et centres culturels – comme Jang Sun-woo, Park Kwang-su, Hwang Gyu-deok, Kim Ui-seok, Lee Jeong-guk, Kwak Ji-kyoon et Lee Myeong-se<sup>213</sup> –, des producteurs collaborant avec ces derniers, tels que Lee Sang-gil ou Kim Jung-hwan et également des critiques de cinéma, construisant leur cinéphilie avec ces réalisateurs et les érigeant au rang d'« artiste », notamment Jung Sung-il, Lee Hyo-in, Jeon Yang-jun ou Kang Han-seop<sup>214</sup>. Cette

---

<sup>211</sup>*Ibid.*, p. 29.

<sup>212</sup>Dissolu en 1979, le « Club d'études du cinéma Orient-Occident » prend sa place au Goethe Institut. Cf. *Ibid.*, p. 39.

<sup>213</sup>« Park Kwang-su et Hwang Gyu-deok ont été membres de [yalsyeong]. Tout comme Jang Sun-woo, ils ont été des meneurs du mouvement en faveur de la transformation du cinéma coréen dans le cadre du Groupe de cinéma à Séoul. Kim Ui-seok, Lee Jeong-guk, Kwak Ji-kyoon et Lee Myeong-se, [...] ont étudié le cinéma à l'Université. » Cf. *Ibid.*, p. 70.

<sup>214</sup>L'influence de ces critiques est d'autant plus grande qu'ils sont très actifs dans le monde cinématographique et culturel sud-coréen. Signalons par exemple deux critiques membres de ciné-clubs au Goethe Institut : Jeon Yang-jun, vice-président du comité exécutif du Festival international du film de Busan et Kang Han-seop, professeur de cinéma à l'Institut des arts de Seoul et ancien directeur du Conseil du film coréen.



première génération de cinéphile évolue entre 1977 et 1984, année durant laquelle est créé par trois branches de ciné-clubs assez engagées<sup>215</sup> le « Festival du Petit Cinéma » (*jageun yeonghwaje*). Ce festival tient son nom de sa volonté de montrer uniquement des films sur pellicule 8 ou 16 mm, symbolisant le cinéma indépendant contre le format 35 mm des films commerciaux du système *chungmuro*<sup>216</sup> ou importés massivement d'Hollywood.

Si ce festival conserve une forte ambition esthétique et une vision de cinéma comme un art, la fin des années 1980 est également dédiée au lancement du syntagme de « Cinéma *Minjok* », le terme *minjok* signifiant peuple mais dans un paradigme nationaliste. De nombreux groupes se créent dans ce contexte de démocratisation mais se servent davantage du cinéma comme d'un intermédiaire pour un objectif politique – le collectif *Jangsan gotmae* dont nous prenons l'exemple dans la première partie de ce chapitre est un de ces groupes défendant le cinéma *minjok*. Cependant, le cinéma coréen comme art et d'autant plus le cinéma coréen indépendant – élaboré à l'image des valeurs du Festival du Petit Cinéma – sont de plus en plus célébrés, à l'heure où en outre commencent à s'exporter les films sud-coréens dans des festivals européens. Les revues spécialisées de cinéma *Screen* et *Roadshaw*, créées chacune en 1984 et 1989, transportent ce bagage cinéphilique de la *munhwaweon sedae*, et *Roadshaw* – dirigé par le critique Jung Sung-il cité plus haut – mentionne dès son premier numéro qu'un renouveau esthétique et générationnel est en train de se produire.

[Sous le nom de] « cinquième génération du cinéma coréen » [Roadshow] présente certains jeunes assistants-réalisateurs comme les « leaders du changement du *New Cinema* avec *something new* ». La plupart de ceux-ci définis par *Roadshow* se différencient des anciens cinéastes selon deux critères : 1) ils ont reçu une éducation cinématographique académique (ou autodidacte) à l'extérieur du système « maître-apprenti » de *Chungmuro* ; 2) suite à leur participation au mouvement de démocratisation, ils possèdent un regard critique et ont une sensibilité politique de gauche. Un an plus tard, *Roadshow* utilise une autre expression, *New wave*, réunissant grossièrement les deux groupes mentionnés dans son premier volume [...]<sup>217</sup>.

Le terme de « nouvelle vague coréenne » prend encore plus d'ampleur à l'occasion de deux événements : la rétrospective sur le cinéma sud-coréen organisée en 1993-1994 au Centre Georges Pompidou à Paris, et la première édition du Festival international du film de Busan

---

<sup>215</sup>Le Club d'études du cinéma Orient-Occident (Yeonghwa madang uri), le Groupe de cinéma à Séoul (Seoul yeonghwa jipdan) et des élèves de la Korean Film Academy (KAFA), créée en 1984.

<sup>216</sup>*Chungmuro* est un quartier de Séoul où l'industrie cinématographique sud-coréenne des années 1960 a commencé à implanter des studios, représentant donc le système du divertissement et des productions filmiques commerciales (*quota quickies*).

<sup>217</sup>HONG Sora, *op. cit.*, p. 79-80.

(BIFF) du 13 au 21 septembre 1996. La rétrospective française est alors la plus grande manifestation créée autour du cinéma coréen sur un plan international – y compris en Corée du Sud. 322 séances pour 85 films de 35 réalisateurs différents sont mises en place durant 4 mois, avec un grand succès – environ 2000 spectateurs par semaine se sont déplacés pour assister aux 3 séances organisées par jour. C’est la première fois que les réalisateurs de la *Korean new wave* sont autant mis en valeur à l’international<sup>218</sup>, ce qui permet aux médias sud-coréens de relayer l’information et d’eux-mêmes s’intéresser davantage à ce phénomène<sup>219</sup>. L’ouverture du BIFF en 1996 marque le renforcement non seulement de cette vague – puisque la première édition est centrée sur ces réalisateurs – mais également de la légitimation du cinéma sud-coréen. Dès la première édition du festival sont constituées neuf catégories pour la compétition cinématographique ou des rétrospectives, dont deux spécialement dédiées au cinéma coréen – « Korean panorama » aujourd’hui renommée « Korean cinema today » (scindée en deux sections « panorama » et « vision ») ainsi que « Korean retrospective »<sup>220</sup>. Cela montre la volonté d’une part de vivifier et célébrer le sentiment cinéphile sud-coréen, et d’autre part d’inscrire le cinéma sud-coréen indépendant dans l’histoire des grands festivals internationaux comme Berlin, Cannes et Venise, voire comme un acteur majeur dans les cinémas d’Asie<sup>221</sup>.

La deuxième partie des années 1990 voit d’ailleurs naître un bon nombre de festivals de cinéma à portée artistique et internationale forte, comme l’*Experimental Film and Video Festival in Seoul* (1994), le *Seoul International Cartoon and Animation Festival* (1995), le *Seoul Documentary Video and Film Festival* (1996), le *Bucheon International Fantastic Film Festival* (1997) ou le *Seoul International Women Film Festival* (1997), pour ne citer que les festivals créés durant la présidence de Kim Young-sam<sup>222</sup>. Si une cinéphilie et un cinéma indépendant – politiquement et économiquement – semblent enclenchés, ceux-ci se sont jusqu’alors développés dans une sphère assez restreinte, principalement la classe sociale aisée

---

<sup>218</sup>Notons toutefois plusieurs rétrospectives et mises à l’honneur de ces cinéastes dès le début des années 1990, comme la rétrospective consacrée à Bae Chang-ho au Festival de La Rochelle en 1992, celle autour de Lee Doo-yong l’année suivante au même festival, ou encore le focus sur un des principaux acteurs de cette génération, Ahn Sung-ki, lors du Festival d’Amiens en 1992. Le réalisateur Im Kwon-taek – davantage relié à l’ancienne génération – provoque déjà l’intérêt de la scène internationale depuis une dizaine d’années.

<sup>219</sup>Ajoutons à ce propos que si les films de ces cinéastes étaient davantage diffusés, ceux-ci n’échappaient pas moins à la censure, comme l’illustre « *Black Republic* (Park Kwang-Su, 1992) [qui] n’a pu être diffusé qu’après la suppression d’une séquence de flashback contenant une activité antigouvernementale ». Cf. Park Seung-hyun, « Film Censorship and Political Legitimation in South Korea, 1987-1992 », *Cinema Journal*, University of Texas Press, vol. 42, n° 1, 2002, p. 128, [En ligne : <https://www.jstor.org/stable/1225545>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>220</sup>Ahn Soojeong, *The Pusan International Film Festival, South Korean Cinema and Globalization*, Hong Kong University Press, 2011, p. 61.

<sup>221</sup>Comme le démontre le soutien financier d’abord de la ville de Busan, puis de l’État à partir de 1998. Cf. SHIN Chi-yun, STRINGER Julian, *New Korean Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, p. 51.

<sup>222</sup>Sept autres festivals internationaux sont en effet créés durant le gouvernement de Kim Dae-jung, de 1999 à 2002.

et les étudiants des grandes universités.

Un film, cependant, est considéré comme le coup d'envoi pour une cinéphilie plus large, et le début d'une nouvelle relation du gouvernement au cinéma. Il s'agit du film *Le Sacrifice* d'Andreï Tarkovski (1986), sortant en 1995 en Corée du Sud, et faisant plus de 30 000 entrées à Seoul et 100 000 dans le pays, un record pour ce qu'on appellera un « film d'art ». C'est précisément dans ce même moment que l'appellation européenne de « cinéma d'auteur » commence à être reprise – l'Europe jouant, nous l'avons vu, un rôle de repère pour une cinéphilie « savante ». Se créent alors de nombreuses cinémathèques privées et ciné-clubs, afin d'ouvrir de plus en plus de réseaux de cinéphiles. L'éducation au cinéma prend également de l'ampleur dans les universités avec la création de départements Théâtre et Cinéma à partir de 1995 – auparavant, seule la Korean Film Academy (KAFA) formée en 1994 et financée par le gouvernement existait en tant qu'enseignement cinématographique officiel. Le rôle de l'État est évidemment des plus importants dans la reconnaissance du cinéma comme art, la présidence de Kim Dae-jung (1998-2003) cristallisant cette conscience artistique. Si la Société de promotion du cinéma (Motion picture promotion corporation) créée en 1973 par la Motion picture law, elle n'encadre le cinéma que d'un point de vue industriel et politique – veillant à la tenue de la censure, des quotas. En 1999, elle est reformée en Conseil du film coréen (Korean film council – KOFIC<sup>223</sup>) et à l'instar du CNC, devient un organisme indépendant – bien que rattaché au Ministère de la culture comme son homologue français – et a pour missions principales la promotion et le soutien de son cinéma national – financier, éducatif, recherche, etc.

Ce qui nous intéresse le plus est l'institution du terme « *art film* » (*yesulyeonghwa*) la même année, qui reconnaît non seulement la portée esthétique du cinéma, mais aussi le besoin d'aider ce pan de l'industrie cinématographique sud-coréenne qui a trop longtemps été ignoré. Les *art films* – que l'on peut rapprocher du label Art et essai – sont différenciés des films indépendants, qui sont tout aussi reconnus mais répondent à d'autres critères. La labellisation d'un *yesulyeonghwa* est reconnue si le film en question rentre dans au minimum une des catégories suivantes : « (1) films d'auteur internationaux ayant des valeurs esthétiques et cinématographiques excellentes ; (2) films expérimentaux et créatifs ayant des caractéristiques distinctes des films existants en fonction de la matière, du sujet, ou de la représentation, etc. ; (3) films contribuant à l'élargissement de la diversité culturelle, à la circulation libérale des

---

<sup>223</sup>En réalité, elle est renommée Commission du film coréen mais devient Conseil du film coréen en 2004 pour plus de différenciation avec les nombreuses commissions d'aides au cinéma aux niveaux régional et local.

idées et à l'échange durable entre les cultures, en montrant la vie de l'État, de la société, de la collectivité ou de l'individuel à peine projetée ; (4) films ressortis (réédition) de valeur artistique et socioculturelle<sup>224</sup> ». Si nous pouvons noter la notion de diversité, celle-ci est d'autant plus importante qu'elle se développe rapidement comme un élément majeur dans les politiques de soutiens.

Si l'on n'assure pas l'autonomie et la diversité, la culture meurt. Il faut, je pense, aider fortement les films indépendants et d'auteur. Pour nourrir toute la culture audiovisuelle, il faut que davantage de spectateurs aient accès aux films expérimentaux qui sont artistiques<sup>225</sup>.

Cette citation de Roh Moo-hyun, président de la Corée du Sud de 2003 à 2008, annonce le développement des aides non plus seulement aux *art films* – appelés depuis peu « films de diversité » – mais également aux films indépendants, distingués d'un cinéma de « qualité » par leur caractéristique de structure de production indépendante<sup>226</sup>. Si tous ces films semblent soutenus par le gouvernement – en 2017, 92% des films demandant le label sont reconnus<sup>227</sup> –, l'aide apportée, notamment via le réseau « *Artplus Cinema* » depuis 2006, paraît ne pas sauver la production indépendante nationale, qui sombre de plus en plus dans l'indifférence des spectateurs sud-coréens.

En effet, les réseaux de salles diffusant des *art films* ou de salles indépendantes reçoivent des subventions<sup>228</sup>, mais celles-ci ne leur permettent non pas de vivre, mais de survivre face aux multiplexes et chaînes de cinémas de conglomérats. La FIGURE 4 du chapitre 3.a nous l'indiquait, les spectateurs semblent totalement désintéressés par les *art films* : les 113 films exploités dans l'année 2018 – films d'art nationaux comme internationaux – représentent

---

<sup>224</sup>« Règlement relatif à la reconnaissance de l'*art film* », article 5 paragraphe 1, Annexes de BAIK Seung Kyung, *Faire valoir le cinéma de qualité, Les labels d'art et essai en France et les salles réservées aux art films en Corée du Sud*, thèse de doctorat en sociologie des arts et des médias, sous la direction d'Antoine Hennion, Centre de recherche sur les liens sociaux, 2019, p. 199-200.

<sup>225</sup>*Ibid.*, p. 395.

<sup>226</sup>Les « films indépendant » figurent également dans les critères de recommandation d'un *Art film* dans la version révisée de 2015 du règlement, prenant encore davantage les films étrangers en compte : 1) les films subventionnés au niveau de la production et de la distribution par le KOFIC ; 2) les films reconnus comme « films indépendants coréens » par le KOFIC ; 3) les films ayant moins de 1% de part de marché, comme les films d'animation, les documentaires, les courts métrages, les films expérimentaux, etc. (à l'exception des films d'animation japonais et états-uniens) ; 4) les films produits dans les pays ayant une part de marché national de moins de 1% en moyenne pendant les trois dernières années de l'examen (en 2015, tous les films produits dans le monde, à l'exception de la Corée du Sud, des États-Unis, de la France et du Japon). Cf. *Ibid.*, p. 203.

<sup>227</sup>*Ibid.*, p. 205.

<sup>228</sup>Cf. Annexe « Évolution de l'aide aux salles réservées aux art films 2003-2014 » dans *Ibid.*

seulement 4% des tickets vendus, plus bas chiffre atteint sur les cinq dernières années<sup>229</sup>. Le véritable problème cependant ne réside pas davantage dans les tendances spectatoriennes que dans le traitement des *art films* par les conglomerats. Si l'éclosion de ces films de « qualité » ne s'est faite que par ce processus de légitimation culturelle indépendant, les *jaebol* – qui prennent à ce même moment des années 1990 un virage cinématographique – ne manquent pas de considérer rapidement ces films, une fois que le potentiel d'« *Artbuster*<sup>230</sup> » des *art films* – notamment étrangers – se révèle. Le fait est que ces chaînes de multiplexes, nous le disions précédemment, peuvent autant diffuser des films d'art, que des films indépendants ou des films « commerciaux ». Au contraire, cela leur permet non seulement d'élargir leurs parcs de salles – en 2016, 32 salles spécialisées sont indépendantes, face aux salles spécialisées de multiplexes *CGV Arthouse*, *Lotte Arte* et *Megabox*, comptant à elles trois pas moins de 40 salles<sup>231</sup> – mais également d'obtenir du soutien de la part du KOFIC compte tenu de leur quota d'exploitation de films de diversité – le comble étant que les multiplexes tenus par des grandes entreprises proposent un meilleur taux de diversité que les salles indépendantes.

Cette diversité est certes observable au niveau de l'offre filmique, mais elle l'est beaucoup moins au niveau de la diversité de l'offre des séances. En effet, en plus de largement favoriser les films commerciaux – de plus majoritairement issus de la branche de production de l'entreprise – les multiplexes relèguent les films d'art ou indépendants à un nombre de séances bien inférieur à celles des films commerciaux – onze fois plus programmés, 91,5 % contre 8,5 %<sup>232</sup>. Pour empirer les choses, ces séances sont d'autant plus mises à l'écart du reste de la programmation qu'elles sont reléguées à des horaires de faible audience, comme les premières et dernières séances. Le documentaire *Last Scene* (Park Bae-il, 2018) retrace principalement les dernières semaines de vie du cinéma indépendant *Gukdo* (*Gukdo geukjang*) à Busan, ouvert en 2008 et contraint à la fermeture. Un des protagonistes du documentaire et employé du cinéma affirme que les salles de quartier comme le *Gukdo* ne sont pas plus fréquentées que les films indépendants relégués aux séances de 17h ou minuit dans les multiplexes ; l'envie des

---

<sup>229</sup> KOFIC Publishes 2018 Korean Film Industry Report, KOFIC, 4 mars 2018, [En ligne : [https://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/kofic\\_news.jsp?blbdComCd=601007&seq=1790&mode=VIEW](https://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/kofic_news.jsp?blbdComCd=601007&seq=1790&mode=VIEW)]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>230</sup> Terme créé en 2014 par des revues sud-coréennes afin de qualifier les *Art films* à grand succès, franchissant le cap symbolique des 100 000 entrées en Corée du Sud, tels que *Inside Llewyn Davis* (2014, États-Unis, 100 000 entrées), *The Grand Budapest Hotel* (2014, États-Unis, 770 000), *Her* (2014, États-Unis, 350 000) et *New York Melody* (2014, États-Unis, 3,4 millions). Cf. BAIK Seung-kyung, *op. cit.*, p. 18.

<sup>231</sup> Annexes de BAIK Seung-kyung, *op. cit.*, « 62. Liste des salles de cinéma spécialisées selon le type de salles en 2016 (hors multiplexes) » et « 68. Liste des salles spécialisées de multiplexe en 2016 ».

<sup>232</sup> BAIK Seung-kyung, *op. cit.*, p. 407.

spectateurs est simplement tournée vers les *blockbusters* sud-coréens. En 2016 et 2017, *CGV*, *Lotte Cinema* et *Megabox* partagent ainsi 97% des recettes du secteur de l'exploitation et sur les 35 cinémas et 191 écrans ouverts, 24 exploitations et 166 écrans sont des chaînes de multiplexes<sup>233</sup>. Face au délaissement du public et la toute-puissance des multiplexes, des salles historiques comme le premier cinéma coréen à ouvrir en 1935, le *Gwangju Cinema* (*Gwangju geukjang*), peinent également à survivre. Alors que la diversité est prônée, le manque de visibilité du cinéma indépendant et la standardisation des films à gros budget sud-coréens démontrent les limites du label de « film de diversité ». De plus, comme le souligne Baik Seung-kyung dans sa thèse comparant les systèmes d'Art et essai français et d'Art film sud-coréen,

même si la notion de diversité a été mise en place pour éviter la confusion entre la définition classique de l'art film et la définition politique de l'art film, le KOFIC a estompé la différence entre le film de diversité et l'art film en confondant les caractéristiques de chaque catégorie de film. C'est ainsi que s'est perdue la singularité de l'art film. De surcroît, les critères de la diversité éliminent la particularité d'un genre, voire d'un film, parce que les films de diversité sont littéralement tous les films sauf ceux qui appartiennent aux courants dominants<sup>234</sup>

Toutes ces tristes nouvelles pour la diffusion du cinéma indépendant ne seraient pas si désespérantes si quelque chose d'encore plus insidieux n'était visible au sein de la production de ces mêmes films. En effet, si aujourd'hui les jeunes cinéastes applaudis par la critique internationale – sortant notamment de la KAFA<sup>235</sup>, qui selon des cinéastes comme Park Suk-young, tendent à formater les réalisateur·rices qui en sortent – profitent de leur visibilité acquise par les festivals, celle-ci peut sembler injuste compte tenu de leur production.

« *Le cinéma indépendant, pour CJ, c'est A Girl at My Door ou Socialphobia* », s'emporte Park Suk-young. Le premier fut présenté à Un certain regard en 2014 et le second fut l'un des grands succès « indépendants » de l'année 2015 en Corée. Ce sont deux films de la nouvelle génération, tous deux issus du programme de la Kafa, l'école de cinéma emblématique du pays. Loin de cette école de la rue dont sont issus Park Jung-bum ou Park Suk-young, ce sont des films qui, malgré leurs qualités, n'ont rien à voir avec la scène indépendante. « *Le problème, c'est que CJ finance les longs-métrages issus de la Kafa, ce qui fait que les cinéastes sont formatés dès leur éclosion sur le marché, se morfond Park Suk-young. Le président de CGV Arthouse a distribué il y a quelques années avec sa société Filament Pictures un film aussi réussi que La Frappe. Aujourd'hui il a complètement modifié sa politique. Il sort des films comme A Girl at My Door*

---

<sup>233</sup>*Status & Insight: Korean Film Industry 2017*, Korean Film Council, 2018, p. 7.

<sup>234</sup>BAIK Seung-kyung, *op. cit.*, p. 419.

<sup>235</sup>Dont les réalisateurs Bong Joon-ho et Im Sang-soo sont entre autres issus.

en les promouvant comme des films indépendants alors qu'ils bénéficient de budgets luxueux, de stars, et sont envoyés dans les plus grands festivals. C'est une aberration<sup>236</sup>.

Cet entretien avec ces cinéastes sud-coréens démontre une tendance d'autant plus grave que ce genre d'information n'est pas assez relayée dans les festivals où quasiment toute la vie d'un film se joue. Les films qui bénéficient de cette chance sont donc des films qui sont déjà privilégiés par leur affiliation directe à la KAFA, et d'autre part par leur parcours en salles qui sera bien plus mis en valeur – par exemple dans les CGV de CJ Entertainment, finançant non seulement la KAFA mais aussi l'Université nationale des arts de Corée (KNUA). Ce traitement inégal est visible dans ce tableau comparatif de Baik Seung-kyung, qui démontre les écarts entre ces « petits films » sud-coréens – englobant films indépendants, films à petit budget, premiers films – par leur affiliation ou non à une grosse société de distribution.

Films indépendants (2014)	Distributeurs	Nb. d'entrées	Nb. d'écrans (Nb. de séances)		
			CGV	Lotte Cinema	Megabox
<i>My Love, Don't Cross That River</i>	CGV Arthouse	4 801 527	840 (45 099)	640 (27 030)	362 (16 040)
<i>A Cappella*</i>	CGV Arthouse	225 064	314 (6 860)	154 (2 464)	101 (2 153)
<i>Set Me Free*</i>	Filament Pictures (CJ Entertainment)	23 505	64 (1 345)	11 (255)	35 (363)
<i>Apostle</i>	Mountain Pictures	424 258	395 (5 773)	323 (4 329)	95 (1 544)
<i>Mot*</i>	Mountain Pictures	2 386	12 (89)	8 (40)	0
<i>Thuy*</i>	Indieplug	1 122	8 (28)	5 (21)	2 (24)

\* Le premier long métrage du réalisateur

FIGURE 18 : Comparatif du nombre d'écrans, de séances et d'entrées entre les films selon leur distributeur<sup>237</sup>.

« En pénétrant la scène du cinéma indépendant, les majors ont créé une compétition très malsaine, car l'argent reste de leur côté. Pour les vrais cinéastes indépendants, cette compétition revient à une lutte entre vieux partenaires qui auparavant collaboraient ensemble<sup>238</sup> ».

Cette lutte que décrit la productrice Ahn Bo-young est notamment due aux « frontières poreuses<sup>239</sup> » entre les différents termes employés. Le fait que les plus grosses structures financent les cinémas d'art ne devrait pas en soi être un problème, au contraire, cela pourrait être perçu comme une preuve de possible diversification des genres. Ce qui est critiquable est

<sup>236</sup>MALAUSSA Vincent, « Corée : La vie de bohème », *Cahiers du Cinéma*, n° 723, juin 2016, p. 86.

<sup>237</sup>BAIK Seung-kyung, *op. cit.*, p. 448.

<sup>238</sup>*Ibid.*, p. 88.

<sup>239</sup>*Ibid.*

encore une fois ce manque de rigueur dans les termes et un manque de transparence qui met en peine la profession indépendante. L'importance est donc pour le gouvernement de continuer à financer non seulement les productions véritablement indépendantes mais également les lieux de diffusion, à commencer par les nombreux festivals indépendants en Corée, représentant pour les cinéastes le meilleur espoir de visibilité, celle par les festivals internationaux semblant moins facilement atteignable. En outre, nous pouvons remarquer que les cinéastes ayant le plus d'assise à l'international ont trouvé une solution pour garder une certaine indépendance, à savoir s'attacher à une maison de production, voire créer sa propre société. Ainsi, certains réalisateurs ont pu développer une méthode d'auto-financement, comme Lee Chang-dong avec Pine House Film, créé avec son frère en 2005, Kim Ki-duk avec la Kim Ki-duk film, Hong Sang-soo avec sa société Jeonwonsa Film, Jeon Soo-il avec Dongnyuk Films, ou encore Park Chan-wook avec Moho films. Notons que ces méthodes ne rendent pas incompatible la coproduction de *jaebol* – Park Chan-wook par exemple bénéficie sur quasiment tous ses films d'un financement de *CJ Entertainment* – mais permettent une plus grande liberté artistique voire économique.

Face à ce constat, nous nous pencherons davantage ultérieurement sur ce que la programmation européenne choisit de mettre en valeur des films sud-coréens, afin de réaliser l'ampleur d'un certain aveuglement face à cette industrie du cinéma présentant tant de facettes disparates. Dans ce cadre notons tout de même que sur les 119 films distribués en France de 2000 à 2019, 40 sont produits par les quatre *majors* sud-coréennes, *CJ Entertainment*, *Showbox*, *Lotte Entertainment* et *N.E.W.* Cela représente plus d'un tiers des films distribués, films de plus recommandés Art et essai, ce qui implique que tous indiquent une « qualité » artistique dans la mesure de la diversité.

Nous pouvons conclure de ce rapide tour de l'industrie cinématographique sud-coréenne que si celle-ci semble très proche en apparence de l'industrie française – évoquons le perpétuel rappel du système du KOFIC décrit comme construit sur la base du CNC<sup>240</sup> ou bien leur lutte commune contre l'hégémonie d'Hollywood – elle en diffère en réalité par son développement et accès à la cinéphilie, ses aides pour le cinéma de « qualité » et le cinéma indépendant, ainsi que par ses salles spécialisées – soit pour les films de diversité, soit pour les films indépendants.

Si pour la mesure de la diversité l'Indice de Stirling prévoit un code binaire pour la

---

<sup>240</sup>Alors qu'il en diffère, rien que par son financement : le KOFIC est totalement financé par l'État, tandis que le CNC bénéficie de son compte de soutien. En outre, contrairement au CNC, le KOFIC ne s'occupe pas de la télévision.



qualité et la structure de production – 0 pour *major* et 1 pour indépendante<sup>241</sup> – cette binarité peut être appliquée, mais ne tiendra pas compte de tous les enjeux évoqués. Nous prenons il y a peu l'exemple du film *A Girl at My Door* de Jung July (2014) sorti en 2014, ajoutons à celui-ci *La Frappe* de Yoon Sung-hyun (2010) également sorti en 2014, ou le récent *After My Death*, de Kim Ui-seok (2017) sorti en 2018. Ces trois premiers films de cinéastes sortant de la KAFA ont tous été produits par le gouvernement sud-coréen et *CJ Entertainment*. Si *A Girl at My Door* a bénéficié de la visibilité de la section « Un certain regard » de la sélection officielle du Festival de Cannes – considérée comme un lieu pointu de révélation de jeunes talents ou de confirmation artistique – *La Frappe* a reçu un prix au Festival de Busan, à l'instar de *After My Death*, qui a de plus non seulement reçu le prix spécial du jury du Festival international du film de Fribourg en 2018, mais également été récompensé au Festival du film indépendant de Séoul, le considérant donc comme un film indépendant.

À ce titre, la catégorisation française appliquée aux films sud-coréens en France paraît dénuée de sens ; quand bien même la définition d'un film indépendant serait identique dans les deux pays, son application serait également bien trop floue à mettre en place dans le contexte industriel actuel de la Corée du Sud.

---

<sup>241</sup>LEVY-HARTMANN Florence, « Une mesure de la diversité des marchés du film en salles et en vidéogrammes en France et en Europe », *op. cit.*, p. 4.

## ***Chapitre 4 : Se faire une place dans la distribution française : les genres, l'Art et essai et le cinéma sud-coréen***

Notre prochain chapitre s'attellera à replacer encore plus cette industrie au sein de la distribution française. Outre la mesure de la « réelle » diversité du cinéma sud-coréen, ce sera également l'endroit d'analyser comment la France se positionne d'une part par rapport au cinéma indépendant, mais également par rapport à un cinéma de « diversité ». Après avoir confronté la distribution des films sud-coréens aux tendances de l'exploitation française, sur des plans de structures de productions comme de genres filmiques représentés, nous nous pencherons davantage sur le cas du cinéma de Bong Joon-ho, semblant cristalliser certaines problématiques d'adaptation de la mesure de la diversité.

### **4.a. Le cinéma sud-coréen face aux tendances de l'exploitation française**

Bien que la Corée du Sud semble présenter de grandes similitudes face à la France quant à des questions de politique culturelle et de considération de la dimension artistique du cinéma, il paraît logique que des dissemblances apparaissent au regard des tendances des publics, de leurs pratiques spectatoriennes, ou de leur relation à un cinéma étranger. Nous nous appuyerons en particulier dans ce chapitre sur l'annexe répertoriant les films sud-coréens sortis en salle de 2000 à 2019<sup>242</sup>. Bien que la Convention date de 2005 et que la France l'ait ratifiée en 2006, le fait de remonter jusqu'à l'année 2000 – où les films sud-coréens commencent à profiter d'une distribution plus stable<sup>243</sup> – permet entre autres de comparer l'état de la distribution avant et après la CDEC, mais aussi de rendre compte du pic d'importation de films sud-coréens le plus fort depuis 2000<sup>244</sup>. En effet, de 2000 à 2019 on compte 119 films<sup>245</sup> sortis dans les salles françaises, la régularité n'est pas de mise et le nombre de films fluctue – avec un minimum de trois films par an comme l'illustre le graphique suivant (FIGURE 19).

---

<sup>242</sup>Films d'initiative sud-coréenne en salles françaises 2000-2019.

<sup>243</sup>Notons auparavant les films *Pourquoi Bodhi-Dharma est-il parti vers l'Orient ?* (Bae Yong-gyun, 1989) sorti 1990 et *La Chanteuse de Pansori* (Im Kwon-taek, 1993) sorti en 1995 comme seules « grandes » sorties marquantes et enregistrées par le CNC avant 2000. Deux films sont apparemment sortis en 1999 – *Notre héros défiguré* (*Urیدهولui ilgeuleojin yeongung*) de Park Chong-won (1992) et *Funérailles/Farewell my Darling* (*Haksaeng bukgun shinwi*) de Park, Cheol-soo (1996) – mais ne sont pas recensés dans la base de données du CNC (numéro de Visa, de dépôt légal ou de CNC semblant non attribués).

<sup>244</sup>10 films en 2004 et 11 en 2005 sortant dans les salles françaises.

<sup>245</sup>Cf. Annexe *Films d'initiative sud-coréenne en salles françaises 2000-2019*, annexe créée par le croisement des données recueillies sur base de données de la Direction du patrimoine cinématographique (DPC), les Registres du cinéma et de l'audiovisuel (RCA), le catalogue des films recommandés par l'AFCAE, le catalogue de visa et classification du CNC, le site IMDB, le site KMDB et l'aide du Service des entrées en salles du CNC.

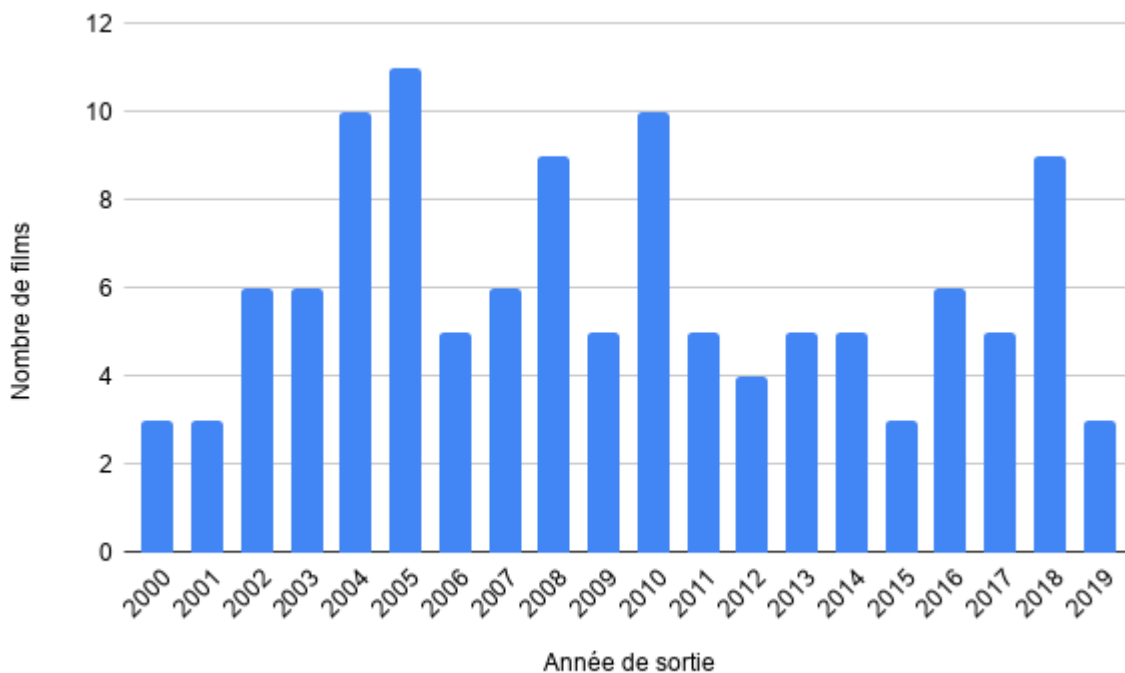


FIGURE 19 : Répartition des 119 films sud-coréens sortis en France de 2000 à 2019<sup>246</sup>.

Si, comme nous l’avons vu dans les chapitres précédents, l’industrie du cinéma sud-coréen s’adapte difficilement à la méthode de mesure de la diversité culturelle en France – par ses acteurs économiques très différemment ancrés dans son industrie et sa conception du cinéma comme art développée autrement – notre objectif est de constater dans ce présent chapitre une autre obstruction à cette méthode. La pluralité des genres cinématographiques est d’une grande importance pour l’industrie française. De nombreuses études sont d’ailleurs réalisées dans ce cadre par le CNC notamment, afin de suivre l’évolution de non seulement la part des films de genres en salles – moyennant 35 films de genre (fantastique, horreur, science-fiction, comédie musicale) par an en France<sup>247</sup> – mais aussi les genres français s’exportant le mieux à l’étranger (FIGURE 20). Tout d’abord, cette illustration nous démontre encore une fois que la production française – bien que suivant une tendance mondiale quant à sa production de films de genres – reste la première en termes de production de films, tous genres confondus. Si l’exportation du cinéma français n’est pas ce qui nous intéresse le plus dans ce graphique – toutefois passionnante à étudier – la consommation des films français, notifiée par la colonne bleue du nombre d’entrées en France, est pour nous importante.

<sup>246</sup>Annexe Films d’initiative sud-coréenne en salles françaises 2000-2019.

<sup>247</sup> Les films de genre en salles de cinéma, CNC, [En ligne : <https://www.cnc.fr/documents/36995/167074/Les+films+de+genre+en+salles+de+cin%C3%A9ma.pdf/6e4f7e32-ad8a-5473-b356-f375b32025bc>]. Consulté le 18/11/2020.

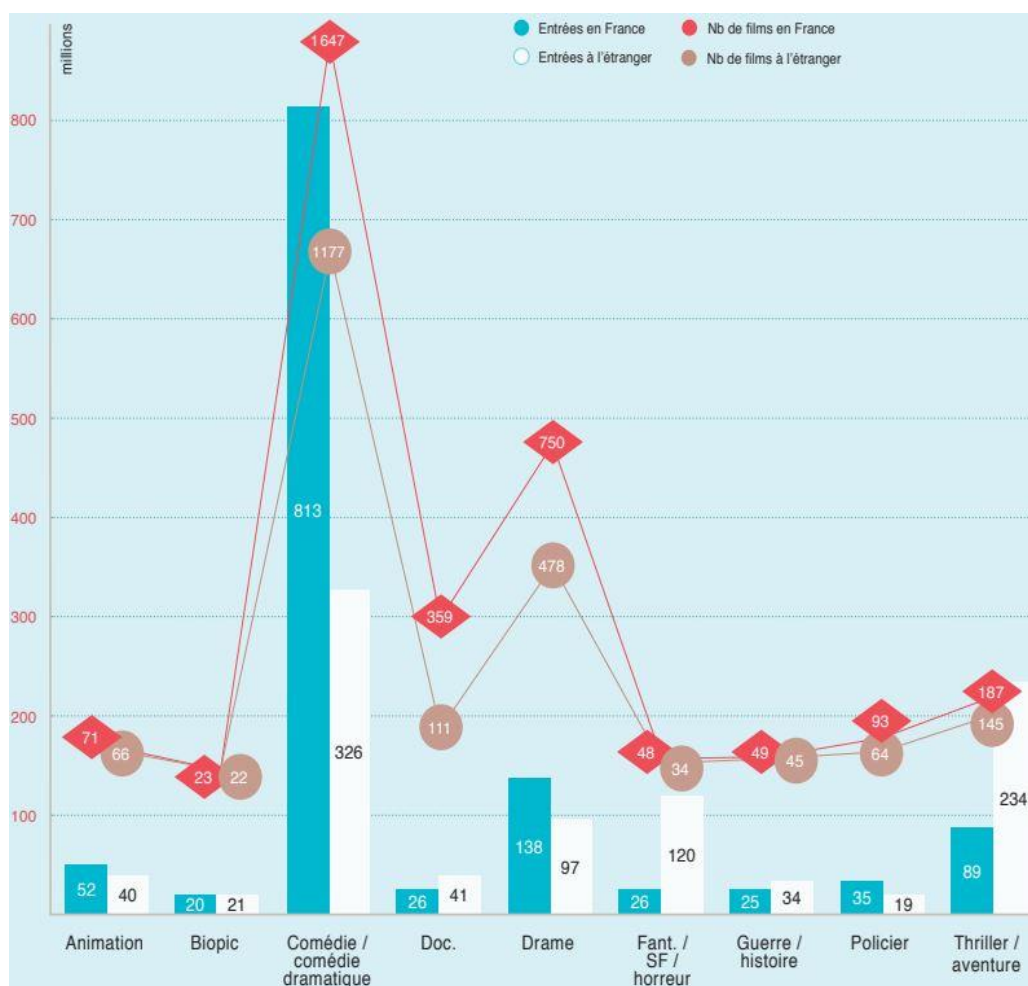


FIGURE 20 : Comparaison des genres en France et à l'étranger<sup>248</sup>.

En effet, celle-ci montre le genre non seulement triomphant dans les salles françaises, mais également le plus rentable de l'industrie nationale. Lorsque l'on observe les succès commerciaux de ces dernières années, outre le fait que les *blockbusters* – qu'ils soient français ou américains – arrivent en tête au *box-office*, le seul genre cinématographique en France ayant assez de succès pour dépasser les films hollywoodiens est la comédie. Comme l'exprime Laurent Creton, les films français sont « peu présents, voire quasi-absents, de plusieurs genres importants pour la fréquentation : l'aventure, la science-fiction, le policier, l'animation, ou les films destinés au jeune public<sup>249</sup> » – pourtant, la FIGURE 6 indique que l'offre du cinéma français est plus diversifiée que sa demande. Cette tendance du cinéma français favoriserait donc la

<sup>248</sup> *Les genres du cinéma français*, Unifrance, 2016, p. 9, [En ligne : [https://medias.unifrance.org/medias/125/97/156029/piece\\_jointe/quels-sont-les-genres-du-cinema-francais-qui-s-exportent-le-mieux.pdf](https://medias.unifrance.org/medias/125/97/156029/piece_jointe/quels-sont-les-genres-du-cinema-francais-qui-s-exportent-le-mieux.pdf)]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>249</sup> CRETON Laurent, p. 46.

« comédie populaire », à laquelle le public adhère grandement<sup>250 251</sup>. Le reste des films présentant les meilleurs scores sont des films à gros budget, issus des studios hollywoodiens dominants : sur les dix films faisant le plus d'entrées en 2017, sept sont des films nord-américains, avec deux films des studios *Illumination Entertainment*, un d'*Universal Pictures*, un autre de *DreamWorks Animation*, et trois de *Walt Disney Pictures*<sup>252</sup> – les trois *blockbusters* restant du top étant un film de science-fiction français en langue anglaise et deux comédies françaises. Tous ces derniers exemples mettent en avant une facette très industrielle du cinéma, où un public davantage intéressé ou habitué à certains films ou genres tient en partie du fait de la conception du cinéma comme un lieu de divertissement avant tout.

Des études sur les publics de cinéma du CNC démontrent en effet que d'une part, le cinéma représente une pratique collective pour la grande majorité des spectateurs – « Lors de leur dernière sortie au cinéma, 80,7% des Français y sont allés à plusieurs en 2019<sup>253</sup> » –, d'autre part, que pour le plus grand nombre, il s'agit d'une pratique occasionnelle – en 2018, 69,0% des spectateur·rices sont « occasionnels », contre les « réguliers » et les « assidus » représentant 27,9% et 3,1% des spectateur·rices<sup>254</sup> – ou encore, que la motivation de voir tel ou tel film résulte d'« un choix davantage social : des films devenus incontournables par la pression sociale et les médias, indépendamment de leur qualité<sup>255</sup> ». Les multinationales et conglomérats gérant – entre autres activités – des compagnies dans le secteur cinématographique détiennent en effet un grand contrôle sur les médias<sup>256</sup> et menacent d'autant plus les distributions indépendantes

<sup>250</sup>En 2001, les comédies *La Vérité si je mens 2* ou *Le Placard* font profiter le cinéma français d'une part de marché de 41,5%, en 2006 *Les Bronzés 3 : amis pour la vie*, *Camping*, *Je vous trouve très beau*, *Prête-moi ta main* ou *La Doublure* font augmenter la part de marché à 44,7%, tandis qu'en 2014, les trois premiers films au box-office sont des films français, dont 2 comédies (*Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?*, 12,3 millions d'entrées, et *Supercondriaque*, 5,3 millions d'entrées). *Ibid.*

<sup>251</sup>Si la FIGURE 20 nous montre que la comédie demeure le genre le plus fréquenté des spectateurs dans le monde entier – les thrillers et films d'aventure en deuxième position – elle est également le genre français le plus apprécié à l'étranger (37,6% du nombre d'entrées à l'international en 2018). Cf. *L'exportation des films français en 2018*, CNC, 2019, p. 16, [En ligne : <https://www.cnc.fr/documents/36995/927212/L%E2%80%99exportation+des+films+fran%C3%A7ais+en+2018.pdf/32aa600d-2d7a-80de-63f6-a8ecc8640cb9>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>252</sup>CNC, *Le Bilan 2017 du CNC*, 2018, p. 21, [En ligne : <https://www.cnc.fr/documents/36995/153434/Bilan+2017+du+CNC.pdf/df458e4c-0bdb-b41b-29a3-557c5de22187>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>253</sup>CNC, *Le Public du cinéma en 2018*, p. 10, [En ligne : <https://www.cnc.fr/documents/36995/927212/Le+public+du+cin%C3%A9ma+en+2018.pdf/980e38bf-dd69-91c3-129b-73c0dd85971a>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>254</sup>*Ibid.*, p. 8.

<sup>255</sup>CNC, *Perceptions du public des cinémas Art et Essai*, p. 15, [En ligne : <https://www.cnc.fr/documents/36995/155397/perceptions+du+public+des+cin%C3%A9mas+art+et+essai.pdf/7f3929df-614f-b456-240e-7bfec58886f6>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>256</sup>Citons par exemple le groupe de télécommunications et médias de masse américain *Comcast*, qui détient les trois premiers studios hollywoodiens évoqués à la page précédente. *Illumination Entertainment*, *DreamWorks*

ne disposant pas des mêmes moyens financiers ou de chaînes de télévision pour faire la promotion de leurs productions, comme nous l’avons vu dans notre tout premier chapitre.

Dans ce contexte mêlant stratégies de lutte contre l’hégémonie du cinéma hollywoodien, dynamisation du cinéma français et tendances spectatoriennes, nous pouvons voir que la mesure de la diversité des genres est possible grâce à non seulement une grande catégorisation des films français mais également grâce à des tendances claires chez le public. Si nous observons ce graphique issu de la revue *Korean Cinema Today* éditée par le KOFIC (FIGURE 21), nous pouvons constater d’une part que les goûts des spectateur·rices sud-coréen·nes diffèrent énormément des tendances françaises voire mondiales, puisqu’en moyenne, les genres les plus fréquentés sont les films d’action, de science-fiction/fantastique ou les comédies romantiques – dissociées du genre de la comédie, qui n’arrive qu’en sixième place des genres les plus appréciés.

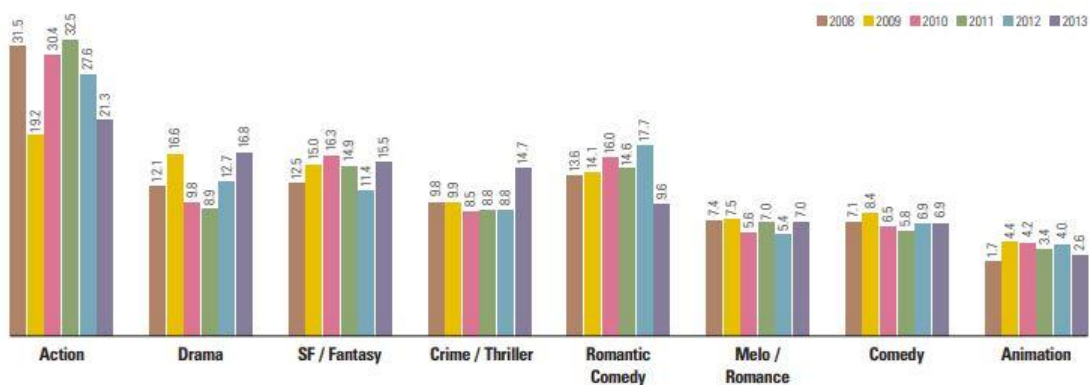


FIGURE 21 : Préférences de genres cinématographiques des spectateur·rices en Corée du Sud (en %) <sup>257</sup>.

Si les genres ayant le plus de succès sont en outre des genres dont l’ampleur financière est en général des plus élevées, ceux-ci témoignent de la grande diversité du cinéma sud-coréen. En effet, la forte présence des *jaebol* dans l’industrie cinématographique a eu cela d’intéressant qu’elle a permis une redynamisation des *blockbusters* nationaux, films à gros budget comme films à grand succès – notamment dans le but de concurrencer les *blockbusters* nord-américains. Mais à cela s’ajoute un aspect très particulier au cinéma sud-coréen, contribuant à son succès à l’international. Jean-François Rauger, critique de cinéma et directeur de la programmation de

*Animation* et *Universal Pictures*, elles-mêmes filiales du groupe *Universal Studios*, sont propriétés de *Comcast* depuis le rachat du conglomérat *NBCUniversal Media* en 2011. *Disney* est à ce jour un des principaux concurrents de *Comcast*.

<sup>257</sup>*Korean Cinema Today*, KOFIC, Cannes Special Edition, vol. 19, mai 2014, p. 13.

la Cinémathèque française, explique dans le cadre d'une masterclass<sup>258</sup> ce qui provoquerait cet intérêt, voire fascination française – ou même internationale – pour le cinéma sud-coréen. Il évoque d'une part l'admiration pour la protection nationale de son cinéma qui en fait, à l'instar de la France, un résistant à l'impérialisme américain<sup>259</sup>, d'autre part la dimension sexuelle et sulfureuse de ce cinéma – décelable chez des cinéastes comme Kim Ki-young, Kim Ki-duk ou Im Kwon-taek pour ne citer qu'eux – et enfin, la réussite d'« une utopie que la France a perdu depuis longtemps<sup>260</sup> » : faire des films en même temps très populaires et très personnels.

Dans la même idée de cette difficulté à scinder clairement les productions indépendantes des productions soutenues par les grandes entreprises, les auteurs et genres sud-coréens ont développé depuis le début des années 2000 une capacité à mêler des codes de ce qu'on pourrait appeler un cinéma de « qualité » et un cinéma « populaire ». Nous pouvons d'ailleurs reprendre l'idée de l'*artbuster* qui démontre ce qui est désigné ici par Jean-François Rauger. En plus d'une qualité économique – la rentabilité de ces films – un renouveau des genres et du langage cinématographique a fait de ces films les représentants de l'aspect cinématographique de la vague *Hallyu* dans le monde entier. Tendant à se faire appeler la « Nouvelle vague coréenne », cette nouvelle génération de réalisateurs profite de la démocratisation, du renouveau du cinéma national et de l'ouverture à l'international pour lesquels s'est battue l'ancienne « Nouvelle vague coréenne » – ou « génération des centres culturels ». Il nous faut ici parler de la scène internationale, principalement occupée par les festivals internationaux de Berlin, Cannes et Venise, évoqués dans l'introduction, et qui jouent un rôle majeur pour le développement de l'intérêt pour les cinémas d'Asie en général. Si les cinémas occidentaux ont pu se faire une place depuis un certain temps dans ces festivals, ils se sont en outre habitués aux genres et tendances qui y sont valorisés. En effet, notons que ces trois festivals – servant d'inspiration pour les distributeurs et exploitants labellisés – promeuvent un cinéma qualifiable d'Art et essai, puisque basés sur la recherche cinématographique, la découverte de nouveaux talents et la diversité internationale – mettant en valeur certains de ces aspects dans des sélections encore plus réduites<sup>261</sup>.

En nous basant sur les trois premières parts de l'offre Art et essai en salles françaises en

---

<sup>258</sup> « Montrer le cinéma coréen à la Cinémathèque française », lors de la journée d'étude *Cinéma Coréen, Construction et déconstruction, 1919-2019*, à la Maison de la Recherche à Paris, le 23 octobre 2019.

<sup>259</sup> À modérer cependant compte tenu de la place des films hollywoodiens dans les salles sud-coréennes – notons par exemple que sur les vingt films figurant au box-office 2018, dix sont des films sud-coréens tandis que les dix autres sont des films étatsuniens. Cf. *Status & Insight: Korean Film Industry 2018*, Korean Film Council, 2019, p. 21.

<sup>260</sup> Propos tenus par Jean-François Rauger lors de sa masterclass citée plus tôt.

<sup>261</sup> Notons par exemples les sections Un certain regard ou la Quinzaine des réalisateurs à Cannes, ou les équivalents de cette dernière à la Mostra de Venise, Venice Days, et à la Berlinale, Section Panorama.

2003, 2004 et 2005, appartenant aux genres du drame, de la comédie dramatique et des documentaires<sup>262</sup>, nous pouvons observer une certaine propension européenne à recevoir – voire favoriser – les films dramatiques. En outre, les quatre principaux cinéastes à être soutenus par la scène internationale et distribués par la suite en France – Im Kwon-taek, Kim Ki-duk, Hong Sang-soo et Lee Chang-dong<sup>263</sup> – sont des cinéastes ayant proposé des œuvres appartenant aux genres du drame ou du film social, et donc adaptés à ces festivals. Im Kwon-taek étant un cinéaste connu et reconnu depuis un certain temps – nous en parlerons davantage dans le chapitre suivant – citons les exemples marquants de *Le Jour où le cochon est tombé dans le puits* de Hong Sang-soo (1996), *Peppermint Candy* (1999) de Lee Chang-dong et *L'Île* de Kim Ki-duk (2000), respectivement sélectionnés à Berlin, Cannes et Venise, tous catégorisés comme « drames ». Ces films – toujours dans le même ordre – sortis en 2003, 2002 et 2001 en France, sont des films de cinéastes très suivis à partir de ce moment par les distributeurs et exploitants français<sup>264</sup>. Sur les 119 films distribués en salles, 39 (soit 33%), sont de ces cinéastes. Hong Song-soo reste d'ailleurs le réalisateur non seulement le plus présent – voire le plus soutenu – dans les festivals européens mais également dans les salles françaises, puisqu'il représente plus de la moitié de ces 33% (22 films sortis en France en 19 ans) et que la plupart de ses films sont quasiment automatiquement sélectionnés – sinon primés<sup>265</sup> – dans les trois festivals (16 films en festivals sur 22).

Face à ces auteurs habituant les festivals aux drames sud-coréens, nous pouvons identifier un premier cinéaste rompant avec cette tendance, à savoir Park Chan-wook. Celui-ci se fait remarquer par son réinvestissement du genre du thriller, d'abord politique avec *Joint Security Area (JSA)* en 2000, présenté un an plus tard à Berlin – il ne sortira en France qu'en 2018 dans l'édition restaurée par les distributeurs Les Bookmakers et La Rabbia – ou d'action avec *Sympathy for Mr. Vengeance* en 2002, sélectionné à Cannes puis à Berlin – et sortant en France trois ans plus tard. Mais c'est le triomphe à Cannes de *Old Boy* (2003) – Grand prix du jury en 2004 – qui marque le début de ce regain d'intérêt envers le cinéma sud-coréen. Œuvre mêlant les genres du thriller et du drame, *Old Boy* incarne ce renouveau du cinéma sud-coréen

---

<sup>262</sup> *L'Exploitation des films recommandés Art et Essai*, CNC, 2006, p. 34, [En ligne : <https://www.cnc.fr/documents/36995/155397/1%27exploitation+des+films+recommand%C3%A9s+art+et+essai+en+salle%2C+%C3%A0+la+t%C3%A9l%C3%A9vision%2C+en+vid%C3%A9o.pdf/b2a6266b-554d-bf8d-e50e-cde3c2e1a61d>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>263</sup> Voir la colonne de présence des films dans les festivals de Berlin, Cannes ou Venise dans l'Annexe *Films d'initiative sud-coréenne en salles françaises 2000-2019*.

<sup>264</sup> Im Kwon-taek étant plus rare et aujourd'hui moins actif dans la production cinématographique, seulement trois de ses films sortis en salles dans les années 2000, à savoir *Le Chant de la fidèle Chunhyang* de 2000 et sorti la même année, *Ivre de femmes et de peinture* (2001), sorti en 2002 et *Souvenir* (2007), sorti en 2008.

<sup>265</sup> Comme son dernier film en date, *La Femme qui s'est enfuie*, remportant l'Ours d'argent à la Berlinale 2020, sorti en France le 30 septembre 2020.



des années 2000, qui s’inspire du cinéma hollywoodien – notamment par ses grosses structures de production, *Old Boy* (comme les deux autres films de Park Chan-wook cités plus haut) étant produit en grande partie par *CJ Entertainment* – tout en gardant un aspect de recherche cinématographique salué par la critique internationale.



FIGURE 22 : Nombre de films sud-coréens exportés par an<sup>266</sup>.

Ce graphique illustre ce pic d’exportation des films sud-coréens correspondant à l’arrivée de ces nouveaux genres, profitant de la vague *Hallyu* pour mieux s’exporter – rappelons que la France connaît ses records de distributions de cinéma sud-coréen dans ces mêmes années : dix films en 2004 et onze en 2005 (sans compter un autre pic de dix films en 2010). Une portion de cette vague cinématographique met également en place une esthétique de la violence, singularisant le cinéma sud-coréen à partir de ce moment imaginé comme extrême, voire « gore » – sans pour autant s’apparenter totalement à ce genre – avec des films figurant cette esthétique comme *Lady Vengeance* (Park Chan-wook, 2005), *A Bittersweet Life* (Kim Jee-woon, 2005), *The Chaser* (Na Hong-jin, 2007), *Breathless* (Yang Ik-joon, 2008), *J’ai rencontré le diable* (Kim Jee-woon, 2010).

Ces films profitent d’une fascination du public occidental, trouvant dans ceux-ci un intérêt artistique en rupture avec le reste du cinéma mondial. Tous ces films proposent en quelque sorte un moyen de suppléer à une envie de cinéma *blockbuster*, déçue par le manque de recherche artistique de celui proposé dans les salles françaises. Cette tendance de mélange

<sup>266</sup> *Korean Film Industry for Last 10 Years*, KOFIC, 2005, p. 48.

entre films à gros budget – tous ceux évoqués sont produits par *CJ Entertainment* ou *Showbox* –, genres à succès – thriller et action – et recherche artistique – amenant une forte dimension auteuriste – nous indique d’ores et déjà une certaine dissemblance avec la production française, et donc une mesure de la diversité. Mais celle-ci devient d’autant plus problématique lorsque les méthodes de catégorisation – habituées à un système de genres cinématographiques aux cadres bien définis (pas uniquement français cette fois-ci) – se confrontent à des œuvres hybrides, non-limitables à un principal genre cinématographique.

Si d’autres films sud-coréens prouvent cette maîtrise dans le croisement de genres peu investis par le cinéma Art et essai en France – citons par exemple *Deux sœurs* de Kim Jee-won<sup>267</sup> – Bong Joon-ho est à ce jour le réalisateur le plus largement apprécié et reconnu pour son cinéma – comme en témoignent ses nombreux prix en 2019 –, représentatif de cette hybridation des genres cinématographiques, souvent attribués à Hollywood ou au cinéma populaire nord-américain.

#### **4.b. La question des films de genre dans le cinéma sud-coréen : l’exemple de Bong Joon-ho**

Afin de continuer à étudier la façon dont la distribution du cinéma sud-coréen en France met à l’épreuve le principe de diversité culturelle, nous devons nous concentrer davantage sur le critère de catégorisation des genres cinématographiques, dont nous avons aperçu les premières problématiques, posées par l’usage conflictuel de ces termes. Si le cas du cinéma de Bong Joon-ho, évoqué plus haut nous permettra de constater à quel point le cinéma sud-coréen met une nouvelle fois à l’épreuve le principe de diversité, nous pouvons en premier lieu revenir sur ce qui fait la force actuelle de cette industrie cinématographique, à savoir les *blockbusters*.

Nous avons vu qu’Hollywood était la plupart du temps perçu comme une menace, que ce soit pour des questions de quotas ou d’hégémonie de la culture nord-américaine. Ce cinéma demeurant le plus importé et extrêmement populaire en Corée du Sud à ce jour<sup>268</sup>, il semble nécessaire de se questionner sur les relations d’influence entre ce cinéma importé et le cinéma localement produit, afin notamment d’apporter une autre problématique dans notre observation de l’inadéquation du système normatif de la mesure de la diversité en France.

---

<sup>267</sup> 2003, sorti en 2004, remportant entre autres le Grand prix au Festival international du film de Gérardmer, catégorisé comme film d’horreur et de drame.

<sup>268</sup> Rappelons qu’en 2018, dix des vingt films au box-office sud-coréen sont des films nord-américains, Cf. *Status & Insight: Korean Film Industry 2018, op. cit.*, p. 21.

La phase de redynamisation de l'industrie cinématographique sud-coréenne trouve son succès grâce aux *blockbusters*, ce dès la fin des années 1990 – le film *Shiri* de Kang Je-gyu en 1999 étant souvent pris comme point de départ<sup>269</sup>. Un parallèle est intéressant à former entre la remontée de l'audience pour les films sud-coréens – 15,9% des entrées en 1993, 23,1% des entrées en 1996, 39,7% en 1999, 50% en 2001<sup>270</sup> – et les genres des films à l'origine de ces succès. Jin Dal-yong, spécialiste en sociologie des médias, s'est notamment penché sur des notions d'identité culturelle ou de transnationalisation dans le cinéma sud-coréen, provenant selon lui de la reprise des codes des *blockbusters* américains.

Pour interroger la formation des *blockbusters* localement produits – renouvelant l'intérêt des spectateurs pour le cinéma national –, Dal Yong-jin compare les genres cinématographiques produits en Corée du Sud<sup>271</sup>. Tout d'abord les genres de films sud-coréens entre deux périodes, de 1993 à 1998 et de 1999 à 2004 ; puis ces genres et ceux des films américains importés ayant le plus de succès. Les conclusions de ces comparaisons sont que, non seulement d'une période à une autre les genres des films produits en Corée du Sud changent de manière conséquente, mais ils semblent de plus suivre les tendances du cinéma hollywoodien importé. Les drames et films sociaux par exemple, genres majoritaires dans les productions sud-coréennes des années 1990 (45%), chutent à 15% et laissent leur place aux comédies dans les années 2000, qui passent de 31,6% à 43,3. Celles-ci représentent au début des années 2000 avec les films d'action et d'horreur – également en croissance : 21,7% dans la première période et 36,6% dans la seconde – environ 80% des films sud-coréens.

Ce changement de tendance dans les genres filmiques est directement influencé par la présence hollywoodienne dans la décennie 1990, comme l'illustre Dal Yong-jin en se rapportant aux dix plus grands succès américains sur le territoire sud-coréen en 2004 : sept sont des films d'action et des comédies. Cette tendance dans les genres est notamment à mettre en lien avec une problématique de reconquête du marché cinématographique en Corée du Sud à la fin des années 1990 et au début des années 2000.

Pour une partie du monde de la critique sud-coréenne de l'époque, réutiliser les genres hollywoodiens en vogue est la meilleure façon de concurrencer cette part de marché alors trop

---

<sup>269</sup> Il est considéré comme le premier *blockbuster* sud-coréen, en raison de son important budget (3,1 millions de dollars, un des plus gros coûts pour l'industrie sud-coréenne à cette époque), son financement par le *Jaebol* Samsung, de sa sortie à grande échelle (c'est également l'un des premiers films à connaître une exportation à grande échelle) ou ses recettes de près de 20 millions de dollars juste pour Séoul. Cf. Dal Yong-jin, « Blockbusterization vs. Copywood: The Nation-State and Cultural Identity in Korean Cinema », *Journal of Media Economics and Culture*, vol. 21, n°3, 2005, p. 60, [En ligne : [https://academic.naver.com/article.naver?doc\\_id=11540627](https://academic.naver.com/article.naver?doc_id=11540627)]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>270</sup> « Korean Film Industry for Last 10 Years », *op. cit.*

<sup>271</sup> Dal Yong-jin, *op. cit.*, p. 59.

inégalement occupée par les Etats-Unis. Pour une autre partie, il s'agit là de l'émergence d'une tendance à l'imitation pure du cinéma nord-américain, rebaptisée « *Copywood* », considérée comme des « films hollywoodiens mettant en scène des visages coréens et de la nourriture coréenne à des fins de localisation, à peine un pas au-dessus du doublage ou de l'insertion de sous-titres<sup>272</sup> ». Si ce syndrome distingué par une portion de la critique peut être pris au sérieux au regard de certains *blockbusters* sud-coréens du début des années 2000<sup>273</sup>, il est aujourd'hui très largement discrédité par un grand nombre d'auteur·rice·s étudiant l'hybridation des genres dans le cinéma sud-coréen contemporain<sup>274</sup>. Tel que nous le mentionnions plus tôt, il est en effet soutenu par la critique comme par les cinéastes, que de nombreuses œuvres sud-coréennes parviennent à adopter des genres hollywoodiens – citons également le cas du film d'art martial hongkongais, genre considérablement repris et influençant le cinéma sud-coréen jusque dans les années 1990 – tout en gardant une certaine identité sud-coréenne sur des questions de fond comme de forme. Le réalisateur Martin Scorsese se souvient ainsi de sa rencontre avec le cinéma de Bong Joon-ho :

J'ai vu des images d'un autre cinéaste coréen nommé Bong Joon-ho – une approche complètement différente, plus ouvertement comique dans son premier long métrage, *Barking Dogs Never Bite*, mais la comédie était sauvage et impitoyable. Dans *Memories of Murder* et *The Host*, j'ai vu un lien évident avec le cinéma de genre américain, mais il a été interprété et ressenti d'une manière complètement nouvelle [...]. Les films parlent de, à, et depuis leur culture, parfois de manière critique mais jamais avec indifférence ou désintérêt – c'est pourquoi ils sont de véritables ambassadeurs culturels<sup>275</sup>.

Cette idée de réinterprétation du cinéma de genre grâce à la culture sud-coréenne revient le plus souvent lors de l'étude du cinéma de Bong Joon-ho. Notons par ailleurs que le cinéaste lui-même reconnaît cette influence hollywoodienne, puisqu'immérgé dans la culture

---

<sup>272</sup> KIM Mi Hui, « 'Copywood' ripoffs pay unwanted homage to popular U.S. Titles », *Variety*, vol. 391, n° 8, 14-20 juillet 2003, p. 13, [En ligne : <https://search-proquest-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/docview/236304582/fulltextPDF/978DFBBADE364276PQ/1?accountid=13488>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>273</sup> Le critique Kim Jin parle ainsi du film *Nightmare* (Ahn Byeong-gi, 2000), empruntant divers éléments à des blockbusters hollywoodiens, notamment d'horreur, ou encore *R U Ready* (Yoon Sang-ho, 2002), savant mélange selon le critique, de *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993), *Les Aventuriers de l'arche perdue* (Steven Spielberg, 1981) et *La Momie* (Stephen Sommers, 1999). *Ibid.*

<sup>274</sup> Tel·le·s que DAL Yong-jin, HYE Jean Chung, KIM Jihoon, KIM Kyunghee, ou KLEIN Christina. Cf. Bibliographie, section « Cinéma de genre et cinéma sud-coréen ».

<sup>275</sup> Préface de Martin Scorsese à l'ouvrage *Virtual Hallyu: Korean Cinema of the Global Era* de Kim Kyung-hyun (2011), cité dans KIM Kyunghee, « Cultural Hybridity in the Contemporary Korean Popular Culture through the Practice of Genre Transformation », *Electronic Thesis and Dissertation Repository*, 2018, p. 11, [En ligne : <https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=7389&context=etd>]. Consulté le 18/11/2020. Traduction du site de traduction en ligne Deepl.

cinématographique nord-américaine depuis les années 1980, très tôt inspiré par Hitchcock<sup>276</sup> ou visionnant des films de « William Friedkin, Steven Spielberg, Sam Peckinpah, et Francis Ford Coppola, cinéastes post-classiques qui ont réinventé les genres hollywoodiens pour faire face aux sombres réalités de l'Amérique des années 1970<sup>277</sup> ».

Chaque genre différent adopté dans ses films peut apporter un nouveau point de vue sur cette question d'hybridation, en fonction du genre affilié : comédie (*Barking Dog*, 2000), film policier (*Memories of Murder*, 2003), film de monstre (*The Host*, 2006), thriller (*Mother*, 2009), ou science-fiction (*Snowpiercer*, *le Transperceneige*, 2013). Si certains héritages de films de genres spécifiques sont relativement faciles à identifier, d'autres sont encore plus composites, comme dans *Okja* (2017), mélangeant science-fiction, fantastique, aventure, action, drame et satire sociale<sup>278</sup>, ou encore *Parasite* (2019), oscillant entre comédie noire, thriller et drame. Ces films seraient hybrides et « ambassadeurs culturels<sup>279</sup> » de la Corée du Sud non seulement par leur localisation et leur langue – à l'exception de *Snowpiercer* et *Okja* –, mais aussi par leur mise en scène créative et les thèmes qu'ils abordent.

Réinventant bien davantage les codes que les copiant, ces films traitent non seulement des effets de la mondialisation et de la relation ambivalente de la Corée du Sud aux États-Unis, mais également de problématiques touchant directement la société sud-coréenne. Citons par exemple – sans être exhaustif – les effets de la crise économique dans *Barking Dog*, la première affaire de tueur en série en Corée du Sud dans *Memories of Murder*, l'anti-américanisme dans *The Host*, la corruption dans *Mother*, etc. La critique politique<sup>280</sup> et la satire sociale reviennent dans les études de la filmographie de Bong Joon-ho comme des éléments centraux de son cinéma, voire du cinéma sud-coréen de manière générale<sup>281</sup>, ajoutant une certaine plus-value aux formes hollywoodiennes utilisées, tout en ayant la particularité de s'adresser à tout·e spectateur·rice grâce à une part d'universalité des thèmes – celui du fossé entre les classes sociales notamment, prégnante dans tous les films du réalisateur, en particulier dans *The Host*, *Parasite* ou *Snowpiercer*.

---

<sup>276</sup> RIFE Katie, « Director Bong Joon ho on his favorite filmmakers and the rich kid who inspired *Parasite* », *The A.V. Club*, 10 novembre 2019, [En ligne : <https://film.avclub.com/director-bong-joon-ho-on-his-favorite-filmmakers-and-th-1838883630>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>277</sup> KLEIN Christina, « Why American Studies Needs to Think about Korean Cinema, or, Transnational Genres in the Films of Bong Joon-ho », *American Quarterly*, vol. 60, n° 4, décembre 2008, p. 876, [En ligne : <https://muse.jhu.edu/article/256861/pdf>]. Consulté le 18/11/2020. Traduction du site de traduction en ligne Deepl.

<sup>278</sup> Description des genres de *Okja* selon KIM Kyung-hee, *op. cit.*, p. 178.

<sup>279</sup> Pour reprendre les mots de Martin Scorsese cité plus haut.

<sup>280</sup> Que Bong Joon-ho considère lui-même naturelle, comme l'une de ses habitudes cinématographiques. *Director Bong Joon ho on his favorite filmmakers and the rich kid who inspired Parasite*, *op. cit.*

<sup>281</sup> KLEIN Christina, *op.cit.*, p. 876.

Ce dernier et *Okja* ont en outre cela de singulier qu'ils sont co-produits avec Hollywood<sup>282</sup>, mais semblent aller au-delà de ce traditionnel système – selon la presse notamment<sup>283</sup> –, voire le critiquent. En plus de renforcer cette notion d'identité nationale, l'utilisation de la langue coréenne dans plusieurs scènes de ces films, en grande partie anglophones, permet également d'ajouter une touche sarcastique, comme dans *Snowpiercer* par exemple, où un certain sentiment de domination peut être ressenti à travers le personnage coréen principal, ne parlant que sa langue natale et ne se souciant guère d'être compris par les Occidentaux qui l'écoutent<sup>284</sup>. Cette particularité de film multilingue participe directement au phénomène de « transnationalisation » du cinéma, en jeu dans celui de Bong Joon-ho, et se rapportant aux répercussions de la mondialisation sur les aspects notamment culturels et économiques du cinéma. Ce cinéma transnational fait certainement d'ailleurs partie de ce qui rend certains films sud-coréens spéciaux sur le plan international :

[La forme américaine et le contenu sud-coréen] créent un hybride particulier, un « mélange contradictoire de puissance commerciale, de précision artistique et de commentaire socio-politique » [...], qui reflète autant la domination mondiale de Hollywood que l'effet sur de plus petites nations telles que la Corée du Sud<sup>285</sup>.

Si les thèmes abordés et l'identité sud-coréenne contribuent à cette transformation des films de genre, un autre aspect, constitué par les personnages principaux de ces films, vient renforcer l'effet d'hybridation du cinéma de Bong Joon-ho, mais celui également d'autres cinéastes reconnus<sup>286</sup>, tels que Park Chan-wook ou Kim Jee-won. Les genres hollywoodiens à la base des films précédemment évoqués ont en commun un type de récit relativement manichéen, présentant comme protagonistes principales aux des personnages héroïques, récit le plus souvent finalisé par un traditionnel *happy end*. Nous pouvons rapprocher ce schéma d'un

---

<sup>282</sup> Notons que dans la même année que *Snowpiercer* en 2013 sont produits deux autres films en langue anglaise par les deux autres cinéastes les plus proches de cette idée d'hybridation que nous tentons de mettre en avant, à savoir Park Chan-Wook avec *Stoker* et Kim-Ji Woon avec *The Last Stand*.

<sup>283</sup> « Quelle mégaproduction hollywoodienne pourrait rivaliser avec cette alliance d'intelligence et d'exultation angoissée ? », Jean-François Rauger à propos de *Snowpiercer* pour *Le Monde, Première*, [En ligne : <https://www.premiere.fr/film/Snowpiercer-Le-Transperceneige/critiques>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>284</sup> KIM Kyung-hee, *op. cit.*, p. 142-144.

<sup>285</sup> SCHULZE Joshua, « The Sacred Engine and the Rice Paddy: Globalization, Genre, and Local Space in the Films of Bong Joon-ho », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 47, 2019, p. 22, [En ligne : <https://www-tandfonline-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/doi/pdf/10.1080/01956051.2019.1563449?needAccess=true>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>286</sup> Nous ne pouvons pas englober la totalité du cinéma sud-coréen dans cette tendance, puisque nous ne voyons qu'une infime part des productions nationales, celles distribuées en France, comme nous y reviendrons dans la troisième partie.

besoin de respecter un point important voire impératif dans le cinéma de genre hollywoodien, affilié à un cinéma de divertissement, et donc dépendant d'une certaine relation avec le public.

Contrairement à cette tendance, les *blockbusters* sud-coréens des réalisateurs mentionnés mettent en scènes des individus complexes non seulement en termes de caractéristiques, mais également en termes de processus d'identification spectatorielle. Les figures antihéroïques sont ainsi d'usage fréquent dans le cinéma de Bong Joon-ho. Citons par exemple le personnage principal de *Barking Dog*, les inspecteurs de *Memories of Murder*, la famille dans *The Host*, ou encore les protagonistes sud-coréens de *Snowpiercer*, en contraste direct avec le meneur de troupe américain – interprété de plus par Chris Evans, acteur réputé pour son rôle de super-héros, Captain America, archétype de cette figure destinée à faciliter l'identification du public<sup>287</sup>.

Nous pouvons hypothétiquement soutenir que le cinéma de Bong Joon-ho – et de certains autres cinéastes sud-coréens –, renouvelle le rapport du spectateur ou de la spectatrice à l'encontre des personnages, en mettant en scène des figures antihéroïques voire antipathiques, pouvant placer le public dans une posture d'identification troublante avec des protagonistes pour lesquels un sentiment d'empathie devient désagréable – citons la mère dans *Mother*, ou encore les personnages principaux de *Old Boy* de Park Chan-wook (2003) et *J'ai rencontré le diable* de Kim Jee-won (2010).

Adapter ou réinventer les films de genre, particulièrement associés à certaines nationalités, contribue donc à la formation d'un cinéma transnational, preuve de la porosité contemporaine des genres et des influences. Tous ces films que nous avons évoqués ci-dessus ont en outre rencontré un bon succès en salle françaises<sup>288</sup> – relativement aux chiffres de la distribution générale du cinéma sud-coréen –, et sont labellisés Art et essai. À partir de ce que nous avons pu observer dans cette partie, nous pouvons conclure plusieurs choses : d'une part que le cinéma sud-coréen, complexe dans son industrie et dans sa relation à l'art cinématographique, l'est également dans son rapport aux films de genre. D'autre part, que ce cinéma – sans pour autant nous positionner dans une démarche qualitative – semble s'épanouir dans des schémas relativement novateurs, ou du moins suffisamment éloignés des modèles cinématographiques français pour qu'il provoque un certain intérêt et soit considéré de façon unique<sup>289</sup>. Enfin, nous pouvons dire que c'est cette même singularité, dans le paysage

---

<sup>287</sup> SCHULZE Joshua, *Ibid.*, p. 27.

<sup>288</sup> Voir Annexes *Films d'initiative sud-coréenne en salles françaises 2000-2019*.

<sup>289</sup> Selon Jean-François Rauger, « ce cinéma sud-coréen est presque une utopie réussie, avec des films qui sont des

cinématographique et dans ses dimensions économiques et artistiques, qui rend aujourd'hui le cinéma sud-coréen incompatible avec les catégorisations et nomenclatures françaises, mises en œuvre pour la mesure de la diversité.

Le critère de « qualité » du label Art et essai, nécessaire pour une dénomination de « diversité », s'oppose au premier abord aux *blockbusters*, terrain fertile des genres codifiés. Le cinéma sud-coréen, semblant s'être réapproprié certains de ces genres pour en proposer une forme hybride – combinant antihéros, mélanges de genres et regard personnel sous forme de critique sociale –, brouille les frontières, entre les genres comme entre les notions économiques et esthétiques du cinéma. Pliant à son avantage les critères de la diversité par ses « *blockbusters* personnels », passant comme suffisamment originaux aux yeux du cinéma français, il resterait à repérer sous quels aspects la labellisation de ce type de cinéma sud-coréen est envisagée. Qu'elle concerne un aspect de « recherche ou de nouveauté dans le domaine cinématographique<sup>290</sup> », d'œuvres « récentes ayant concilié les exigences de la critique et la faveur du public et pouvant être considérées comme apportant une contribution notable à l'art cinématographique », ou d'œuvre « reflétant la vie de pays dont la production cinématographique est assez peu diffusée en France », la labellisation de l'ACFAE pourrait avec ce cas remarquer une certaine démonstration de l'ambiguïté de ses caractéristiques. Principalement retenu du public comme concernant des salles à l'opposé d'une diffusion d'un cinéma « commercial », le classement pourrait donc tout autant se rapporter aux salles non-labellisées lorsque sont en jeu des blockbusters sud-coréens ayant besoin davantage de visibilité puisque pouvant trouver un public réceptif aux genres qu'ils proposent.

Après avoir poursuivi l'analyse de la quantité et le type de films parvenant dans les salles françaises, nous avons pu convenir que ni l'application, ni la mesure de la diversité prescrite par la Convention ne sont réellement respectées ou adaptées au cinéma sud-coréen en particulier. Si nous avons vu que certains cinéastes et filmographies sud-coréennes sont susceptibles de renouveler la diversité des films en France par leurs genres ou leurs thèmes – peut-être même leur esthétique ? –, nous pouvons nous demander ce qui d'une part détermine la présence de ces œuvres, et d'autre part si, à défaut d'une aide et d'une mesure de la diversité

---

succès populaires, et qui sont, en même temps, des films personnels, des films d'auteurs ». BRUN Raphaël, « Jean-François Rauger "Le cinéma sud-coréen est presque une utopie réussie" », *Monaco Hebdo*, 30 septembre 2019, [En ligne : <https://www.monacohebdo.mc/culture/cinema-sud-coreen-presque-utopie-reussie/>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>290</sup> « Définition d'une œuvre Art et essai », Annexe *Extrait de la Notice du classement Art et essai*, p. 15.



effectives, une certaine application de celle-ci peut être encore espérée au sein de la distribution française du cinéma sud-coréen.

### **PARTIE III : UNE DIVERSITE NORMEE ET UN RESEAU FERME**

Dans cette troisième partie nous examinerons en quoi ces problèmes d'application et de mesure de la diversité ne forment que la partie émergée d'un plus vaste paradoxe, celui de la diversité en elle-même. Alors que la Convention et le gouvernement français valorisent à travers le CNC et l'Art et essai la pluralité des cultures, nous pouvons observer en nous concentrant sur le cas du cinéma sud-coréen que ces notions de diversité et pluralité sont finalement biaisées par celles et ceux qui sont chargé·e·s ou choisissent d'amener à l'attention des spectateur·rices ces films, puis par les attentes de ces spectateur·rices. Dans ces deux derniers chapitres, nous verrons dans quelle mesure la visibilité du cinéma sud-coréen dépend des festivals, critiques et publics occidentaux, comment de nouvelles normes dans la diversité – par les thèmes, les genres, les cinéastes – sont rendues apparentes par notamment un sentiment d'« exotisme », et quelles solutions sont proposées pour pallier ce regard occidental prenant trop de place.

### ***Chapitre 5 : Une inscription dans une certaine autorité occidentale***

Venant d'évoquer le concept de cinéma transnational, nous pouvons affirmer que le cinéma sud-coréen s'est construit, comme tout cinéma national, autour d'influences cinématographiques variées : nous avons notamment parlé des centres culturels français et allemands, de la plus grande présence du cinéma hollywoodien depuis les années 1980, mais rappelons aussi l'influence – notamment coloniale – du Japon, ou encore celle du cinéma hongkongais, des années 1970 aux années 1990<sup>291</sup>. Cependant, la présence de l'Occident est encore plus manifeste en observant les grands moments de la reconnaissance internationale du cinéma sud-coréen, et des cinéastes qu'elle en a fait émerger.

#### **5.a. Les découvreurs du cinéma sud-coréen en France**

Dans notre introduction nous avons rapidement évoqué les historiens du cinéma témoignant de l'existence du cinéma coréen, tels que Bardèche et Brasillach ou Sadoul dans l'après-guerre. Même si nous nous plaçons principalement du point de vue de la France, notons que le cinéma nord ou sud-coréen n'est pas davantage reconnu dans le reste de l'Occident. Il

---

<sup>291</sup>Repérable par les succès commerciaux des films hongkongais, mais également par « la façon dont ils ont transformé, reformulé et reconfiguré le fonctionnement global du cinéma national » – multiplication des films sud-coréens d'art martiaux en costume, de films d'action, ou même des styles cinématographiques des jeunes cinéastes des années 1990. LEE Hyun-sook, « Peripherals Encounters : The Hong Kong Film Syndrome in Korea », *Discourse*, vol. 28, n° 2/3, printemps/automne 2006, [En ligne : <https://www.jstor.org/stable/pdf/41389754.pdf?refreqid=excelsior%3A12a2ff8ff9f9036807b290436f0349b1>], p. 98-113. Consulté le 18/11/2020. Traduction du site de traduction en ligne DeepL.

faut attendre non pas des historiens ou des critiques de cinéma, mais des cinéphiles européens voyageurs, en majorité français, pour qu'une découverte du cinéma coréen – bien plus authentique que dans les écrits des susnommés historiens – ait lieu à l'échelle mondiale<sup>292</sup>. Le cas de Pierre Rissient, grand contributeur de la reconnaissance mondiale de nombreux cinéastes depuis l'après-guerre, est un des plus importants à retenir concernant cette rencontre avec le cinéma sud-coréen.

Tour à tour décrit comme assistant réalisateur, chef de file des « Mac-mahoniens<sup>293</sup> », critique, scénariste, réalisateur, producteur, distributeur, attaché de presse, éclairneur et conseiller artistique auprès de festivals, programmeurs et cinéastes, Pierre Rissient, né en 1936, a défriché les talents jusqu'à la fin de sa vie en 2018, de Martin Scorsese à Lino Brocka, en passant par Clint Eastwood, King Hu et Jane Campion. Son travail pour le continent asiatique exemplifie facilement son influence sur le paysage cinématographique d'hier et d'aujourd'hui. Sa relation à l'Asie (comme pour tous les cinéphiles français de sa génération) se construit grâce au Japon et au cinéma de Mizoguchi avec le visionnage de *La vie d'O'haru femme galante* (1952) et *Les Contes de la lune vague après la pluie* (1953) au Studio de l'Étoile à Paris – seule ville où peuvent être visionnées ces nouveautés à ce moment. Par la suite, Rissient ignore inconsciemment tout autre cinéma d'Asie, jusqu'à *L'Arche*, un film de la réalisatrice hongkongaise Tong Shu Shuen, conseillé par le romancier Henry Miller, dont il s'occupe de la sortie à Paris en 1969. Ce film marque sa réelle rencontre consciente et dévouée aux cinémas d'Asie.

C'est en 1973 qu'il voyage pour la première fois sur ce continent, invité à Hong Kong par Tong Shu Shuen. Il y fait la découverte de films qui marquent sa cinéphilie asiatique<sup>294</sup> et qui préparent sa première grande action pour une introduction plus riche de l'Asie en France. Il s'agit du film de King Hu *A Touch of Zen* (1971), qu'il amène à Cannes en 1975, et qui – contrairement à Hong Kong où il rencontre un grand échec commercial<sup>295</sup> – suscite un intérêt

---

<sup>292</sup>Notons que des critiques français tels que Serge Daney, Charles Tesson ou encore Olivier Assayas se déplacent sur le continent asiatique, mais ne rencontrent pas le cinéma sud-coréen à ces occasions, alors motivés par la découverte d'autres cinématographies nationales – Serge Daney principalement par les cinémas japonais, chinois et indien, Charles Tesson et Olivier Assayas par le cinéma hongkongais notamment, à la suite duquel voyage sortent leurs numéros spéciaux pour les *Cahiers du Cinéma*, « Made in Hongkong » (1984) et « Hong Kong Cinéma » (1985).

<sup>293</sup>Groupe de cinéphiles du cinéma Mac-Mahon à Paris, diffusant au sortir de 1939-1945 les films américains interdits durant l'Occupation.

<sup>294</sup>*Love is Smoke* de Sung Tsun-shou, 1972 ; *Story of Mother* de Song Cun-shou, 1972 ; *L'Auberge du printemps* de King Hu ; *Execution in Autumn* de Li Hsing, 1973 ; *The Call Girls* de Patrick Lung Kong, 1973 ; *Illicit Desire* de Li Han-hsiang, 1973

<sup>295</sup>Les exploitants hongkongais vont jusqu'à couper le film (qui dure à l'origine 3h20) de façon totalement arbitraire et ne présentent en salle que des versions tronquées pour en faciliter le visionnage.

important (il remporte le Grand Prix technique de la Commission supérieure technique de l'image et du son).

Cela a constitué la véritable ouverture de Cannes à l'Asie, car avant il n'y avait eu que quelques films japonais ou indiens. Et je me suis dit que si un film comme *A Touch of Zen* était inconnu, il devait y avoir d'autres surprises en Asie. En 1977, je ne savais pas que faire de ma vie et j'ai commencé à sillonner l'Asie en quête de films : l'Indonésie, Singapour, la Malaisie, les Philippines, où j'ai vu *Insiang* de Lino Brocka [1976] que j'ai fait venir à la Quinzaine en 1978, et ensuite la Corée. *A Touch of Zen* et *Insiang* ont marqué la découverte du cinéma asiatique, qui ne sera véritablement reconnu qu'au début des années 90 avec Taïwan et la Chine, Hou Hsiao-hsien, Edward Yang, Chen Kaige, Zhang Yimou, et un peu plus tard la Corée<sup>296</sup>.

En ce qui concerne la Corée, c'est au cours de son voyage en 1977 que Pierre Rissient peut enfin réellement découvrir le réalisateur Shin Sang-ok. Il en entend parler pour la première fois en France dans les années 1960<sup>297</sup>. Cependant ni lui – n'étant pas encore suffisamment impliqué dans sa découverte de l'Asie – ni la communication avec le réalisateur ne permettent la révélation de ce dernier en France<sup>298</sup>. C'est donc lors de cette escale cinématographique coréenne qu'il constate « un mouvement très intéressant dont le cinéaste de pointe était Shin Sang-ok<sup>299</sup> », avec d'autres noms comme Yoo Hyun-mok, Kim Ki-young ou Lee Man-hee. Son regret de ne pas l'avoir découvert plus tôt est tangible dans le livre *Mister Everywhere* où il s'entretient avec Samuel Blumenfeld<sup>300</sup>. Il y explique que ce manque de reconnaissance sur le plan international est selon lui la conséquence directe de l'interdiction de studio et d'activité de Shin Sang-ok par le gouvernement sud-coréen, sans laquelle il aurait pu continuer à tourner<sup>301</sup>.

Selon Rissient, alors que cette visibilité en Occident peut changer la carrière, voire même la cinématographie de certains cinéastes, un désintérêt du monde du cinéma est à déplorer : « [...] l'une des choses que l'on peut fortement regretter dans l'histoire du cinéma, [est] le manque de curiosité des critiques, des directeurs de festivals, des sélectionneurs par

---

<sup>296</sup>Azalbert Nicolas, Delorme Stéphane, « L'Enthousiasme de la découverte », *Cahiers du cinéma*, n° 722, mai 2016, p. 104-110.

<sup>297</sup>Son premier film datant de 1958, il tourne une dizaine de films durant cette décennie.

<sup>298</sup>Jacques Maréchal, fondateur de la société de distribution Les Grands Films classiques, souhaitait après avoir vu à Berlin l'un des films de Shin Sang-ok acheter l'un d'eux mais ne réussit pas à établir un contact avec le réalisateur.

<sup>299</sup>RISSIANT Pierre, BLUMENFELD Samuel, *Mister Everywhere*, Arles/Lyon, Actes Sud, Institut Lumière, 2016, p. 165-166

<sup>300</sup>*Ibid.*

<sup>301</sup>Il disparaît pendant près de dix ans, enlevé selon ses dires par la Corée du Nord, d'où il ressurgit pour aller se réfugier aux États-Unis, où il produit des films de ninjas à Hollywood, avant de revenir en Corée du Sud pour son film *Jeungbal (Disparu)*, 1994), après la démocratisation de la Corée du Sud

rapport au cinéma asiatique. Tout le monde se contentait d'une vague connaissance du cinéma japonais, limitée à quelques cinéastes<sup>302</sup>. » C'est notamment grâce à Pierre Rissient qu'aujourd'hui nous avons pu faire la découverte de cinéastes coréens. Citons par exemple des réalisateurs amenés au Festival de Cannes par ses soins comme Im Kwon-taek, ou encore Lee Chang-dong<sup>303</sup>. Rissient s'est construit de nombreuses amitiés en Corée du Sud, contribuant entre autres à la reconnaissance de Hong Sang-soo ou Kim Ki-duk, deux des cinéastes coréens dont la présence en France est des plus visibles (22 films de Hong Sang-soo et 12 films de Kim Ki-duk sont sortis dans les salles françaises depuis 2001). Aidé en outre par le bouleversement technique et culturel de la communication et des échanges internationaux<sup>304</sup>, Pierre Rissient a continué ses voyages en Corée du Sud. Le voyage permet aujourd'hui encore une meilleure appréhension et découverte des talents nationaux, dans notre cas, coréens, et bien sûr, l'établissement de relations amicales solides, comme Rissient a pu en tisser avec ses réalisateurs fétiches<sup>305</sup>. Disparu en mai 2018, un hommage lors de la première édition du Gangneung International Film Festival<sup>306</sup> lui a été rendu, avec plusieurs témoignages (dont ceux des réalisateurs Lee Chang-dong et Yang Ik-joon) remettant en lumière sa contribution au cinéma coréen. Cet hommage prouve la reconnaissance du monde du cinéma non seulement pour ce personnage, mais également pour une certaine idée d'implication personnelle dans la recherche cinéphile, qui permet de faire changer l'appréciation d'une cinématographie nationale.

Après ce premier exemple de cinéphile se déplaçant en premier lieu pour nourrir son propre appétit cinématographique nous pouvons étudier un autre cas de voyageurs sans lesquels la connaissance du cinéma sud-coréen se serait fait encore plus attendre. Si Pierre Rissient partageait ses trouvailles et relations aux festivals, notamment celui de Cannes, les créateurs du Festival des Trois Continents (F3C) de Nantes ont quant à eux directement effectué leurs

---

<sup>302</sup>RISSIANT Pierre, BLUMENFELD Samuel, *op. cit.*, p. 159.

<sup>303</sup>TAVERNIER Bertrand, « Sur Pierre Rissient », *Positif*, n° 689-690, juillet-août, p. 134.

<sup>304</sup>Notamment par l'arrivée du numérique et des DVD, avec une possibilité de joindre au film non seulement des sous-titres et des langues différentes mais également des bonus et des documents inédits, tout cela sur un support léger et peu coûteux.

<sup>305</sup>Notons par exemple qu'il aidait parfois tel ou tel cinéaste sollicitant son avis pour la réalisation de leur film, comme Hong Sang-soo – « Par son entremise, Marin Karmitz a produit les deux derniers Hong Sang-soo, et son implication dans ces films va même plus loin puisque, dans un second temps, il a été recruté pour en superviser la fabrication », REIGNER Isabelle, « Pierre Rissient : l'instinct du cinéma », *Le Monde*, [En ligne : [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/08/14/pierre-rissient-l-instinct-du-cinema\\_944368\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/08/14/pierre-rissient-l-instinct-du-cinema_944368_3476.html)], mis en ligne le 14/08/2007. Consulté le 18/11/2020 –, ou Im Kwon-taek – « Pierre Rissient m'a aidé, au montage, en me faisant éliminer certains épisodes pour me faire arriver à plus de rapidité encore », Im Kwon-taek dans CIMENT Michel, CODELLI Lorenzo, « Entretien avec Im Kwon-teak, C'est la vie, vraiment, qui a fait ce film », *Positif*, n° 526, décembre 2004, p. 18.

<sup>306</sup>Se déroulant en novembre 2019 en Corée du Sud.

recherches concernant le cinéma sud-coréen pour leur festival.

Alain Jalladeau et son frère Philippe ont créé en 1978 et dirigé artistiquement jusqu'en 2008 le F3C, proposant des films de fictions et des documentaires d'Afrique, d'Amérique latine et d'Asie. Si leur cas nous intéresse, c'est parce qu'ils ont joué un rôle très important pour la diffusion et la reconnaissance du cinéma coréen, non seulement en France, mais également en Europe. Le festival a, en outre, de nombreuses fois contribué à la notoriété de cinéastes jusqu'alors encore peu reconnus, tels qu'Abbas Kiarostami (Iran) ou Hou Hsiao-hsien (Taïwan).

[...] Les frères Jalladeau ont voulu, dès le début, combler les « cases vides de l'histoire du cinéma », c'est à dire [*sic*] faire découvrir, aux critiques et aux spectateurs, des auteurs et des œuvres en provenance de pays dont la production était peu connue. Leur démarche se voulait plus « culturelle » que « tiers-mondiste<sup>307</sup>. »

C'est dans cette volonté de découverte cinématographique qu'en 1981 est présenté en compétition le premier film sud-coréen du F3C, événement réellement marquant et singulier pour ce cinéma en France. Il s'agit du film *Pee-mak* (ou *Chaumières de mort*) de Lee Doo-yong (1980), film marquant alors énormément Alain Jalladeau qui ne connaît à ce moment du cinéma coréen que deux films de Shin Sang-ok (le seul cinéaste dont le nom ait eu de l'importance hors de la Corée du Sud jusqu'alors)<sup>308</sup> et un film d'Im Kwon-taek. C'est à l'occasion du festival international du film de Berlin (Berlinale) de 1982 qu'il découvre ce dernier, grâce à la projection de son film *Mandala* (1981), projection jouant un rôle majeur dans de nombreuses premières prises de contact avec le cinéma sud-coréen pour d'autres spécialistes ou cinéphiles admirateurs du cinéma coréen<sup>309</sup>.

À la suite de cette révélation, Alain Jalladeau part en avril 1986 en Corée du Sud, afin de préparer l'édition spéciale de son festival, où seront mis à l'honneur treize films, datant de 1946 à 1985, rassemblés en une section « Panorama du Cinéma Coréen<sup>310</sup> ». Ces films ont cependant été plus ou moins bien reçus par la critique, comme on le constate dans le point que

---

<sup>307</sup>BASSAN Raphaël, « Festival de Nantes : Turbulences asiatiques », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 356, janvier 1987, p. 105.

<sup>308</sup>JALLADEAU Alain, « La Révélation d'Im Kwon-taek », APRA Adriano (dir.), *Le Cinéma coréen*, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. « Cinéma Pluriel », 1993, p. 2-3.

<sup>309</sup>C'est le cas non seulement pour Alain Jalladeau, mais aussi pour Pierre Cambon, historien d'Art spécialiste de la Corée.

<sup>310</sup>Les 13 films projetés étaient : *Vive la liberté*, Choi In-gyu, 1946 ; *L'Argent*, Kim So-dong, 1958 ; *La Servante*, Kim Ki-young, 1960 ; *Village de pêcheurs*, Kim Su-yong, 1965 ; *La Femme insecte*, Kim Ki-young, 1972 ; *Le Coucou chante-t-il la nuit ?*, Chung Jin-woo, 1980 ; *Le Village dans la brume*, Im Kwon-taek, 1982 ; *Les Fleurs tropicales*, Bae Chang-ho, 1983 ; *La Fille du feu*, Im Kwon-taek, 1983 ; *Le Fils aîné*, Lee Doo-yong, 1984 ; *Soleil éblouissant*, Ha Myeong-jung, 1984 ; *Ou-dong, une femme libre*, Lee Chang-ho, 1985 ; *Pong*, Lee Doo-yong, 1985.

fait le critique et historien du cinéma Jean-Pierre Berthomé sur le cinéma coréen à l'édition 1986 du festival de Nantes pour la revue *Positif*<sup>311</sup> : s'il fortifie l'image d'Im Kwon-taek comme étant le plus intéressant des cinéastes coréens, le reste des films coréens est catalogué comme des productions à moindre coût sans originalité<sup>312</sup>. S'ensuit pour le F3C une grande amitié avec Im Kwon-taek – les rétrospectives et autres hommages en 1988 et 1989 – et une appétence pour les cinéastes sud-coréens (86 films programmés en 42 éditions de Festival). Alain Jalladeau continuera donc ses voyages en Corée du Sud, au départ sans budget, dormant chez l'habitant, demandant à visionner des copies, le plus souvent sans sous-titres<sup>313</sup>, tout cela prouvant une certaine passion pour ce cinéma.

Ces voyages demandent également des méthodes de travail particulières, comme le montre le cas d'Adriano Aprà. Historien du cinéma, critique et directeur artistique du Festival du Film de Pesaro (*Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*) de 1990 à 1998, Adriano Aprà est lui aussi un nom à retenir dans notre histoire de découvreurs et voyages cinéphiles.

En 1992, nourri et inspiré par l'émergence progressive du cinéma coréen en France et en Europe, Adriano Aprà en organise une rétrospective au Festival du Film de Pesaro en Italie, lequel dix ans auparavant, avait déjà programmé quatre films coréens<sup>314</sup> – marquant visiblement moins les cinéphiles que le festival de Berlin présentant *Mandala* la même année (1982). Afin donc de préparer cette édition 1992, Adriano Aprà se rend à Séoul avec d'autres critiques et organisateurs italiens pendant cinq semaines, visionnant cinq films par jour, des années 1960 aux années 1990, et rencontrant les cinéastes<sup>315</sup>. Cet investissement est d'autant plus important que l'équipe italienne est accompagnée d'une traductrice, An Cha Flubacher-Rhim, critique coréano-suisse, ancienne vice-présidente du Festival International du Film de Jeonju et actrice majeure dans l'histoire de la diffusion du cinéma coréen en Europe<sup>316</sup>. Celle-ci insiste dans sa

---

<sup>311</sup>Berthomé Jean-Pierre, « Nantes 1986 », *Positif*, n° 315, mai 1987, p. 58-59.

<sup>312</sup>Il est d'ailleurs amusant de voir que *La Servante (Hanyeo)* de Kim Ki-young (1960), alors considéré comme médiocre et indigne d'intérêt, devient par la suite un classique des films coréens pour de nombreux critiques, dont Hubert Niogret, qui en redore la réputation – notamment en raison de l'intelligence dont il fait preuve pour contourner les règles des productions à bas coût, sa mise en scène, son jeu d'acteur, etc. – dans la même revue, vingt-trois ans plus tard (Niogret Hubert, « *The Housemaid*, Un tableau sans concession », *Positif*, n° 594, septembre 2010, p. 34).

<sup>313</sup>Propos tenus par Bastian Meiresonne lors de la Masterclass d'An Cha Flubacher-Rhim à la 14<sup>e</sup> édition du Festival du Film Coréen à Paris, le 04/11/2019.

<sup>314</sup>*Late Autumn (Manchu)*, 1966 de Lee Man-hee ; *La Servante (Hanyeo)*, 1960 de Kim Ki-young ; *Le Coucou chante-t-il la nuit ? (Bokougido bame oununga)*, 1980 de Jung Jin-woo ; *Mandala* (1981) d'Im Kwon-taek. Ces quatre films ont en outre été directement sélectionnés par l'État coréen. HONG Sora, *op. cit.*, p. 80.

<sup>315</sup>Propos tenus par An Cha Flubacher-Rhim lors de sa Masterclass à la 14<sup>ème</sup> édition du Festival du Film Coréen à Paris, le 04/11/2019.

<sup>316</sup>Elle mène notamment l'entretien avec le réalisateur Bae Yong-kyun (réalisateur du film *Pourquoi Bodhi-Dharma est-il parti vers l'orient ?*) à l'occasion du Festival de Locarno en 1989, publiée en 1994 un premier



Masterclass lors de la 14<sup>ème</sup> édition du Festival du Film Coréen à Paris<sup>317</sup> sur l’immense travail que représente à l’époque la programmation du cinéma coréen. La nécessité d’être sur place pour une recherche active, l’importante quantité d’heures de visionnage ainsi que le travail de traduction des films en direct puis des sous-titres en anglais – parfois dans des conditions peu agréables<sup>318</sup> – contribuent au renouvellement du rôle de sélectionneur·euse dans les festivals. Le festival de Pesaro sera par ailleurs le premier à instituer si fortement le cinéma coréen comme objet de discussion publique, par la mise en place notamment de tables rondes. C’est dans ce contexte qu’Adriano Aprà est mandaté à la programmation d’un événement conséquent sur le cinéma coréen, à savoir la rétrospective « Le cinéma coréen » organisée à la salle Garance du Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou en 1993.

Organisée du 19 octobre 1993 au 21 février 1994, soit quatre mois consécutifs de diffusion de films, ce cycle autour de la Corée représente alors la plus grosse manifestation autour du cinéma coréen à ce moment, en France comme à l’étranger, y compris en Corée du Sud. Si cet événement s’inscrit dans la continuité des cycles annuels de grandes rétrospectives organisées autour d’un pays par le Centre Pompidou, Jean-Loup Passek – qui n’est pas seulement le créateur et directeur du Festival International du Film de La Rochelle mais également créateur de la cellule Cinéma du Centre Pompidou – initie cette manifestation. Un an auparavant, il rend lui-même déjà hommage à Bae Chang-ho, acteur, réalisateur et scénariste coréen, en programmant cinq de ses onze films au Festival International de La Rochelle. Impressionné par le travail d’Adriano Aprà lors du Festival de Pesaro, Jean-Loup Passek lui demande alors de s’occuper de la programmation du cycle consacré au cinéma coréen, en co-direction avec Sylvie Pras<sup>319</sup>, alors assistante de Passek.

Cette programmation va à nouveau nécessiter un déplacement en Corée du Sud de la part de l’équipe de la rétrospective, visionnant 150 films sur place à la cinémathèque des Korean film archive (KOFA) à Séoul, afin de se rendre compte des nouveautés et talents à sélectionner. 322 séances sont alors prévues pour diffuser les 85 films sélectionnés, de 35 réalisateurs différents, avec environ 2 000 spectateurs par semaine se déplaçant pour assister aux 3 séances

---

ouvrage en allemand sur le cinéma coréen (*Land der Morgenstille Filme aus Südkorea*) et organise sept rétrospectives dédiées au cinéma coréen en Europe.

<sup>317</sup> Disponible en ligne : <https://www.facebook.com/cinemacoreen/videos/597320737672765/?v=597320737672765>. Publié le 06/11/2019. Consulté le 18/11/2020.

<sup>318</sup>An Cha Flubacher-Rhim se souvient ainsi à titre anecdotique de la pièce non chauffée de la cinémathèque coréenne, où elle a passé d’innombrables heures durant ce séjour pour l’entière traduction des films, qui n’étaient en grande majorité pas sous-titrés.

<sup>319</sup>Aujourd’hui responsable des Cinémas du Centre Pompidou et directrice artistique du Festival de La Rochelle

organisées quotidiennement. Lors de l'inauguration du cycle au Centre Pompidou le mardi 19 octobre 1993, quatre des plus importants cinéastes coréens de l'époque font le déplacement – Im Kwon-taek, Kim Soo-yong, Lee Chang-ho et Lee Myeong-se. Cela démontre une volonté de la part des organisateurs d'entretenir une certaine authenticité dans leur démarche, et de s'éloigner d'un point de vue plus « touristique ».

Comme autre preuve de cette idée, notons également la conception – allant de pair avec la rétrospective – d'un ouvrage majeur dirigé par Adriano Aprà, *Le Cinéma Coréen*<sup>320</sup>, édité par les éditions du Centre Pompidou. Cet opus de la collection « Cinéma Pluriel<sup>321</sup> » a cela de particulier qu'il s'agit du premier livre de référence en Europe sur ce cinéma, l'un des seuls – sinon le seul – à traiter exclusivement du cinéma coréen. C'est également la première fois que sont réunis critiques coréens et européens dans un réel dialogue pour parler du cinéma coréen, et traiter autant des aspects esthétiques qu'historiques.

Face à cette organisation de l'ouvrage, nous pouvons estimer que l'approche du cinéma coréen à l'occasion de cet événement tente de se démarquer d'une recherche d'exotisme, au profit de ce qui semble davantage être un enrichissement et un sincère partage culturel. Cette idée de voyage se fait donc dans les deux sens, un sens de recherche, par le programmateur ou sélectionneur se rendant sur place, et un sens testimonial, par le cinéaste se déplaçant pour témoigner de leur expérience, à l'occasion d'un festival ou d'une rétrospective.

Mais n'oublions pas que si les importateurs de films sont d'une évidente importance, la presse et les critiques peuvent également jouer dans la vision globale que le public – davantage un public cinéphile – se fait d'un cinéma national jusque-là inconnu, et sans lesquels la promotion d'un événement serait bien moindre. Nous avons ultérieurement évoqué l'édition 1986 du Festival des Trois Continents, qui a été finalement assez peu couverte médiatiquement. Le panorama qu'en fait Jean-Pierre Berthomé dans la revue *Positif* demeure le plus consistant dans les périodiques relatant l'événement en 1986/1987 : les revues *L'Avant-Scène Cinéma*, *Cinématographe*, *Cinéma*, *Image et Son* et *Jeune Cinéma* évoquent en une ou deux pages maximum le festival et sa programmation – *L'Avant-Scène Cinéma* par exemple, témoigne de la programmation du cinéma coréen au festival en un paragraphe, tandis que le magazine *Jeune Cinéma* traite de celle-ci en quatre lignes. Il faut attendre l'événement du Centre Pompidou de

---

<sup>320</sup>APRA Adriano (dir.), *Le Cinéma coréen*, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. « Cinéma Pluriel », 1993.

<sup>321</sup>Collection dirigée par Jean-Loup Passek, et éditant chaque année un ouvrage correspondant à un courant cinématographique, ou à la nationalité du cinéma de la rétrospective annuelle choisie, par exemple le cinéma mexicain en 1992 ou le cinéma arménien en 1993.

1993 pour que l'on témoigne d'une réelle investigation et curiosité de la part des critiques, comme l'illustre le cas du journaliste, critique et historien du cinéma Jean-Michel Frodon.

À fin d'une couverture médiatique plus dense afin de faire résonner la rétrospective et toucher un large public, Jean-Loup Passek aide à la préparation d'un voyage, organisé par le Conseil du Film Coréen (KOFIC) et financé par la revue *Le Monde*, où Jean-Michel Frodon est alors journaliste. Ce dernier se rend ainsi à Séoul, deux ans avant la grande rétrospective, afin de se familiariser avec le cinéma coréen et préparer au mieux la couverture de cet événement. Il y visionne alors un nombre significatif de films coréens de grands auteurs, mais principalement d'Im Kwon-taek, qui « est d'ores et déjà identifié comme la grande figure du cinéma coréen, et que je rencontre aussi pour la première fois à cette occasion<sup>322</sup> ». Il y découvre également quelques films de Lee Doo-yong, Shin Sang-ok ou d'autres réalisateurs et réalisatrices importants de la fin des années 1960 et des années 1970, ainsi que des cinéastes des années 1980, d'un cinéma plus marginal et très engagé contre la dictature. Ce voyage cristallise le début de la relation de Jean-Michel Frodon avec le cinéma coréen, le critique se rendant régulièrement en Corée, au moins chaque année pour le Festival International du Film de Busan – et ce depuis la première édition en 1996 où il y découvre Hong Sang-soo<sup>323</sup>. Ce festival est aujourd'hui l'occasion pour la presse de faire un point sur le cinéma coréen, les envoyés spéciaux se retrouvant chaque année à cette occasion – que ce soit Jean-Michel Frodon pour *Le Monde*, Olivier Seguret pour *Libération* ou Vincent Malausa pour les *Cahiers du Cinéma*. Si comme nous l'avons vu, la presse joue un rôle considérable pour le partage et la notoriété d'un événement, voire pour la diffusion d'un cinéma peu connu en France, elle connaît cependant certaines limites.

Ces vingt dernières années, les festivals sont allés beaucoup plus loin dans la prospection, dans l'ouverture à des genres différents, à des pays et des formes de cinéma différentes. [...] La presse a perdu de son indépendance et de sa liberté éditoriale, essentiellement pour des raisons économiques. Il est beaucoup plus rare à présent qu'un quotidien ou un hebdo paye un voyage à l'un de ses journalistes pour aller faire le tour du cinéma mexicain ou coréen<sup>324</sup>.

---

<sup>322</sup>Propos tenus par Jean-Michel Frodon lors d'une discussion à Angers le 20/01/2020 lors du Festival Premiers Plans d'Angers, Cf. Annexe *Entretien avec Jean-Michel Frodon*, p. 17.

<sup>323</sup>Avec son premier long-métrage *Le jour où le cochon est tombé dans le puits (dwaejiga umule ppajin nal)*, 1996.

<sup>324</sup>MARCADE Nicolas, *Entretien Avec Olivier Père*, propos recueillis le 04 mars 2013, [En ligne : <https://www.fichesducinema.com/2013/04/entretien-avec-olivier-pere/>]. Publié le 01 avril 2013. Consulté le 18/11/2020.

Ce fait que met en exergue Olivier Père<sup>325</sup> dans cette citation de 2013 nous indique d'une part que ce temps de voyage et de découverte dans une grande indépendance n'est plus totalement d'actualité et, d'autre part, que l'accès aux films sud-coréens dépend désormais en majeure partie de leur programmation dans les festivals européens internationaux tels que Berlin, Cannes, Venise ou encore Locarno<sup>326</sup>. Nous allons pouvoir observer comment ce temps de recherche et d'investigation cinématographique a notamment servi de base à la construction du regard que semble porter l'Europe sur le cinéma sud-coréen, affectant non seulement sa place dans les festivals mais également sa distribution – en France plus particulièrement.

### **5.b. Le phénomène d'auteurisation : le cas de la reconnaissance d'Im Kwon-taek en Europe**

Cette réalité de l'influence des festivals internationaux européens est, pour les films Art et essai incontestable, pour la distribution française – nous l'avons déjà vu avec le cas de *Mademoiselle* notamment –, comme pour la distribution sud-coréenne. Si la critique cinématographique étrangère influence le renom d'un·e cinéaste, c'est l'obtention d'un prix international qui aide le film à rencontrer un succès local, comme l'explique Jin Myung-hyun, responsable de la promotion des films d'Hong Sang-soo en Corée du Sud :

[...] nous ne pouvons pas dire que c'est un vrai critère, mais *Seule sur la plage la nuit* continue à rester sur la page d'accueil des portails web coréens (Naver, Daum, etc.) depuis l'obtention du prix à la Berlinale. On parle beaucoup de ce film qui est resté dans le top 3 des mots clés les plus recherchés dans la catégorie « Cinéma » pendant presque une semaine, même si nous n'avions pas du tout fait d'autre publicité. [...] Si un film de Hong Sang-soo en compétition obtient un prix au Festival de Cannes, cela devient un sujet dont tout le monde parle parce que les médias et le public dans le pays ont tendance à accorder de l'importance aux grands festivals de cinéma et aux grands prix<sup>327</sup>.

Ce témoignage montre bien cet effet d'autorité des festivals prestigieux, et nous amène à constater la récurrence de certains cinéastes dans ces mêmes festivals, considérablement

---

<sup>325</sup>Ancien directeur artistique du festival de Locarno et de la Quinzaine des Réalisateurs, directeur de la cellule Cinéma d'Arte France.

<sup>326</sup>Notons que si les voyages cinématographiques entrent en jeu dans les années 2000, telle que la vente internationale, chargée de l'exportation et de la commercialisation des films à l'étranger.

<sup>327</sup>« Entretien avec Jin Myung-hyun, responsable de promotion », dans DANIELLOU Simon, FIANT Antony et PARK Heui-tae (dir.), *Les Variations Hong Sang-soo*, vol. 2, Saint-Vincent-de-Mercuze, De l'incidence éditeur, 2020, p. 221 et p. 227.

visible dans le cas du réalisateur Hong Sang-soo. Sur les 22 films du cinéaste sortis en France, seuls six n'ont pas été vus à Berlin, Cannes ou Venise<sup>328</sup> – en sachant que d'autres festivals, bien que moins renommés que ces trois derniers, peuvent jouer un rôle quasiment aussi important. Si la vision du·de la spectateur·rice français·e envers ce cinéma a fortement changé entre les années 1960 et aujourd'hui, et que l'on estime à présent qu'il est impossible de réduire à quelques films ou noms entraperçus une cinématographie nationale, le processus d'« auteurisation » est toujours d'actualité. Pour n'importe quel cinéma, la mise en avant, voire la glorification, d'un·e auteur·rice est commune, d'autant plus pour la France, berceau historique de la Politique des auteurs<sup>329</sup>. Le fait de retenir un nom comme représentant d'un film fait partie intégrante de notre système culturel. Cependant, le cas de la Corée du Sud nous indique que cette « auteurisation » peut aller plus loin dans cette focalisation autour d'un nom.

En effet, si la tendance s'est relativement inversée étant donné que le cinéaste ne produit quasiment plus de films depuis les années 2010, Im Kwon-taek, dont nous parlions plus tôt, incarne un certain besoin de la part de l'Occident de trouver une figure pour représenter un pays et une cinématographie inconnue. De la fin des années 1980 au début des années 2000<sup>330</sup>, ce dernier devient le réalisateur représentatif du cinéma coréen : de nombreux événements sont organisés autour de lui – hommages et rétrospectives sur le cinéaste au F3C en 1989 et 2015, au Festival international du film de Munich en 1990<sup>331</sup>, à la Cinémathèque française en 2001 et 2015,... –, il est le cinéaste le plus régulièrement récompensé depuis le premier prix pour le cinéma sud-coréen en 1961 (en Corée du Sud) jusqu'au début des années 2000<sup>332</sup>, et il reçoit même la médaille d'or Fellini par l'UNESCO pour l'ensemble de son œuvre et son travail pour le cinéma mondial en 2002<sup>333</sup>. La façon dont il est évoqué par les critiques et le monde du cinéma français rend encore plus directement compte de cette fascination pour Im Kwon-taek.

<sup>328</sup>Cf. annexe *Films d'initiative sud-coréenne en salles françaises 2000-2019*.

<sup>329</sup>Théorie critique de cinéma apparaissant dans les années 1950 et défendue par les critiques et cinéastes de la revue des *Cahiers du cinéma*, soutenant la place de la ou le réalisateur·rice comme unique auteur·rice d'un film, et prenant essentiellement en compte les caractéristiques de son empreinte dans l'appréciation critique de l'œuvre – amenant notamment la notion de « film d'auteur ».

<sup>330</sup>Et encore, comme le montre les exemples de rétrospectives qui vont suivre en 2015 à l'occasion de l'année France-Corée, il reste le cinéaste le plus marquant pour de nombreux cinéphiles.

<sup>331</sup>Rétrospective à l'initiative de Klaus Eder – critique de cinéma allemand et programmateur du Festival du Film de Munich de 1986 à 2007 –, lui-même inspiré par la programmation du F3C de l'année précédente. Propos tenus par An Cha Flubacher-Rhim.

<sup>332</sup>Moment d'élan d'une plus grande présence de ce cinéma dans les festivals internationaux. Sur vingt films récompensés de 1961 à 1999, trois sont d'Im Kwon-taek (Cf. Annexe *Les films sud-coréens primés aux festivals internationaux de films (- 1999)*, BAIK Seung-kyun, *op. cit.*), puis deux autres en 2000 et 2001, années à partir desquelles ses productions se font plus rares (Cf. Annexe *Films d'initiative sud-coréenne en salle 2000-2019*).

<sup>333</sup>*Fellini Medal went to Korean Film Director Im Kwon-Taek (far right) [and to French producer Pierre Rissient]*, [En ligne : <https://en.unesco.org/mediabank/7548/>]. Consulté le 18/11/2020.

Lors de la rétrospective lui étant consacrée à la Cinémathèque française en 2001, un panneau d'affichage à l'entrée de la salle proclame ainsi « Im Kwon-taek un maître du cinéma coréen<sup>334</sup> », et ce titre de « maître » ou « meilleur » cinéaste ou réalisateur est récurrent dans les critiques ou les écrits introductifs au cinéma coréen<sup>335</sup>, bien qu'il soit aujourd'hui davantage considéré comme un « vétéran<sup>336</sup> » et « l'un des plus importants cinéastes coréens<sup>337</sup> ».

Si Im Kwon-taek peut être considéré aujourd'hui comme le meilleur représentant des cinéastes coréens c'est parce qu'il est surtout un excellent metteur en scène et un très bon directeur d'acteurs, ce n'est pas pour rien que nombreux de ses acteurs ou actrices ont été largement récompensés pour leurs performances. Ce que j'apprécie beaucoup aussi chez Im Kwon-taek, [c'est] que c'est quelqu'un d'authentiquement coréen privilégiant par-dessus tout son attachement à sa propre culture et la revendiquant très fort<sup>338</sup>.

Tandis que la première partie de cette citation témoigne à nouveau de cette admiration de la part des cinéphiles français, la dernière phrase introduit un point très problématique, à savoir la qualification « authentique » d'une nationalité. Ce terme nous amènerait en effet d'ordinaire à des considérations nationalistes voire racistes, mais semble contradictoirement être employé en tant que valeur ajoutée aux qualités cinématographiques d'Im Kwon-taek<sup>339</sup>. Quelle raison expliquerait cette différence de traitement envers la nationalité en question ? Ce questionnement introduit la perspective suivante de ce chapitre, s'orientant vers les thématiques de culture nationale mises en avant par le cinéaste, et vers la dominance d'un regard occidental et sa valorisation d'un certain type de film.

Le fait d'avoir précédemment retracé l'histoire du cinéma sud-coréen et celle de la découverte occidentale de celui-ci nous permet désormais de les comparer. Il est certain que si certains noms sont récurrents dans les deux cas – comme Im Kwon-taek, Park Kwang-su, Lee Doo-yong ou Bae Chang-ho – celui principalement retenu par l'Occident, et notamment la France, est Im Kwon-taek. Pourtant, sa célébrité locale n'est pas aussi vive qu'en Europe,

---

<sup>334</sup>RAUGER Jean-François, « La Corée d'Im Kwon-taek », *Culture Coréenne*, n° 58, août 2001, p. 3.

<sup>335</sup>Un autre exemple : « Comme un grand maître classique, ce qu'il est », EISENREICH Pierre, « Souvenir, Les Regrets du temps », *Positif*, n° 569-570, juillet-août 2008, p. 126.

<sup>336</sup>RAUGER Jean-François, *Cinéma coréen 50 films pour découvrir une histoire*, Centre Culturel Coréen, dossier indépendant, p. 3.

<sup>337</sup>RAUGER Jean-François, « La Corée, corps et âme », *La rétrospective Im Kwon-taek*, dossier de presse de la Cinémathèque française dans le cadre de la célébration de l'année France-Corée 2015-2016.

<sup>338</sup>JALLADEAU Alain, « La Révélation d'Im Kwon-taek », *op. cit.*, p. 3.

<sup>339</sup>Pour garder cette idée d'identité coréenne du cinéaste, d'autres termes comme « ambassadeur culturel », utilisés par Martin Scorsese dans une précédente citation, semblent par exemple préférables. Cf. p. 85.

puisque la Corée du Sud n'est à ce même moment (à la fin des années 1980) pas encore autant à l'écoute de son cinéma et du renouvellement générationnel de la *munhwaweon sedae*. À ce titre, la différence entre la France et la Corée ne réside pas tant dans une divergence au niveau de la reconnaissance des cinéastes locaux que dans une certaine valorisation des sujets traités par les cinéastes. Tandis que les cinéastes de la nouvelle vague coréenne des années 1980 créent un cinéma aux ambitions politiques et esthétiques, résolument ancré dans la société contemporaine et le tournant démocratique en cours en Corée du Sud, l'Occident choisit de mettre en avant Im Kwon-taek, réalisateur considéré comme « traditionnel<sup>340</sup> ». La carrière du réalisateur se découpe facilement en deux temps, un plus commercial, de 1962 à la fin des années 1970, où où la filmographie du cinéaste se réduit à des commandes de films de genre – films produits afin de respecter les quotas sud-coréens – auxquels son attachement est minime<sup>341</sup>, et une période qui le fait connaître aux cinéphiles étrangers, bien plus personnelle dans sa mise en scène et ses valeurs :

[...] je me suis consacré toujours davantage à ce qui me tenait à cœur, c'est-à-dire au drame à caractère historique avec un contenu social. Ce qui m'intéresse, c'est d'exprimer d'une manière originale, les vrais problèmes des gens de mon pays, en apportant ma contribution de cinéaste, en aidant les gens à trouver des solutions. La façon de penser de mes compatriotes m'intéresse : leurs émotions, leurs sentiments (...). Je veux être un auteur coréen et m'exprimer authentiquement<sup>342</sup>.

À la question de l'origine de son intérêt pour les films historiques, le cinéaste apporte en outre la réponse suivante : « les gens de cette époque-là possédaient des choses que les Coréens d'aujourd'hui ont perdues [...] je voulais les faire resurgir pour les montrer à mes contemporains et aussi au monde entier afin de leur conférer une certaine universalité<sup>343</sup> ».

Si Im Kwon-taek revendique cette volonté de faire un cinéma représentant une certaine âme de la Corée, il s'attache également à un cinéma plus formellement traditionnel<sup>344</sup>, assez

---

<sup>340</sup>« C'est sans doute son statut de cinéaste traditionnel [...] qui a empêché Im Kwon-taek de bénéficier de cette reconnaissance ». RAUGER Jean-François, « La Corée d'Im Kwon-taek », *op. cit.*, p. 3-4.

<sup>341</sup>Im Kwon-taek a longtemps refusé de montrer ses films, de peur qu'ils nuisent à sa progression vers un cinéma tel qu'il le voulait, plus personnel et artistique. Cf. RAUGER Jean-François, « La Corée, corps et âme », *op. cit.*, p. 2.

<sup>342</sup>JALLADEAU Alain, « La Révélation d'Im Kwon-taek », *op. cit.*, p. 3.

<sup>343</sup>CIMENT Michel, NIOGRET Hubert, « Entretien, Im Kwon-teak, Le Cinéma ne filme pas une logique mais l'esprit, le sentiment », *Positif*, n° 502, décembre 2002, p. 11.

<sup>344</sup>Bien qu'assez discutable, puisque traitant notamment de façon relativement subversive la sexualité et les passions dans ses films, ou encore recourant à l'utilisation de « procédés de mise en scène [...] délibérément obsolètes » – tels que le zoom. RAUGER Jean-François, *Rétrospective Im Kwon-taek, L'un des plus importants cinéastes coréens*, Dossier de presse, 2015, [En ligne : <https://www.cinematheque.fr/media/dossier-de-presse->

éloigné d'une recherche de modernité et plus concentré sur une sincérité du fond que sur des questions de forme. Jean-François Rauger déclare même qu'« Im Kwon-taek n'est pas assimilable à une éventuelle nouvelle vague coréenne. Il filme depuis 1960 et son cinéma n'affirme pas une volonté de rupture formelle ou thématique avec une certaine tradition, pas plus qu'il n'impose, à priori, une volonté de transgression particulière<sup>345</sup> ». Ses films soutenus par les festivals internationaux sont des œuvres semblant appropriées pour découvrir l'histoire coréenne, œuvres qui n'ont d'ailleurs pas touché dès le début le public local, lequel ne commence à réellement s'intéresser au cinéaste qu'en 1989 à la sortie de *Come, come, come upward (Aje, aje, bara aje)*, qui fait plus de 150 000 entrées en Corée du Sud<sup>346</sup>.

En outre les films sortis avant ce dernier sont visibles, encensés, voire récompensés par la critique et les festivals internationaux européens, et transmettent une certaine image de la Corée, qui peut correspondre à un intérêt, voire répondre à un désir occidental de dépaysement – auquel nous reviendrons dans le chapitre suivant.

Le premier film marquant les esprits étrangers est *Mandala* (1981), qui traite, à l'instar de *Come, come, come upward (Aje, aje, bara aje)*, du bouddhisme et de sa place dans la pensée coréenne. Tandis que – parmi les films diffusés dans les festivals européens ou en rétrospective, pour n'en citer que quelques-uns – *La Fille du feu (Bulwi dal, 1983)* rappelle les liens forts entre la Corée et la croyance chamanique, *La Mère porteuse (Sibaji, 1986)* reflète les injustices du système féodal coréen, thème cher à Im Kwon-taek. Le cinéaste y inscrit des films tels que *Comment bloquer un torrent (Heureuneun gangmuleul eoiji makeorya, 1984)*, et *La Chronique du roi Yonsan (Yeonsan ilgi, 1987)* – ou encore plus tard, *Le Chant de la fidèle Chunhyang (Chunhyangdyeon, 2000)*, qui lui donne plus largement encore une renommée internationale grâce à sa présence en compétition officielle au Festival de Cannes la même année.

Sa volonté de raconter d'une manière personnelle l'histoire coréenne est également perceptible dans des films prenant place au XX<sup>e</sup> siècle, comme *Gilsoddeum* (1985), abordant la Guerre de Corée, ses traumatismes et son inscription dans la société, ou encore *Adada* (1987), dont l'histoire se déroule dans les années 1920. Nous ne parlons ici que de ses films le faisant connaître dans les années 1980, mais son cinéma continue de s'épanouir dans cette idée de témoignage de l'histoire de la Corée jusqu'aux années 2000. Il introduit d'ailleurs dans certaines de ses productions un autre aspect aussi représentatif de la Corée qu'exotique pour le

---

im-kwon-taek.pdf], p. 3. Consulté le 18/11/2020.

<sup>345</sup>RAUGER Jean-François, « La Corée d'Im Kwon-taek », *op. cit.*, p. 3.

<sup>346</sup> « Im Kwon-taek, cinéaste consacré », *Culture Coréenne*, n° 20, décembre 1989, p. 14.



public d'Occident, celui de l'utilisation – plus ou moins marquée – du *pansori*, art du récit chanté traditionnel coréen, employé dans *La Chanteuse de pansori* (*Seopyeonje*, 1993), *Le Chant de la fidèle Chunhyang*, ou encore *Souvenir* (*Cheon nyeon hak*, 2007).

Il est intéressant de noter que ces deux derniers films et *Ivre de femmes et de peinture* (*Chihwaseon*, 2001), sont les seuls films du réalisateur à avoir été distribués dans les salles françaises. Notons d'ailleurs que *Souvenir* s'inscrit comme une suite de *La Chanteuse de pansori*, qui lui n'a eu la chance d'être diffusé qu'en avant-première lors de la rétrospective au Centre Pompidou en 1993, impliquant que le grand public qui découvrait *Souvenir* en 2007 n'avait certainement pas cette première référence en tête ou du moins eu l'occasion de le voir.

Mais ce sont pourtant bien deux histoires autour du *pansori*, et une autre retraçant l'histoire du peintre coréen Jang Seung-ub – dit « Owon » – au XIX<sup>ème</sup> siècle, qui ont eu la chance d'être distribuées en France, alors que trois autres films du cinéaste ont été réalisés entre ou depuis ces films. *La Pègre* (*Haryu insaeng*, 2004)<sup>347</sup>, *Hanji* (*Dalbit Gireoolligi*, 2011) et *Revivre* (*Hwajang*, 2014) insistent en outre moins sur ce côté historique et/ou traditionnel<sup>348</sup> de la Corée qu'Im Kwon-taek valorise dans *Le Chant de la fidèle Chunhyang*, *Souvenir* et *Ivre de femmes et de peinture*.

Nous avons précédemment pu constater à quel point la distribution de tels films présentait des risques pour les distributeurs, mais à quel point également leur présence en festival pouvait diminuer les pertes dans ces investissements. Ce que nous devons ici observer est le fait que parmi ces six films produits depuis 2000, seul un – *Hanji* – n'a pas été sélectionné et diffusé dans un des festivals de Berlin, Cannes ou Venise<sup>349</sup>. Cette justification de la présence d'un film en festival comme responsable de sa distribution ne marche donc que dans une demi-

---

<sup>347</sup>À noter que le cas de la distribution française de *La Pègre* est très flou : une date de sortie est bien indiquée sur le site d'IMDB (08 juin 2005), mais le film n'est ni référencé par le CNC, ni porteur d'un numéro de visa, contrairement à tous les autres films distribués – parfois même encore moins populaires. Sa distribution passée est en outre concevable puisque le groupe Pathé distribution est crédité sur les photographies voire affiches utilisées dans les médias. Ajoutons à cela l'exemple du festival Travelling à Rennes, qui, dans le cadre de ses focalisations sur une ville au cinéma par an, a dédié son édition 2016 à Séoul ; *La Pègre* a finalement été diffusé durant le festival après une dure lutte pour retrouver les ayant-droits et acheter les droits de diffusion du film, mais celui-ci est bien noté comme « inédit » par le festival. Par ces informations à notre disposition à ce jour, il est difficile d'affirmer si oui ou non le film a bénéficié d'une distribution – il a cependant été édité en DVD à deux reprises (19 avril 2006 et 7 avril 2010) par Pathé film, dans la collection Asian Star dirigée par Jean-Pierre Dionnet. L'absence de numéro de visa et cette dernière information recoupant le nom de la supposée distribution par Pathé, nous incite à envisager ce film hors du cadre d'une distribution pour notre étude et nos annexes, mais nous laissons la porte ouverte à une éventuelle reconsidération de son cas. [En ligne : <https://www.clairobcur.info/Film-2668-3002-0-0.html>], [En ligne : <https://www.dvdfr.com/dvd/f23629-pegre.html>]. Consultés le 18/11/2020.

<sup>348</sup>Notamment par l'inscription de leur récit dans la seconde partie du xx<sup>e</sup> ou dans les années 2000-2010. Notons cependant que le film *Hanji* traite directement de la fabrication traditionnelle des papiers coréens.

<sup>349</sup>*Le Chant de la fidèle Chunhyang* présent à Berlin, Cannes et Venise ; *Ivre de femmes et de peinture* à Cannes, et *Souvenir*, *La Pègre* et *Revivre* à Venise.

mesure, sachant au demeurant que, pour ne prendre que l'exemple de *La Pègre*, il ne s'agit pas de films décevant la critique habituée à Im Kwon-taek<sup>350</sup> alors que cela aurait pu expliquer un désintérêt des distributeurs et du public. Ce même exemple qui, nous l'avons expliqué en note de bas de page, occupe une hypothétique place au sein de la distribution française, témoigne tout de même d'une certaine désaffection pour ce genre de film, qui, en supposant qu'il a bien été distribué, a été oublié par la majorité des spectateur·rice·s, qui ne semble *à priori* retenir du cinéaste que les trois premiers films cités.

En réalité, la principale explication que nous pouvons trouver face à cette inégale distribution des films d'Im Kwon-taek est celle d'une préférence pour les films en costume, mêlant histoire et tradition, parlant d'un pays d'une façon qui dépayse culturellement le public, voire d'une façon exotisant en elle-même la Corée. En effet, si les films distribués rentrent donc dans cette catégorie, les trois autres s'inscrivent dans des récits bien plus contemporains et modernes dans leur forme – deux drames « modernes » et un film d'action (*La Pègre*) prenant place dans la Corée d'après-guerre, soit une période relativement plus connue de l'Occident, et bien plus moderne dans ses costumes, références, etc. Les films bien moins distants dans leurs thématiques ou leurs modèles sont ceux qui sont les moins visibles, comme le démontre les cas des derniers films d'Im Kwon-taek. Que cela vaille pour les films diffusés en festival ou distribués en salles, si, « pour la plupart des amateurs occidentaux de cinéma étranger, le nom de Im Kwon-taek résume à lui seul l'industrie cinématographique coréenne<sup>351</sup> », cette valorisation des films équivaldrait à une tendance potentielle à mettre en avant une certaine image de la Corée et de l'Asie en général.

Par ailleurs, pour en revenir à l'édification d'Im Kwon-taek en tant qu'auteur, rappelons que l'auteurisme se base sur l'unique prise en compte d'un nom, afin de notamment permettre d'étudier un film indépendamment de sa nationalité et donc, d'éviter un quelconque exotisme<sup>352</sup>. Rapprocher ainsi les concepts d'auteur et d'exotisme semble à première vue contradictoire, puisque se serait ainsi créé une sorte d'objectivité pour parler d'une œuvre. Cependant, le fait

---

<sup>350</sup>« On peut à nouveau constater à quel point le cinéaste procure à la fois la sensation et la pensée de quelque chose d'impalpable, d'un souffle, d'une forme particulière d'énergie à la fois individuelle et collective, concrète et abstraite [...] La mise en scène dévoile un sens personnel et brillant de l'usage des longs plans au cours d'une narration qui progresse parfois à grands coups d'ellipses temporelles ». RAUGER Jean-François, « "La Pègre" : portrait d'un jeune voyou dans la Corée d'après-guerre », *Le Monde*, 07 juin 2005, [En ligne : [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2005/06/07/la-pegre-portrait-d-un-jeune-voyou-dans-la-coree-d-apres-guerre\\_659270\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2005/06/07/la-pegre-portrait-d-un-jeune-voyou-dans-la-coree-d-apres-guerre_659270_3476.html)]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>351</sup>« Im Kwon-taek, cinéaste consacré », p. 14.

<sup>352</sup>Comme l'ironise Nolwenn Le Minez, « la politique des auteurs peut également être le signe d'un formidable refuge pour combler certaines lacunes au niveau de la connaissance cinématographique et culturelle d'une production nationale ». LE MINEZ Nolwenn, *op. cit.*, p. 124.

d'isoler un·e auteur·rice d'un contexte, sans prendre en compte ses spécificités – ou non – parmi le reste d'une production cinématographique, et de l'observer en référence à l'Occident sous prétexte d'une « universalité » peut nous paraître tout aussi problématique. Nier qu'un exotisme, même involontaire, entre en jeu dans la réception d'une œuvre sous prétexte d'auteurisme revient à nier la position de public occidental ignorant tout des codes et signifiés des cultures étrangères – du moins à cette période de découverte des cinémas d'Asie.

Nous pourrions en outre possiblement concéder que le cinéma d'Im Kwon-taek ne peut qu'à moitié refléter notre hypothèse concernant la façon dont l'importation et la diffusion du cinéma coréen est biaisée par une vision occidentale, puisque le réalisateur se conçoit lui-même comme un cinéaste définitivement coréen, voire porte-parole de cette culture<sup>353</sup>, et que ses films ne sont que très rarement décriés par la critique, internationale comme sud-coréenne<sup>354</sup>. Néanmoins, d'autres films et événements pris de façon aléatoire peuvent nous prouver non seulement qu'une recherche et un goût de l'« étranger » – c'est-à-dire de l'« exotisme », définition à laquelle nous allons revenir – motive souvent l'importation des films sud-coréens mais que, de plus, cette idée de diversité dans la proposition cinématographique s'en trouve en définitive très limitée.

---

<sup>353</sup>Notons qu'il est également une des grandes figures du cinéma sud-coréen défendant activement le système de protection cinématographique de *Screen quotas*, lutte suivie avec intérêt par la France, puisque partageant cette politique culturelle, remise en cause en Corée du Sud par des accords avec les États-Unis. VULSER Nicole, « La Corée modifie la règle des quotas de ses films nationaux », *Le Monde*, 14 février 2006, [En ligne : [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2006/02/14/la-coree-modifie-la-regle-des-quotas-de-ses-films-nationaux\\_741241\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2006/02/14/la-coree-modifie-la-regle-des-quotas-de-ses-films-nationaux_741241_3476.html)]. Consulté le 18/11/2020. Voir aussi le « documentaire sur la lutte coréenne contre les screen-quotas », disponible dans les bonus DVD de *Ivre de femmes et de peinture* (2002), Im Kwon-taek, Pathé, coll. « Asian Star », édité le 7 avril 2010.

<sup>354</sup>« Au-delà de l'exotisme, peut-être que le public international est aujourd'hui sensible au cinéma d'Im Kwon-taek parce qu'il a d'abord fait du cinéma sur la Corée et pour la Corée », GOMBEAUD Adrien, « Im Kwon-taek, cinéaste coréen », *Positif*, n° 490, décembre 2001, p. 65.

## ***Chapitre 6 : Une responsabilité occidentale face à la diversité***

Nous avons pu constater qu'un manque de curiosité de la part du public cinéophile occidental n'est pas tellement en cause, il semblerait même qu'au contraire, celles et ceux ayant le plus œuvré pour la reconnaissance du cinéma sud-coréen aient été assez attentifs à une grande part des cinéastes et des œuvres que la Corée du Sud pouvait proposer. Pourtant, ce ne sont pas les films du « Panorama du cinéma coréen » présentés durant l'édition 1986 du Festival des Trois Continents qui sont les plus retenus par le grand public<sup>355</sup>, la diversité de cette programmation en termes de noms, d'années et de thématiques<sup>356</sup>, prouvant qu'un plus large choix cinématographique peut être proposé à cette époque. Le premier film à avoir une importance dans l'histoire de la distribution du cinéma sud-coréen en France, figurant une certaine idée d'attrait du lointain, nous donne l'occasion de nous interroger quant à l'existence d'une responsabilité occidentale, dans les motivations d'importation du cinéma, comme dans celle des instances françaises, prescrivant la « diversité » tout en contrariant pourtant une fois de plus sa tenue.

### **6.a. Un principe de diversité mis à mal par des motivations d'importation encore biaisées**

Rappelons à ce stade que :

Une œuvre d'art est appelée exotique (du grec *exōtikos*) non pas à cause de la seule présence d'éléments étrangers [...], mais lorsqu'elle est inspirée par les émotions provoquées par l'évocation de pays étrangers ou par leur contact, en particulier par certains pays de l'Orient ou du Midi<sup>357</sup>.

Une œuvre exotique par sa présence d'éléments étrangers peut ainsi se démarquer d'une œuvre qui cherche à interpeller les spectateur·rices et à créer de toutes pièces cette sensation de lointain, produisant alors de l'exotisme pour rencontrer le public. Le premier film sud-coréen à sortir en salle<sup>358</sup> semble certes appartenir au premier cas de figure, mais relance cet engouement de

---

<sup>355</sup>Par « grand public », nous distinguons un public hors de la critique ou du monde professionnel du cinéma, ce public pouvant cependant demeurer un public cinéophile relativement pointu.

<sup>356</sup>Se référer à la liste des 13 films en note de bas de page n° 310, p. 95.

<sup>357</sup> PRAZ Mario, « Exotisme », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne : <http://www.universalis-edu.com/distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/exotisme/>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>358</sup>Il est le premier film réellement référencé comme « coréen » sorti en France (Voir Annexe *Films coréens sortis*

l'Occident pour une Asie fantasmée. *Pourquoi Bodhi-Dharma est-il parti vers l'orient ?* (*Dalmaga dongjog-eulo gan kkadalg-eun*), réalisé en 1989 par Bae Yong-kyun<sup>359</sup>, reçoit cette même année plusieurs prix prestigieux, d'abord celui « Un certain regard » au Festival International du Film de Cannes, puis le Léopard d'Or, ainsi que les Prix du réalisateur, de la photographie, et des jeunes critiques au Festival International du Film de Locarno. À sa sortie dans les salles françaises le 14 mars 1990, le film rencontre également un certain succès public. Jean-Michel Frodon estime ainsi :

il y a eu un phénomène très particulier un peu en marge de tout le reste qui est *Pourquoi Bodhi-Dharma est-il parti vers l'orient ?*, qui avait été ce succès de curiosité, d'exotisme qui en fait ne concernait pas la Corée ou le cinéma coréen et qui aurait pu être sans lendemain<sup>360</sup>.

Si ce « phénomène » est particulier, c'est parce qu'il est en effet assez peu lié à la Corée du Sud et peu représentatif de sa production de l'époque<sup>361</sup>. Tout d'abord, notons que la production de ce film est elle-même singulière ; la préparation et le tournage durent un peu plus de sept ans, et le film possède un aspect très artisanal – le réalisateur s'occupe non seulement de la production mais également de l'écriture du scénario, de la direction photographique et du montage du film. Cette production indépendante traite du bouddhisme et de la philosophie *Zen*, sujet de grande curiosité pour le public occidental. Il est intéressant de noter la référence directe dans le film – et même de prime abord dans son titre – à Bodhidharma, moine indien du VI<sup>e</sup> siècle connu pour avoir fondé en Chine l'Ecole *Chan*, courant bouddhiste connu plus tard sous le nom japonais *Zen*. Nous voyons ainsi que ce film s'inscrit dans une certaine histoire asiatique commune, qu'il met en avant pour les spectateurs occidentaux.

Ce film, qui a en outre eu peu de succès localement, a marqué le public occidental. Notons toutefois quelques divergences dans les avis : « moins avisé que Locarno qui lui avait décerné son Léopard d'Or à l'unanimité, le Festival de Cannes, dans la section parallèle "Un Certain regard" l'accueille dans l'indifférence des mondains et sous les sarcasmes des cuistres de

---

*en France*), contrairement aux films coréens apparentés à une autre nationalité (chinoise ou hongkongaise généralement) lors de leur exploitation « involontaire » dans les salles de quartier diffusant des films de kung-fu. Citons par exemple *La Bataille du 38ème parallèle* (*Jeung-eon*), 1974, d'Im Kwon-taek, sorti en France le 08/06/1977, *Le Dragon explose et se déchaîne*, 1975, de Kim Shi-hyun, sorti en France le 07/12/1977, *Le Dernier combat du dragon* (*Close Kung Fu Encounter*), 1975, de Kim Sae-hwan, sorti en France le 09/11/1977, ou *Opération Wonsan* (*Wonsan gongjak*), 1977, de Seol Tae-ho, sorti en France le 02/08/1978.

<sup>359</sup> « Bae Yong-gyun » en romanisation révisée.

<sup>360</sup> Annexe *Entretien avec Jean-Michel Frodon*, p. 17.

<sup>361</sup> Au contraire du film *Chilsu et Mansu* (*Chilsu wa Mansu*) de Park Kwang-soo (1988), qui est également présent au Festival de Locarno en 1989 et y gagne le deuxième Prix des jeunes critiques.

service<sup>362</sup> ». Publié en 2003, le livre dont est tirée cette citation est l'un des – très peu nombreux – ouvrages français traitant du cinéma sud-coréen. Il est intéressant de noter que l'auteur, Roland Schneider, souhaitant parler du thème de la spiritualité dans les cinémas de « l'Orient extrême », ne se concentre que sur le film *Pourquoi Bodhi-Dharma est-il parti vers l'orient ?* lorsqu'il s'agit d'évoquer la cinématographie coréenne. Comme nous l'avons vu, l'actualité de ce cinéma national avait pourtant largement été remise au goût du jour en France, du moins pour qui s'y intéresse. Le Japon, second pays examiné par Schneider, profite en revanche de plus nombreuses références cinématographiques – bien qu'il s'intéresse particulièrement à *Rashōmon* (Akira Kurosawa, 1950). Le fait que *Pourquoi Bodhi-Dharma est-il parti vers l'orient ?* continue de marquer les esprits occidentaux pourrait hypothétiquement relever d'un phénomène d'« exotisme », d'un film mettant en scène un étranger correspondant à certaines attentes et fantasmes.

Cette première grande rencontre du public français avec le cinéma coréen n'est en outre pas anodine, et le choix de ce film – sans remettre en cause ses qualités artistiques, bien qu'il soit loin de demeurer un film incontournable pour les critiques et spécialistes du cinéma sud-coréen – porte en lui-même toute une conception occidentale du continent asiatique, entre héritage colonisateur, curiosité sincère et idées préconçues. Tandis que certaines phrases triviales dans des revues de critique cinéophile renommées – dans notre exemple, *Positif* – dépeignent également ce que nous cherchons à mettre en lumière (« Quelques mots pour finir de la sélection asiatique [au 44ème Festival de Berlin][...] pour le cinéma aussi, c'est là-bas que le soleil se lève<sup>363</sup> »), certains critiques en France dénotent le traitement exotique généralisé de ce cinéma et d'autres cinémas nationaux d'Asie, ainsi qu'un racisme ordinaire transparent, encore aujourd'hui banalisé :

à la suite du dernier festival de Cannes, un restaurateur de la région [...] crut bon de me commenter le palmarès (compte non tenu de la Palme d'or) en pensant flatter mon ego extrême-oriental<sup>364</sup> : « Alors, vous avez raflé tous les prix, cette année ! » [...]. Ce constat cannois est entériné dans tous les festivals majeurs de la saison passée (notamment Locarno et Venise), même s'il est inconsidéré d'affirmer que tout film intéressant d'aujourd'hui vient d'Extrême-Orient (nous déplorions, dans un récent éditorial, ce genre d'œillères)<sup>365</sup>.

---

<sup>362</sup>SCHNEIDER Roland, *Cinéma et spiritualité de l'Orient extrême : Japon et Corée*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2003, p. 11.

<sup>363</sup>KOHN Olivier, « Les Festivals », *Positif*, n° 399, mai 1994, p. 67.

<sup>364</sup>En référence aux origines vietnamiennes du critique, écrivain et cinéaste français Nguyen Trong Binh, ou Yann Tobin (pseudonyme), écrivant dans la revue *Positif* depuis 1979.

<sup>365</sup>TOBIN Yann, « Asiamanie », *Positif*, n° 478, décembre 2000, p. 1 (éditorial).

Toutefois, comme poursuit N.T. Binh, sous le pseudonyme Yann Tobin,

il serait encore plus ridicule de nier l'importance croissante, dans la création cinématographique mondiale, du continent asiatique. Nos trois dernières couvertures ne sont pas le résultat d'un effet de mode, mais l'affirmation d'un choix et d'une reconnaissance [...] <sup>366</sup>.

Il faudrait ainsi distinguer d'une part la reconnaissance de talent « authentiquement cinéphilique » – si tant est qu'une telle supposée objectivité existe –, et d'autre part la motivation exotique, assumée ou non, par les cinéastes comme le public. Une perspective notamment esthétique pourrait certainement nuancer cet exotisme comme potentielle cause de l'intérêt et de l'importation du cinéma sud-coréen et des cinémas asiatiques en général. Toutefois, nous pouvons constater qu'une opposition dans les perceptions et de la reconnaissance de certains films et cinéastes entre un public local et un public occidental se fait souvent ressentir <sup>367</sup>. Ce cas de figure transparaît notamment dans l'appréhension locale d'Im Kwon-taek, régulièrement ignoré <sup>368</sup> voire décrié <sup>369</sup> du public sud-coréen – du moins jusqu'à l'obtention d'un prix international pour ses films <sup>370</sup> – ou encore dans celle de Kim Ki-duk. Ayant lui-même réalisé un film autour de la question du bouddhisme, *Printemps, été, automne, hiver... et printemps* (2003), répondant directement à cet aspect d'exotisme <sup>371</sup>, aperçu avec

---

<sup>366</sup> *Ibid.*

<sup>367</sup> L'appréciation du réalisateur philippin Lino Brocka, découvert par Pierre Rissient avec ses films *Manille* (1975) et *Insiang* (1976), est par exemple très limitée aux Philippines, du moins à l'époque de ses films et de sa reconnaissance sur le plan international, à l'instar de cinéastes chinois tels que Zhang Yimou ou encore Chen Kaige, dont le film *Terre jaune* (1984) est un autre cas flagrant de ces différences d'appréciation d'un film : « L'ex premier ministre Hu Yao Bang attribue le succès du film à l'étranger au désir d'exotisme mêlé de mépris du public occidental. Il a donc accepté sa distribution à l'étranger contre devises sonnantes et trébuchantes. Ce film a été officiellement critiqué comme incompréhensible, opinion malheureusement partagée par un large public chinois ». TONG Lin Tong, « Chine. Le nouveau cinéma chinois : bulletin météo », *Positif*, n° 323, janvier 1988, p. 22.

<sup>368</sup> Notamment pour le film demeurant un de ses plus grands succès à l'international *Le Chant de la fidèle Chunhyang*, dont le réalisateur remarque l'échec à l'échelle locale : « Je crois que l'histoire est tellement connue que les gens se sont dit : pourquoi aller voir cette nouvelle version ? Qu'est-ce que c'est que celle d'Im Kwon-taek ? Nous avons échoué à les persuader que c'était une version différente de tout ce qu'ils avaient pu connaître. Contrairement à ce que l'on avait espéré, cela a été un gros échec ». NIOGRET Hubert, TOBIN Yann, « Im Kwon-taek, La rencontre entre le chant et l'image », *Positif*, n° 478, décembre 2000, p. 18.

<sup>369</sup> « Une critique sombre s'est élevée en Corée autour de ces films [*La Chanteuse de pansori* et *Ivre de femmes et de peinture*] pour avoir exotisé la culture nationale au nom de l'"authenticité culturelle" simplement pour répondre à la pure curiosité du public étranger ». LEE Hyun-sook, « Peripherals Encounters : The Hong Kong Film Syndrome in Korea », *Discourse*, vol. 28, n° 2/3, printemps/automne 2006, p. 110, [En ligne : <https://www.jstor.org/stable/pdf/41389754.pdf?refreqid=excelsior%3A12a2ff8ff9f9036807b290436f0349b1>]. Consulté le 18/11/2020. Traduction du site de traduction en ligne DeepL.

<sup>370</sup> « Depuis que l'on a été sélectionné à Cannes, les producteurs et les distributeurs envisagent sérieusement de ressortir [*Le Chant de la fidèle Chunhyang*] en Corée, parce que les gens vont sans doute se dire : après tout, c'est peut-être un bon film puisqu'il a été sélectionné à Cannes ? ». *Ibid.*

<sup>371</sup> « [...] les images du bouddhisme que ce film propose sont très standardisées. Ces images n'impliquent aucune vérité paradoxale et ne soulèvent aucune question embarrassante qui renseignerait sur l'altérité du bouddhisme. En outre, *Printemps, été, automne, hiver... et printemps* réussit à augmenter l'intensité de l'exotisme grâce à

*Pourquoi Bodhi-Dharma est-il parti vers l'orient ?*, le cinéaste sud-coréen ne semble, en outre, guère apprécié de ses compatriotes :

Comme dans le cas de Zhang [Yimou], l'intégrité et la sincérité du cinéaste coréen ont été mises en doute par des critiques cyniques qui l'accusent d'avoir « vendu » aux programmeurs de festivals nord-américains et européens, aux jurys et aux mécènes du cinéma art et essai, attirés par l'« exotisme », des visuels et un contenu choquant<sup>372</sup>.

Si ce film est en particulier retenu comme provocateur d'exotisme par sa thématique bouddhiste, d'autres films du réalisateur auraient engendré un désintérêt, voire une répulsion, d'une partie du public sud-coréen, notamment des critiques et théoriciennes du cinéma sud-coréen<sup>373</sup>.

Bien que les critiques et les fans de films cultes qui ont suivi la carrière de Kim depuis ses débuts n'aient cessé de lui rendre hommage, une majorité du public a ignoré ou dénoncé ses films, principalement en raison de leurs images de violence troublantes (du meurtre et du cannibalisme à la cruauté envers les animaux et aux mutilations corporelles, en passant par le viol et les relations sexuelles sadomasochistes) et souvent des récits discontinus et décousus (remplis d'ellipses, de fissures, de contradictions et de fantasmes)<sup>374</sup>.

En outre, ces traits de violence ici décrits sont considérés par certain·e·s critiques comme présentant un autre facteur d'exotisme. Celui-ci concernerait les personnages qu'il met en scène, le plus souvent des laissé·e·s pour compte de la société, tel·le·s que des personnes sans domicile ou des prostituées, ainsi que son traitement de la violence<sup>375</sup>.

---

une utilisation sophistiquée de longues prises et de techniques de mise en scène, augmentant ainsi la possibilité d'extraire des caractéristiques exotiques du film une bien plus importante plus-value ». PARK Jecheol, « The Global Exotic in East Asian Art Cinema: Kim Ki-duk's Spring, Summer, Autumn, Winter and Spring », *World Humanities Forum*, University of South California, p. 223, [En ligne : <http://worldhumanitiesforum.com/eng/previous/fFileDown.php?chk=1&idx=326>]. Consulté le 18/11/2020. Traduction du site de traduction en ligne Deepl.

<sup>372</sup>HYE Seung-chung, « Beyond "Extreme": Rereading Kim Ki-duk's Cinema of Ressentiment », *Journal of Film and Video*, vol. 62, n° 1-2, printemps-été 2010, p. 99, [En ligne : <https://www.jstor.org/stable/10.5406/jfilmvideo.62.1-2.0096>]. Consulté le 18/11/2020. Traduction du site de traduction en ligne Deepl.

<sup>373</sup>Telles que Yu Gina ou Chu Yu-sin, dénonçant une misogynie du réalisateur, représentant fréquemment des personnages de prostituées ainsi que des scènes de violences sexuelles dans son cinéma.

<sup>374</sup>*Ibid.*

<sup>375</sup>Non sans rappeler d'autres films et réalisateurs sud-coréens, adeptes d'une certaine brutalité subversive et dont nous avons démontré le succès en France (Park Chan-wook, Na Hong-jin, etc.). Ceux-ci seraient tout de même à différencier des films de Kim Ki-duk, chez qui la violence atteint principalement un type de personnages relativement exclus de la société, absents des films présentant une thématique de la vengeance (comme *J'ai rencontré le diable*, Kim Jee-woon, 2010 ; *Sympathy for Mr. Vengeance*, Park Chan-wook, 2002 ; *Breathless*, Yang Ik-joon, 2008 ; ...).



La vie de ces personnes n'est pas très clairement marquée par la « Coréanité » ou par des traits subethniques spécifiques, mais elle est au contraire si abstraite qu'elle est censée exister partout dans le monde. Néanmoins, leur vie pourrait être qualifiée d'exotique dans son sens élargi, car la vie de ces exclus semble exceptionnellement instable ou violente pour ceux qui maintiennent un certain degré d'homéostasie dans leur parcours de vie. En effet, c'est cette intense affectivité étrangère qui a permis à ses premiers films [d']attirer l'attention des spectateurs du monde entier dans les festivals de cinéma ou les cinémas d'art et essai<sup>376</sup>.

L'exotisme attirant un public occidental et notamment français pourrait donc non seulement concerner une sensation d'éloignement culturel (par les thématiques, les décors, les costumes, etc.), mais également un intérêt peut-être plus difficile à percevoir, pour des sujets qui ne sont pas visibles, voire invisibilisés, dans le cinéma français ou présenté en France.

À ce stade de notre étude et puisque les sources sont aujourd'hui très minimes sur ce genre de questionnements, nous ne pouvons principalement qu'émettre des hypothèses en ce qui concerne la volonté de certain·e·s cinéastes à formater – certaines parties de – leurs œuvres afin de répondre à une vision exotisée<sup>377</sup>. Afin d'observer si aujourd'hui cet exotisme ou « biais occidental » est encore latent, nous devons en passer par des comparaisons entre les deux industries cinématographiques et le traitement de celle sud-coréenne par les festivals internationaux européens notamment.

Une simple comparaison des tendances des genres de films observés dans la deuxième partie de cette étude nous indique dès lors quelques pistes de réponses. En reprenant ces données, nous retenons que 37% et 16% – soit plus de la moitié – des films sud-coréens distribués en France sont des drames et des comédies dramatiques – le deuxième genre le plus distribué étant le polar. Confrontons maintenant ces chiffres à ceux des genres de prédilection des Français·es et des Sud-Coréen·ne·s. Si nous trouvons une certaine cohérence avec les goûts français, pour les comédies et comédies dramatiques, suivies des drames<sup>378</sup> – assez loin derrière cependant –,

---

<sup>376</sup> PARK Jecheol, p. 221, [En ligne : <http://worldhumanitiesforum.com/eng/previous/fFileDown.php?chk=1&idx=326>], *op. cit.* Consulté le 18/11/2020.

<sup>377</sup>Bastian Meiresonne, réalisateur, critique et ancien directeur artistique du Festival international des Cinémas d'Asie de Vesoul, précise que cette création d'exotisme est davantage prégnante lorsque les films sont en grande partie produits ou coproduits avec la France ou des pays européens, obligeant parfois les cinéastes à respecter un cahier des charges plus ou moins tacite. Un des exemples pris par Meiresonne concerne *Les Délices de Tokyo* (An, 2015), un film japonais de Naomi Kawase coproduit par l'Allemagne et la France, où des plans de cerisiers en fleurs ont été réclamés, afin de satisfaire une envie occidentale de clichés exotiques – plans visibles dès la bande-annonce du film, dans une démarche de séduction des spectateur·rices en quête de dépaysement. Propos tenus par Bastian Meiresonne lors d'un échange téléphonique le 24 mars 2020.

<sup>378</sup>Voir la FIGURE 20 : *Comparaison des genres en France et à l'étranger*, p. 77.

le contraste avec la Corée du Sud se fait sentir<sup>379</sup>. Or, ces tendances du public influent sur la distribution des productions locales, pas autant tournées vers les drames et comédies dramatiques qu'en France. Prenons à titre d'exemple les films proposés en 2018 par les sociétés sud-coréennes de vente internationale au marché du film de Cannes, un des plus importants marchés du film au monde. Parmi les 28 films présentés par les sociétés<sup>380</sup> pour la distribution étrangère dont française, seulement trois sont répertoriés comme des drames ou comédies dramatiques. Un seul de ces 28 films est d'ailleurs sorti en France en 2019, à savoir *The Spy gone North* (2018) de Yoon Jong-bin, figurant dans une séance de minuit du festival.

Ces séances ou d'autres en hors-compétition, sont d'ailleurs celles durant lesquelles sont davantage projetés – et ce de plus en plus régulièrement<sup>381</sup> – des films d'action, thrillers ou films fantastiques sud-coréens, en contraste avec les films en compétition officielle, faisant davantage de place à des drames ou des films de genre de cinéastes dont la reconnaissance est déjà établie – comme Park Chan-wook, Bong Joon-ho ou Lee Chang-dong.

En outre, ces films de genre hors-compétition ne sont diffusés qu'à Cannes, apparaissant comme le festival international européen le plus diversifié dans les genres qu'il présente. Cela tient au fait que la programmation « grand public » du festival valorise d'autant plus dans la sélection Hors-compétition les « films-év[é]nements qui marquent l'année de cinéma<sup>382</sup> », en plus de les inclure dans une compétition officielle relativement accessible<sup>383</sup>. À ce titre il semble donc évident que la distribution française suit bel et bien les programmations des festivals<sup>384</sup> et

---

<sup>379</sup>27,8% pour les films d'action, 14,3% pour la science-fiction/fantastique, 14,23% pour les comédies romantiques, 12,82% pour les drames, 10,06% pour les policiers/thrillers, 6,9% pour les comédies, 6,65% pour les mélodrames/romances, et 3,4% pour les films d'animation. Cf. *Korean Cinema Today*, KOFIC, Cannes Special Edition, vol. 19, mai 2014, p. 13.

<sup>380</sup>CJ Entertainment, Content Panda (de la firme N.E.W.), Finecut, Lotte Entertainment, Mirovision, Showbox, et M-Line Distribution.

<sup>381</sup>Ces quatre dernières années ont été présentés lors des séances de Minuit les films suivants : *Dernier train pour Busan* de Yeon Sang-ho en 2016, *Sans pitié* de Byun Sung-hyun en 2017, *The Spy gone North* en 2018, *Le Gangster, le flic et l'assassin* de Lee Won-tae en 2019. D'autres films de genre ont été diffusés dans le cadre de la sélection Hors-compétition et ensuite distribués en France, tels que les films de Kim Jee-won *A Bittersweet life* (2005) et *Le Bon, la brute et le cinglé* (2007) en 2006 et 2008, ou encore *The Strangers* de Na Hong-jin de 2016. Cf. Annexe *Films d'initiative sud-coréenne en salles françaises 2000-2019*.

<sup>382</sup>*Ibid.*

<sup>383</sup>« Sous cette appellation [Sélection officielle], c'est toute la diversité de la création cinématographique qui est mise en valeur à travers différentes sélections qui ont chacune leur identité. Les films qui illustrent le « cinéma d'auteur grand public » sont présentés en Compétition tandis qu'Un Certain Regard met l'accent sur des œuvres originales dans leur propos et leur esthétique qui assurent sur les écrans mondiaux une présence discrète mais forte. » *Le Festival en 2020, interview de Thierry Frémaux*, Festival de Cannes, [En ligne : <https://www.festival-cannes.com/fr/qui-sommes-nous/festival-de-cannes>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>384</sup>Sans oublier que c'est à l'occasion de ces festivals que sont vus et achetés des films par les distributeurs, Cannes organisant le plus important marché du film au monde. PAILLARD Jérôme, « Le Marché du Film du festival de Cannes, événement majeur de l'industrie cinématographique », *Géoeconomie*, mars 2011, n° 58, [En ligne : <https://www.cairn-int.info/revue-geoeconomique-2011-3-page-77.htm>]. Lien constaté comme brisé à sa dernière consultation le 18/11/2020.

que, de plus, ces propositions relèvent toutes d'un caractère relativement conventionnel : en séparant les films présents à Berlin, Cannes ou Venise (soit 67 films sur 119) des films distribués sans présentation préalable dans ces trois festivals (52 films), nous nous apercevons tout d'abord que les noms de cinéastes sont davantage diversifiés dans les films hors festivals – 32 noms différents contre 25 dans les festivals. Leur vie au sein de la distribution française reste en revanche relativement égale, puisqu'un minimum de 25 films<sup>385</sup> ne passant pas par les festivals sont sortis dans moins de vingt salles lors de leur première semaine d'exploitation, contre 23 films provenant de Berlin, Cannes ou Venise.

Il convient cependant de préciser ce caractère relatif, puisque ces chiffres diffèrent énormément au niveau des dates de sortie de ces films. En effet, les 23 films ayant été les moins visibles en salles françaises après passage en festivals sont tous des films sortis dans les années 2000 – la date la plus proche concernant la sortie du film de Hong Sang-soo, *Ha ha ha* (2009), le 16 mars 2011 –, tandis que les films distribués directement sont encore très concernés par cette exploitation très restreinte – encore deux films en 2018 sortant dans moins de 10 salles<sup>386</sup>. Nous pouvons donc en conclure qu'à ce jour où les films sud-coréens ont acquis une meilleure reconnaissance et visibilité, les films les moins mis en avant sont les films ne passant pas par les trois principaux festivals européens.

Pour aller encore plus loin dans ces chiffres et nous rapprocher d'un problème de diversité, nous devons à présent observer la labellisation Art et essai de ces films que nous avons distingués.

Nous avons précédemment vu que celle-ci était quasiment systématiquement accordée aux films sud-coréens distribués en France. Pour rappel, seuls cinq films sur 119 n'en n'ont pas bénéficié, films dont les dates de sortie française sont 2001, 2002, 2005, 2017 et 2018. En plus de remarquer le caractère très sporadique de cette non-labellisation, il est ici intéressant d'observer qu'un seul film ayant fait partie des sélections festivières n'a pas reçu le label. Il s'agit du dernier film présent dans les Séances de minuit cannoises, *Le Gangster, le flic et l'assassin*, catégorisé comme film d'action et thriller, que l'on pourrait qualifier de *blockbuster*<sup>387</sup>. Il faut associer à cela les sélections Hors-compétition qui, à Cannes comme à

---

<sup>385</sup>Certains chiffres concernant le nombre de salles acquises en première semaine d'exploitation manquent et ne rentrent donc pas dans ce calcul.

<sup>386</sup>*Battleship Island* (2017), Ryoo Seung-wan, sorti dans une seule salle, le 14 mars 2018, et *After my Death* (2017), Kim Ui-seok, sorti dans huit salles, le 21 novembre 2018.

<sup>387</sup>Jean-François Rauger en écrit ainsi la critique pour *Le Monde* : « Le film ne sort néanmoins d'aucun sentier battu. Il additionne des péripéties diverses selon un schéma déjà connu, reproduisant les caractéristiques du genre et évitant ce qui en faisait l'intérêt : un regard politique et parfois paradoxal sur la société sud-coréenne

Berlin ou Venise, prévoient un temps pour ces films à grand public ou « films-événements ». Le fait est que lorsque nous observons les films sud-coréens programmés dans cette section des festivals puis distribués en France, nous constatons que tous – à l'exception du dernier exemple – sont labellisés Art et essai.

Leur caractère de *blockbuster* étant induit par leur présence dans ces sections<sup>388</sup>, leur labellisation semble donc étrange lorsque l'on se remémore les critères artistiques exigés par l'AFCAE, lesquels, à titre de comparaison, n'ont pas été remplis par de nombreux films occidentaux présents dans ces sections Hors-compétition<sup>389</sup>. L'hypothèse qui se pose désormais est celle d'une labellisation à outrance, ou du moins une labellisation biaisée par un critère qui finit par paraître trop dominant, celui désignant une « œuvre reflétant la vie de pays dont la production cinématographique est assez peu diffusée en France<sup>390</sup> ».

Ce critère présente en outre certaines limites par sa dénomination floue et équivoque. On peut en effet imaginer que le fait de « refléter la vie de pays » pourrait tout autant désigner la production cinématographique que la langue, les mœurs, les coutumes, auxquels cas les films documentaires sembleraient être les plus à même de correspondre à cette labellisation. Ni un film en langue anglaise comme *Snowpiercer*, ni un film de genre tel que *Dernier Train pour Busan* ne pourraient à l'évidence être concernés par cette appellation. Celle-ci semble en outre être la seule option permettant à des *blockbusters* de recevoir le label, certains, comme *Man on High Heels* (Jin Jang, 2015), ne paraissant concernés ni par un critère de « caractère de recherche ou de nouveauté dans le domaine cinématographique », ni par un critère de conciliation d'« exigence de la critique et la faveur du public »<sup>391</sup>. Face à sa faiblesse

---

d'aujourd'hui ». RAUGER Jean-François, « "Le Gangster, le Flic & l'Assassin" : un mélange d'humour et de violence à la coréenne », *Le Monde*, 14 août 2019, [En ligne : [https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/08/14/le-gangster-le-flic-l-assassin-un-melange-d-humour-et-de-violence-a-la-coreenne\\_5499238\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/08/14/le-gangster-le-flic-l-assassin-un-melange-d-humour-et-de-violence-a-la-coreenne_5499238_3246.html)]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>388</sup>Il serait à ce titre intéressant d'étudier comment ces films sont perçus en Corée du Sud, si, au contraire de la France, ces films ne sont diffusés que dans les salles à but commercial, ou s'ils reçoivent une labellisation leur permettant d'accéder aux *Art House*.

<sup>389</sup>Prenons comme exemple les films de cette section à Cannes en 2016 : sur les neuf films programmés, quatre sont labellisés par la suite, les deux films sud-coréens *Dernier train pour Busan* et *The Strangers*, ainsi que *Cafe Society* de Woody Allen et *Gimme Danger* de Jim Jarmusch, deux cinéastes habitués du label de l'AFCAE. Les autres films sont quatre films hollywoodiens, *Hands of Stone* de Jonathan Jakubowicz, *Money Monster* de Jodie Foster, *The Nice Guys* de Shane Black, *Le Bon gros géant* de Steven Spielberg et un film français en langue anglaise, *Blood Father* de Jean-François Richet.

<sup>390</sup>*Critères de recommandations des œuvres*, AFCAE, [En ligne : <http://www.art-et-essai.org/11/criteres-de-recommandations-des-oeuvres>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>391</sup>« Sans doute Jang Jin sacrifie trop au souci d'efficacité pour véritablement bousculer les repères du genre, s'acculant de ce fait à un sentimentalisme importé et compensatoire [...] Le film, par ailleurs parfaitement récréatif, trouve ici une limite, en ce qu'il n'investit la singularité de son héros que comme une indifférente fonction narrative ». MACHERET Mathieu, « "Man on High Heels" : policier musclé et transsexuel », *Le Monde*, 19 juillet 2016, [En ligne : [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2016/07/19/man-on-high-heels-policier-muscle-et-transsexuel\\_4971616\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2016/07/19/man-on-high-heels-policier-muscle-et-transsexuel_4971616_3476.html)]. Consulté le 18/11/2020.

terminologique, le critère de reflet de la vie du pays de production apparaît donc en lui-même problématique, et se présente comme une catégorie « débarras », où un film peut recevoir la labellisation par sa simple appartenance à une nationalité, en l'occurrence, sud-coréenne.

Si comme nous le soutenons ici, bon nombre de films sud-coréens distribués en France sont associés au label pas tant pour leurs qualités artistiques que pour leur inscription dans un cinéma étranger, il en découle d'une part un nouveau flou dans les mesures de la diversité, et d'autre part un certain manquement éthique. Dans un premier temps, la mesure de la diversité en France, se basant notamment sur la part de films labellisés par l'AFCAE afin de distinguer les films dits « de qualité » des *blockbusters*, se trouve totalement improductive si cette opposition est inégalement prise en compte entre les films nationaux ou étrangers. Cette confusion sous prétexte de critère de valorisation des films étrangers peu visibles est d'autant plus dommageable qu'elle différencie en fin de compte les films par leur nationalité et non leur qualité, augmentant ce catalogage de « cinéma coréen », voire même cette stigmatisation déjà prégnante d'un cinéma dit « asiatique ».

Nous pouvons ici observer que le principe de diversité des expressions culturelles contient le cinéma sud-coréen dans des normes structurelles françaises – label, classification de genre ou de structure de production – freinant sa rencontre avec un plus grand nombre de spectateur·rice·s. Or, cette volonté de diversité en elle-même se révèle à nuancer, puisque les motivations d'importation voire d'exportations des films semblent biaisées d'une part, et que l'appartenance systématique au label Art et essai s'avère recréer une certaine uniformisation dans la diversité recherchée. Une diversité existerait donc en termes géographiques, mais elle paraît bien trop contrôlée par les pays importateurs pour que l'on puisse la qualifier de diversité culturelle. En outre, vis-à-vis de la mesure de la diversité culturelle, le cinéma sud-coréen permettrait à la France d'être « diversifiée » simplement par son « ancrage culturel » – langue, nationalité du film –, hors de toute considération quant aux critères de genres, âge et qualité des films, ne s'adaptant pas à ceux-ci comme nous l'avons étudié au cours de cette recherche. Par ailleurs, la réelle diversité à viser pour un pays afin de valoriser ce principe, est celle d'une diversité du cinéma national importé, laquelle échoue encore à être véritablement tangible en France, au vu de notre exploration des caractéristiques des films diffusés depuis les années 1980, de la prépondérance des drames, ou encore de la récurrence de certains cinéastes.

Aujourd'hui, il est pourtant possible d'observer cette diversité que proposent les productions sud-coréennes lorsque la place laissée aux intermédiaires occidentaux est réduite.

## 6.b. Diversifier la diversité : des initiatives à mieux considérer

Bien que la présence du cinéma sud-coréen en France semble indissociable de la notion d'exotisme, il est envisageable que cet effet déminue si une certaine autorité des pays occidentaux – notamment de la France – se modère. En revanche pour ce qui est de la distribution, nous avons pu remarquer que celle-ci n'était pas à interroger isolément, et que, malgré certains élans d'indépendance ou d'efforts dans une programmation moins évidente, la tendance cinématographique à suivre dépend principalement de l'exploitation en salles, elle-même orientée par les goûts du public.

Nous pourrions certes penser que le public français n'est tout simplement pas curieux de la diversité du cinéma sud-coréen, voire de ce cinéma en lui-même. Toutefois rappelons que la classification Art et essai scinde, bien qu'involontairement, le public en deux groupes, pour lesquels l'accès au cinéma sud-coréen n'est pas évident au premier abord. L'idée d'un manque de visibilité en raison d'un désintérêt global du public perd de plus de sa pertinence si l'on examine réellement le public de ce cinéma dans un contexte autre que celui de la salle Art et essai.

Le cas du Festival du Film Coréen à Paris (FFCP) nous démontre non seulement qu'une diversité des films sud-coréens peut être possible à valoriser, mais que ce cinéma peut également trouver un plus large public en France. Créé en 2006 par trois étudiants coréens<sup>392</sup>, le FFCP originellement nommé Festival Franco-Coréen du Film, avait davantage vocation à un échange cinématographique entre la France et la Corée du Sud – avec quelques séances de même organisées à Séoul en parallèle. S'apercevant bien vite que le public français se déplaçait bien plus pour un film sud-coréen qu'un film français diffusé dans le cadre du festival, celui-ci a pris une nouvelle direction, celle d'une programmation exclusivement dédiée à la mise en avant de la richesse cinématographique de la Corée du Sud<sup>393</sup>. Cette volonté de valorisation d'une « diversité », revendiquée par David Tredler, chef programmeur depuis la huitième

---

<sup>392</sup> Bae Yong-jae (président d'honneur du festival), Cha Min-cheol (directeur général jusqu'à la 3e édition) et Lee Sang-hoon (chef programmeur jusqu'à la 2e édition).

<sup>393</sup> À travers diverses sections : les films d'ouverture/clôture (avec des productions de l'année du festival), la section Paysage (compétition de long-métrages de l'année du festival), la section Shortcuts (compétition court-métrages de l'année du festival), la section Portrait (souhaitant établir le portrait d'un·e réalisateur·rice), la section Classique (une rétrospective dédiée à tel ou telle cinéaste ou acteur·rice du patrimoine cinématographique sud-coréen), la Sélection Flyasiana (avec un retour sur les cinéastes précédemment primé·e·s de la section Shortcuts, elles·eux-même récompensé·e·s par le prix Flyasiana), les Séances Spéciales/Focus/Événements (sur un thème spécifique, un ou une réalisateur·rice, acteur·rice...), les avant-premières, ou encore la section Jeune Public (lors de la dixième édition).

édition et président du festival, en fait un excellent cas d'étude pour notre recherche :

L'essentiel de la ligne directrice du festival est de représenter le cinéma coréen dans tout son spectre. Je me souviens de l'époque du Festival du film asiatique de Deauville : je trouvais que leur section compétitive réunissait uniquement des films d'auteurs et des drames sociaux de pays différents, mais qui disaient tous un petit peu la même chose. Pour le FFCP, nous faisons en sorte que notre section « Paysage », la principale, réunisse à la fois des petits films d'auteurs, des films à vocation plus populaire et des gros films de studios. Nous sommes un festival axé sur la filmographie d'un pays. Ce qui est intéressant est de montrer toute la diversité de ce cinéma sans pour autant s'imposer de quota. Le seul que nous essayons d'avoir est au niveau des documentaires afin d'en trouver deux ou trois pour chaque édition. Actuellement, nous sommes en train de finaliser la section principale et nous essayons surtout d'harmoniser l'ensemble. Nous sortons de l'année 2016 durant laquelle nous avons proposé une palette assez riche de films différents, qui s'est faite naturellement.

Ces propos nous confirment premièrement cette diversité inhérente à la production cinématographique sud-coréenne, qui, comme tout pays <sup>394</sup>, valorise moins les films documentaires – d'où le besoin d'instaurer un certain quota pour le festival – que ses autres genres dominant le marché. En plus de mettre l'accent sur la « filmographie d'un pays », le FFCP fait directement concourir cette diversité, contrairement aux festivals internationaux européens, regroupant en catégories sa sélection en compétition. Les sections « Paysage » et « Shortcuts » permettent ainsi de découvrir des films inédits, produits dans la même année que le festival, et équilibrant la sélection en termes de structures de production mais également de genres. Notons pour ce qui va suivre que, la question du genre cinématographique posant question notamment dans le cas du cinéma sud-coréen, comme nous l'avons démontré dans la deuxième partie, nous nous devons de « respecter » cette catégorisation afin de faciliter la comparaison et mettre en exergue les défauts du système de mesure de la diversité en France.

Si nous prenons donc en exemple la programmation de la dernière édition (2016) disponible sur le site du FFCP<sup>395</sup>, nous comptabilisons dans les treize long-métrages en compétition trois documentaires, deux comédies, deux drames, deux films d'action, un biopic, un mélodrame/romance, un thriller et un film d'animation – lui-même définissable comme film

---

<sup>394</sup>En France par exemple, les films documentaires représentent en 2018 17,3 % de l'ensemble des films sortis dans l'année, mais seulement 1,5 % des entrées totales (2,9 millions d'entrées). *Les synthèses du CNC n°4 - Le marché du documentaire*, CNC, juin 2018, [En ligne : <https://www.cnc.fr/documents/36995/167074/Le+march%C3%A9+du+documentaire.pdf/3009075d-59bd-6fe6-dcf3-a35df1a06430>], p. 2. Consulté le 18/11/2020.

<sup>395</sup>*Archives*, FFCP, [En ligne : <http://www.ffcp-cinema.com/archives>]. Consulté le 18/11/2020.

d'action ou d'horreur. Si face à cette liste nous remarquons d'abord une importante dissemblance avec les films distribués en France, nous pouvons également observer qu'aucun de ces films n'a profité par la suite d'une sortie dans les salles françaises – à l'évidence, encore moins pour les court-métrages. En revanche, les films hors-compétition – de cette année comme d'autres –, mis en avant dans des sections spéciales telles que les films d'ouverture, de clôture, d'avant-premières ou d'autres séances particulières, sont davantage des films inédits que l'on retrouve dans les distributions françaises<sup>396</sup>.

Face à ce constat, nous pourrions d'ailleurs nous dire que la distribution française pourrait véritablement s'inspirer de ce festival et de sa programmation, bien que, comme l'exprime David Tredler, « [...] même si nous espérons toujours, nous ne choisissons pas un film pour la section « Portrait » en nous disant qu'il va ou doit être diffusé en France<sup>397</sup> ». Si quelques films ont été distribués à la suite de leur passage au FFCP<sup>398</sup>, la fonction première de celui-ci reste la découverte du cinéma sud-coréen par le public. Par ailleurs, ces films distribués correspondent principalement au genre le plus récurrent en France, soit le drame – trois sur les cinq films distribués après le festival. Pourtant les goûts des spectateur·rices lors des différentes éditions du festival dénotent une envie de changement, ou du moins, un certain contraste avec cette domination de genres distribués en France.

Parmi les prix récompensant les divers films présentés lors du FFCP, le Prix des publics a fait son apparition en 2016, lors de la onzième édition du festival. Décerné à un des long-métrages en compétition, il est à l'origine élaboré grâce à un partenariat avec le site de notation et critique culturelle *Senscritique* – sur lequel les spectateur·rices du FFCP peuvent voter pour leur film favori. En quatre années de récompenses, nous pouvons non seulement remarquer qu'aucun des films primés n'a bénéficié d'une sortie ultérieure au festival, mais également que ces films sont quelque peu en rupture avec les tendances de genres et de noms coutumiers en France : gagne en 2016 *The Truth Beneath*, thriller de la réalisatrice Lee Kyoung-mi ; en 2017 *Vanishing Time: a Boy returned*, film fantastique de Eom Tae-hwa ; en 2018 *1987: When the Day comes* de Jang Joon-hwan, qui signe un drame historique ; et en 2019 *Mal-Mo-E: The Secret Mission*, drame historique de Eom Yu-na. Concédant que le film fantastique est

---

<sup>396</sup>Toujours pour l'année 2016, en film d'ouverture *Tunnel* de Kim Seong-hoon (2016), en Section Événements *The Age of Shadows* de Kim Jee-woon (2016), en Séances Spéciales – Liaisons dangereuses *Dernier train pour Busan* de Yeon Sang-ho (2016), et en Avant-première, *The Bacchus Lady* de E J-yong (2016) – ce dernier film sortant deux ans après cette diffusion, le 01/08/2018. *Ibid.*

<sup>397</sup>LAURET Pierre, « "Représenter le cinéma coréen dans tout son spectre" avec David Tredler, chef-programmateur du Festival du Film Coréen à Paris », *MagGuffin*, n°11, septembre-octobre 2017, p. 61.

<sup>398</sup>*A Cappella* de Lee Su-jin (2013), *Hard Day* de Kim Seong-hun (2014), *Sea Fog : Les clandestins* de Shim Sung-bo (2014), *The Bacchus Lady* de E J-yong (2016), *Petite Forêt* de Lim Soon-rye (2018) ou encore *Microhabitat* sorti chez l'éditeur vidéo Spectrum Films.



censément le genre le plus à part dans la distribution française, et que les dimensions historiques de la Corée semblent demeurer un intérêt pour le public français, nous pouvons cependant constater que ces films s'éloignent des traditionnels films d'auteurs représentant une grande partie des films sud-coréens en France.

Notons également qu'un certain effort de diversité de genre, non pas cinématographique mais paritaire cette fois-ci, est mis en œuvre par le festival. Remarquables dans ces prix<sup>399</sup> et mises en avant en compétition comme en section spéciale, les réalisatrices sont indiscutablement bien plus visibles au festival que dans la distribution française. Alors que les trois dernières éditions (2018 à 2020) du festival présentent cinq films de réalisatrices sur les treize de la Section Paysage – sans compter d'autres présences de cinéastes femmes, comme en film de clôture en 2019 ou en Section Portrait, réservée à Jeon Go-woon en 2018 – on ne comptabilise que quatre films de réalisatrices<sup>400</sup> – différentes –, en vingt ans de distribution française – et très probablement depuis les débuts de cette distribution. Il est ainsi frappant de constater une telle absence de représentation des femmes cinéastes dans la distribution, alors qu'un festival national, qui plus est entièrement bénévole et peu subventionné – nous reviendrons sur cela –, arrive à montrer qu'une réelle diversité existe.

Ces faits dont témoignent ces Prix du public nous amènent à soutenir qu'au lieu de s'inspirer directement des intérêts et réactions du public, une importante partie de la distribution française ne prend pas réellement en compte ces envies de diversité, peut-être par manque de visibilité ou valorisation de ces envies, manque de moyen de distribution, ou plus amèrement, par indifférence de la diversité du cinéma sud-coréen et défaitisme quant à son potentiel succès. La distribution se focaliserait donc principalement sur des noms déjà reconnus, ne respectant pas de ce point de vue, la diversité en termes de représentativité paritaire entre les femmes et les hommes, pourtant au cœur des mesures du CNC. Face à ce constat, nous sommes en droit de nous interroger sur les motifs de cette ignorance ou méconnaissance de la programmation – irons-nous jusqu'à dire « idéale », au vu de la diversité ? – du festival par non seulement les distributeur·rices mais également, par les spectateur·rices en France.

Selon les mots de David Tredler, l'année d'anniversaire entre la Corée et la France en 2016 « a fait éclore quelque chose [...], c'est d'ailleurs une des raisons pour laquelle le festival a aussi bien marché [en 2016]. Cela a permis d'éveiller pas mal de consciences par rapport à la

---

<sup>399</sup> Deux réalisatrices sur les quatre cinéastes et films primés.

<sup>400</sup> *Treeless Mountain* de Kim So-yong (2008) ; *Une Vie toute neuve* de Ounie Lecompte (2008) ; *Suneung* de Shin Su-won (2012) ; et *Petite forêt* de Lim Soon-rye (2018).

culture coréenne<sup>401</sup> ». Bien qu'une stagnation du nombre de spectateur·rice·s soit aujourd'hui constatée, la fréquentation du festival demeure dans une courbe ascendante, arrivant à des totaux de 10 000 à 12 000 entrées sur une édition, et y réunissant une soixantaine d'habitué·e·s, se rendant au festival annuellement<sup>402</sup>. Pour ce qui est du public, majoritairement français<sup>403</sup>, il est intéressant de noter une certaine différence entre les âges de celui des cinémas Art et essai et celui fréquentant le festival. Si dans son étude de 2005 – pas encore renouvelée malheureusement –, le CNC indique que 50,5% des spectateur·rice·s des salles labellisées ont plus de 35 ans<sup>404</sup>, le chef programmeur du FFCP nous révèle que la majorité du public festivalier est constitué de jeunes actif·ve·s, âgé·e·s de 25 à 40 ans. En plus de nous faire remarquer un certain désir des publics à aller volontairement vers le cinéma sud-coréen, ces chiffres nous signifient une nouvelle fois que la distribution de ce cinéma semble peu adaptée au label Art et essai<sup>405</sup>.

Mais si aujourd'hui le FFCP est connu d'un public intéressé par des événements de la sorte, les journalistes, qui ont tant fait pour le cinéma sud-coréen le semblent beaucoup moins. En effet, les périodiques de critique cinématographique reconnus et participant à la reconnaissance de ce cinéma en France – tels que *Positif*, *Le Monde* ou les *Cahiers du Cinéma*<sup>406</sup> – ne se font jamais l'écho du festival, et encore moins de sa programmation. Quelques retours dans d'autres revues sont constatés par David Tredler, mais sont rapidement dénombrables : *Télérama* aurait ainsi fait la promotion du festival dans sa rubrique « Sortir à Paris » à deux reprises, *Libération*, publié une critique sur le film *Snowpiercer* à l'occasion de sa sortie française le 30 octobre 2013, et écrit une colonne sur le festival ayant lieu aux mêmes dates que la sortie du film, tandis que *Le Figaro* aurait mentionné la programmation du FFCP dans une édition en ligne en 2019. Pourvu d'une équipe relation presse, le festival n'est pas tellement à

---

<sup>401</sup> LAURET Pierre, *Ibid.*, p. 66.

<sup>402</sup> Informations données par David Tredler lors d'un entretien téléphonique le 12/11/2020.

<sup>403</sup> Selon David Tredler, le public coréen viendrait davantage lors de la présence d'invité·e·s spéciales·aux. Il dénombre ainsi une part de spectateur·rice·s français·es à hauteur de 75 à 80% sur une édition entière, pouvant monter jusqu'à 90% pour des séances « normales », et redescendant à 60 à 50% lors de séances en présence d'invité·e·s sud-coréen·ne·s.

<sup>404</sup> *Le Public du cinéma Art et essai*, CNC, 2005, p. 11, [En ligne : <https://www.cnc.fr/documents/36995/155397/le+public+du+cin%C3%A9ma+art+et+essai.pdf/8cf95d31-7578-5cb9-7845-a82bbc454b99>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>405</sup> En revanche, notons que cette différence d'âge pourrait également s'expliquer par les moyens d'accès aux informations à la disposition des publics. En effet, si David Tredler nous indique que la première – et quasiment seule – source d'information sur le festival est internet, les programmes édités par les cinémas Art et Essai s'imposent comme le principal vecteur d'information pour 47,4% du public, tandis que les 34,6 % restants s'informent également par la presse – « presse quotidienne régionale, gratuite locale et hebdomadaire de cinéma ». *Ibid.*, p. 30.

<sup>406</sup> Une mention du festival est faite dans un numéro des *Cahiers du Cinéma*, lors d'une année de partenariat de la revue avec le FFCP [numéro et année inconnue du chef programmeur, estimant la date de cette mention comme antérieure à 2015].

mettre en cause, envoyant tous les ans (en août ou septembre) des communiqués de presse aux revues citées et susceptibles de s'intéresser à la programmation – dossiers de presse faisant connaître les sélections officielles et invité·e·s du festival.

Cette presse est celle qui, aujourd'hui encore, prescrit certains noms et certaines tendances du cinéma Art et essai<sup>407</sup>. Cette non-prise en compte de la diversité que cherche à présenter le festival démontre donc un éventuel entre-soi dans le milieu cinématographique, semblant pourtant ambitionner une ouverture culturelle et une quête cinéphilique à l'image de ses mesures entreprises pour la diversité.

Cet entre-soi provoquerait même par ces problèmes d'application de la diversité – un échec de la valorisation du cinéma sud-coréen et une ignorance des propositions de sa diversité en France – un questionnement quant à la réelle motivation des acteur·rice·s de la Convention à prétendre à cette diversité. Il nous faut ici différencier celles et ceux appliquant la Convention en France – entre autres la distribution et l'exploitation – de celles et ceux régissant cette application, comme le Ministère de la Culture ou le CNC. Si nous ne pouvons qu'espérer que la partie appliquant la Convention prouve son ambition de diversité, des indications, concernant les donneur·euse·s d'ordre, sont suffisamment parlantes pour maintenir un discours méfiant à l'encontre de cette ouverture culturelle tant proclamée.

En effet, tout en gardant à l'esprit que le succès public du festival est bien loin de ne dépendre que de son traitement dans la presse – et encore moins dans la presse spécialisée –, ce phénomène d'attraction du public découle principalement de deux problématiques : de la visibilité du festival d'une part, et de la médiation autour de sa programmation d'autre part – sans compter le caractère qualitatif évident de l'événement en lui-même.

À l'instar des films en salle, lorsque l'on pense à la visibilité d'un événement, l'idée de promotion vient rapidement à l'esprit. Si nous avons vu que cette promotion était très largement réduite dans le cinéma Art et essai, le manque de moyen à cet égard est également l'une des causes de l'insuffisance publicitaire du festival. Celui-ci ne dispose en effet d'aucun budget pour des affichages dans la ville, et faisant sa promotion via ses propres réseaux sociaux et ses quelques médias partenaires<sup>408 409</sup>. Lions maintenant ce constat à la diversité prônée par le gouvernement français, mettant en place des soutiens directs à la distribution indépendante,

---

<sup>407</sup> N'oublions d'ailleurs pas que la critique – donc les revues spécialisées – importe au même titre que le référencement Art et essai pour la dimension de Qualité pour la catégorisation d'un film et mesure de la diversité.

<sup>408</sup> Tels que Cinema Teaser ou Senscritique.

<sup>409</sup> Notons de plus que le FFCP prenant place à Paris, une certaine inaccessibilité s'ajoute pour les spectateur·rices de province.

comme nous l'avions vu dans la première partie de cette étude – via l'aide sélective à la distribution de films inédits –, et à la « petite » exploitation – via l'aide aux salles maintenant une programmation difficile face à la concurrence et le Classement Art et essai.

Si ces deux phases de la vie d'un film ont évidemment besoin de soutien – c'est là tout le propos de notre étude –, les festivals, tout aussi intrinsèquement liés à la reconnaissance d'un film, voire d'une cinématographie nationale, méritent d'être autant protégés, puisqu'ils participent eux aussi à la diffusion d'une diversité cinématographique. Pourtant, ceux-ci ne peuvent bénéficier que d'une aide parmi les soutiens proposés par le CNC, à savoir l'Aide à la numérisation des lieux de festivals – en lien avec la politique de numérisation des salles de cinéma –, pour aider financièrement à l'équipement d'un projecteur numérique dans les lieux utilisés par les festivals – salles non équipées, ou dans les lieux ne disposant d'aucun aménagement de cet acabit. Face à cela, nous pouvons constater d'une part que l'aide ne concerne pas la diversité et que, d'autre part, le FFCP, se déroulant dans des salles – deux salles au Publicis Cinéma<sup>410</sup>, depuis 2013 –, n'est pas non plus concerné par ce soutien.

En outre le budget d'organisation de cet événement est conséquent, et si l'équipe ne comprend aucun·e salarié·e<sup>411</sup>, les frais de location de lieux comme du matériel, d'accueil des invité·e·s, de publicité, de logistique en tout genre, etc., ne sont financés que par un apport du public – les séances sont, raisonnablement, payantes<sup>412</sup> – et un soutien des sponsors et partenaires du FFCP<sup>413</sup> – le soutien des sponsors (pour les films en compétition) concernant les

---

<sup>410</sup> Ayant d'abord lieu dans des petites salles du Quartier Latin (En 2006 au Reflet Médicis, de 2007 à 2010 au Grand Action, de 2011 à 2012 au Saint André des Arts), le FFCP recherche un cinéma avec une plus grande capacité d'accueil pour faire face au développement conséquent de son audience – pour 100 places proposées dans ces salles, le double était quasiment refusé. Enthousiaste à l'idée de diffuser du cinéma sud-coréen, le Publicis Cinéma a répondu positivement à David Tredler qui démarchait les salles de plus de 400 places (le cinéma possédant une salle de 200 places et une seconde de 400 places). Notons d'ailleurs que le cinéma appartient au grand groupe de communication international Publicis Groupe, qui a construit en 2019 un partenariat (sous le nom « Contact ») avec CJ Entertainment, pour la diffusion des contenus originaux et partenariats de ce dernier en Asie du Pacifique. LYNCHY, « Publicis Group Korea enters into strategic business partnership with CJ ENM – Contact », *Campaign Brief Asia*, 14 janvier 2019, [En ligne : <https://campaignbriefasia.com/2019/01/14/publicis-groupe-korea-enters-i/>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>411</sup> L'association et l'équipe est entièrement bénévole, y compris le chef programmeur et les personnes travaillant à la direction, programmation, traduction, communication, partenariats, technique ou encore photographie, du festival. Des contractants peuvent éventuellement être engagés ponctuellement pour des missions et durées précises.

<sup>412</sup> Le FFCP propose un tarif unique à 8€, descendant à 4€ pour les moins de 14 ans, ainsi que des tarifs dégressifs avec des carnets de cinq places (6,60€ l'entrée), dix places (5,10€) ainsi qu'un pass festival, face à un tarif moyen de 7,10€ par entrée en Île de France. FFCP, *Tarifs*, [En ligne : <http://www.ffcp-cinema.com/contact>]. Consulté le 18/11/2020. « Le cinéma en Ile-de-France en 2019 », *Chiffres clés par région en 2019*, Études prospectives, CNC, 21 septembre 2020, p. 20, [En ligne : <https://www.cnc.fr/documents/36995/1118512/Chiffres+cl%C3%A9s+par+r%C3%A9gion+en+2019.pdf/e1a2bd4b-e150-f65c-feb9-c6e0e7288c3c>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>413</sup> Soutiens institutionnels : Ministère de la Culture, des Sports et du Tourisme Coréen, Centre Culturel Coréen,

différents prix, et celui des partenaires (pour une mise en place de réduction) se limitant le plus souvent à une promotion du festival. En revanche, et malgré plusieurs sollicitations de la part du festival, aucun budget public de la France n'est mis à contribution :

Ce sont essentiellement des sponsors coréens privés<sup>414</sup>. Nous n'avons pas d'aides françaises publiques ou privées. L'argent vient tout de même de France puisque ce sont les antennes françaises d'entreprises coréennes qui nous soutiennent. Mais réussir à décrocher des subventions publiques françaises, c'est à se tirer une balle. On a essayé une fois ou deux fois de décrocher des aides de la Mairie de Paris : sans résultat. [...] Les problèmes des budgets, sponsors et de partenaires ça n'a l'air de rien mais ça peut plomber un festival. Ce n'est pas pour rien que tous les ans des festivals disparaissent<sup>415</sup>.

Trois ans après ce témoignage sur l'état des lieux des financements du festival, celui-ci n'a malheureusement pas évolué, et l'on peut déplorer ce manque d'aide à l'échelle gouvernementale, allant une fois de plus à l'encontre de son application de la diversité. Les sponsors institutionnels coréens prouvent en outre une certaine validation du festival par la Corée – le KOFIC soutenant le FFCP depuis la troisième édition –, nous amenant à présumer que l'idée d'exotisme au sein du festival – nous ne pouvons parler au nom des publics – est assez faible, réduite d'une part par cette importante diversité, et d'autre part, par la multiculturalité de l'équipe du festival<sup>416</sup>.

Afin de renforcer cette idée de manquement de l'État à ce niveau, ajoutons que le FFCP ne se contente pas que de proposer un festival, mais qu'il tient également, et ce depuis l'année France-Corée en 2015, les Dimanches en Corée, organisés avec le Publicis Cinéma. David Tredler nous confie<sup>417</sup> que lors de cette année, le gouvernement français a mis en œuvre une grande « campagne » pour la promotion des événements portant sur la culture sud-coréenne.

---

KOFIC, KOFA ; Premiers Sponsors : Asiana Airlines, Office National du Tourisme Coréen ; Official sponsors : EPS (Entre Paris et Seoul) ; Partenaire Spécial : Keystone Films ; Partenaires Médias : Cinéma Teaser, East Asia ; Partenaires Festival : Publicis Cinémas – sponsors et partenaires de 2020, d'autres soutiens changent en fonction des années (tels que KIA Motors, Kumho Tyre, Samsung, le Ministère de l'agriculture, de l'alimentation et des affaires rurales coréen, Korea Agro-fisheries and Food Trade Corporation, Radio Nova, Senscritique, Cine Series, Que faire à Paris ?). Voir [En ligne :<http://www.ffcp-cinema.com/partenaires>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>414</sup> Notons que ces sponsors privés sont potentiellement liés aux compagnies de production des films en question, voire à des *chaebols*, tels que le plus évident cas du groupe *Samsung*, ou encore Kia Motors, appartenant au conglomérat *Hyundai*.

<sup>415</sup> LAURET Pierre, *Ibid.*, p. 66.

<sup>416</sup> L'équipe du festival est tous les ans constituée de français·es et de sud-coréen·ne·s, de passage assez court sur Paris ou non, sur des postes de direction, programmation, traduction, partenariat et communication.

<sup>417</sup> Par entretien téléphonique le 12/11/2020.

Un soutien financier<sup>418</sup> étant alloué pour l'année 2015-2016 aux nouveaux projets labellisés Année France-Corée – mais pas au festival déjà en place –, le FFCP saisit l'opportunité de l'aide du gouvernement pour lancer cet événement désormais annuel<sup>419</sup>. Ainsi dans cette salle est proposé un dimanche par mois la projection d'un film sud-coréen « incontournable », généralement distribué dans les salles françaises<sup>420</sup>. Le FFCP s'inscrit certes davantage dans une démarche de programmation que de distribution, mais propose un travail de diversité cinématographique, qui à ce titre, mériterait d'être remarqué et valorisé par les instances prescrivant cette diversité.

Pour finir sur cette étude du festival, nous devons rappeler l'importance de la prise en compte de telles initiatives, lesquelles offrent de nouvelles perspectives quant aux inclinations du public et pourraient permettre un renouveau de la distribution du cinéma sud-coréen en France. Si nous avons vu que la distribution dépend non seulement des publics mais également des festivals, la question de la diversité ne peut évoluer au moment où ne sont considérés que les festivals internationaux, ne semblant eux-mêmes pas mettre assez en œuvre pour cette diversité. Nous pouvons notamment penser ici au festival de Cannes, demeurant celui avec le plus de poids pour la distribution française, et bien entendu, réservé au cas du cinéma sud-coréen.

En soi, la diversité n'est constatée par le Gouvernement que dans les actions qu'il met en place. Cependant, ignorer de telles initiatives revient à ignorer de façon contre-productive la possibilité d'élargir encore cette diversité. Le désintérêt du public n'est donc pas l'unique fautif, mais peut-être même, un symptôme d'une certaine négligence envers ce type de propositions.

---

<sup>418</sup> 14% des projets soutenus ont eu lieu en France, 86% autres ont eu lieu en Corée du Sud. « Le budget consacré par la France et géré par l'Institut français, provenait en partie des fonds publics du ministère des Affaires étrangères et du Développement international, du ministère de la Culture et de la Communication, des collectivités territoriales et des institutions culturelles nationales. L'autre source de financement est issue du Comité des mécènes constitué spécifiquement pour l'Année. Présidé par Stéphane Israël, Président directeur général d'Arianespace, il a réuni 27 entreprises françaises. ». *Bilan Saison France Corée 2015-2016*, Institut Français, p. 13 et 17, [En ligne : <https://www.pro.institutfrancais.com/sites/default/files/medias/documents/bilan-france-coree-2015-2016.pdf>]. Consulté le 18/11/2020.

<sup>419</sup> Le soutien financier destiné à l'association, celui-ci servira en outre davantage à la tenue du festival qu'à la prise en charge des Dimanches en Corée, ces derniers bien moins coûteux que l'organisation du FFCP.

<sup>420</sup> Ne pouvant se permettre de s'alourdir à un niveau budgétaire comme à un niveau logistique, le FFCP diffuse principalement des films déjà distribués en France, à quelques exceptions près, telles que pour deux films de patrimoine, dont une copie était disponible au Centre Culturel Coréen, et dont les droits étaient échus. Le film *La Mémoire assassine* (de Won Shin-yun, 2017) montre également la possibilité d'une diffusion inédite si une certaine facilité logistique se présente : sa programmation en mars 2020 (finalement décalée) était ainsi possible puisqu'une copie au format DCP avait été créée à l'occasion du Festival du Film Policier de Beaune par l'ayant-droit français e-cinema.com, avec qui le FFCP a pu négocier la diffusion du film.

## CONCLUSION

La fin d'une ère dictatoriale, une forte croissance économique couplée d'un renouveau générationnel, la mise en action d'un système de protection cinématographique concluant, une politique d'ouverture internationale brillamment exécutée sans oublier une inventivité des cinéastes... tant de causes aux succès du cinéma sud-coréen qui n'a pas terminé de croître, en France comme en Corée du Sud. Ce que nous retenons pourtant dans notre étude, c'est combien l'Europe, voire la France, occupe assidument une place prépondérante dans la reconnaissance mondiale du cinéma sud-coréen. Mais après avoir constaté que ces interventions étaient inévitablement porteuses d'une certaine conception de ce cinéma national – voire du pays en lui-même –, nous nous sommes rendue compte qu'elles remettaient également en question le principe de diversité sur le plan de la déontologie. Car, nous le disions en introduction, établir le concept de diversité comme une norme équivaut à choisir de façon stricte une notion qui non seulement occasionne un certain flou sémantique (qu'est-ce qui est entendu par « diversité » ?), mais qui risque de se révéler aussi subjective qu'arbitraire.

Pour ce qui est de la mise en application de la diversité des expressions culturelles dans le domaine cinématographique, nous avons pu voir que le cinéma sud-coréen éclairait certaines contradictions liées à la valorisation et aides aux cinémas étrangers en France. Nous avons notamment constaté que celui-ci n'était pas exactement traité de la même manière que le cinéma français, voire que sa présence ne produisait pas le besoin d'être en soi diversifié, puisqu'il répond à la simple logique d'une diversité au point de vue de la France. Dans un sens donc, le cinéma sud-coréen permet à la France de faire valoir la diversité de son offre cinématographique – la présence d'une grande quantité de films de diverses nationalités distribués. Mais cet aspect géographique mis de côté, le cinéma sud-coréen n'est pas conforme à tous les multiples aspects de la diversité, mesurés et contrôlés pour le cinéma français – de genres, de genres filmiques, de structures de production, etc. L'établissement de catégorisations et de nomenclatures universelles est donc aujourd'hui loin d'être institué.

L'autre paradoxe sur le plan déontologique que nous avons tenté de mettre en lumière dans cette étude est cette notion d'exotisme qui, selon nous, pouvait encore être palpable à

travers le parcours de distribution des films sud-coréens en France. Sans pour autant cautionner cette pratique – rappelons qu’il s’agit là de traces directes d’un héritage colonisateur occidental, insidieusement ancré et pouvant facilement évoluer en racisme – nous pouvons toutefois nuancer notre ressentiment envers cet effet d’exotisme. En évoquant l’hypothèse qu’un goût pour le lointain et une vision biaisée, « exotisée », peut se trouver dans d’autres cultures, nous pouvons imaginer en contrepoint que la Corée du Sud, notamment par le biais du cinéma, porte un regard « exotisé » sur la France<sup>421</sup>. À l’évidence, cette supposition et l’étude de la réception possiblement exotique des films distribués internationalement seraient très intéressantes à mener, pour toucher des sujets autant artistiques, sociologiques que politiques – à travers par exemple la traduction des titres de films, l’analyse du design du matériel promotionnel (affiches, etc.), des bandes-annonces, etc., tout ce qui peut être mis en avant par le pays « diffuseur », notamment dans un but de séduction du public.

Dans son projet honorable de défense de la diversité, la France met donc en place des actions, et une mesure d’« auto-expertise », pour appliquer la notion de diversité au domaine cinématographique. Si la conclusion de ces mesures est probante pour le cas de la distribution du cinéma français, celle du cinéma sud-coréen met en avant une incompatibilité dans la mesure de sa diversité, ainsi qu’une malheureuse contradiction dans les actions prises par le CNC : en l’état actuel de la distribution et de l’exploitation française, le classement Art et essai des salles ne suffit pas à valoriser le cinéma sud-coréen, voire le refrène... Notre étude n’a jamais ambitionné de produire des jugements qualitatifs sur les films étudiés, mais bien de rendre compte de la diversité réelle ou non, et dans ce cadre, nous pouvons prétendre que le label n’apporte majoritairement aujourd’hui au cinéma sud-coréen qu’un sentiment d’appartenance à un « cinéma étranger »<sup>422</sup>.

Quelles sont alors les solutions, lorsque d’un côté les mesures prises par la France pour l’application de la diversité ne sont que peu convaincantes, et que se cache derrière la distribution mitigée du cinéma sud-coréen un contrôle notable de l’Occident ?

En réalité, ni les salles Art et essai ni la distribution indépendante ne sont à blâmer, proposer autant avec si peu de moyens étant déjà une bonne chose. Pour donner davantage de liberté à ces professions et leur permettre une programmation plus diverse, sans entraîner –

---

<sup>421</sup>Une certaine fascination pour les actrices françaises Juliette Binoche ou Isabelle Huppert semble par exemple s’exercer en Corée du Sud.

<sup>422</sup>Notons que si une différence (peut-être qualitative ?) est faite entre les films soutenus par l’AFCAE et ceux recevant un label précis – Recherche et Découverte, Jeune Public ou Patrimoine et Répertoire –, celle-ci n’importe que dans le calcul des soutiens aux exploitations.



comme c'est le cas parfois aujourd'hui – un endettement voire même, une fermeture, il faudrait d'une part bien plus de moyens financiers pour faire face à la concurrence avec les plus grosses structures, et d'autre part un renouvellement de l'intérêt du public.

Nous l'évoquons dans l'énumération des frais d'organisation du FFCP, la présence d'invité·e·s est très récurrente dans le festival, qu'il s'agisse de cinéastes, interprètes, scénaristes, producteur·rice·s des films diffusés, ou d'autres personnalités importantes pour l'histoire du cinéma sud-coréen – une masterclass, avec An Cha Flubacher-Rhim dont nous parlions plus tôt, a ainsi été organisée pour la première fois lors de l'édition 2019 du FFCP<sup>423</sup>. Cette idée de relier davantage le public aux séances, d'engager un échange, voire d'initier l'auditoire à l'histoire et la compréhension du cinéma sud-coréen est aujourd'hui l'une des forces du festival, permettant un intérêt accru de la part des spectateur·rice·s, sans parler même de leur potentielle meilleure connaissance de ce cinéma à la suite du festival. Et cette idée de lien au public est peut-être aujourd'hui ce qui manque aux sorties traditionnelles des films dans les salles de cinéma.

Alors que nous achevons l'écriture de ce mémoire durant une période marquée par la situation de pandémie mondiale, les réflexions autour du cinéma se sont largement intensifiées, notamment concernant la problématique de regain d'intérêt du public<sup>424</sup> envers les salles de cinéma. Comme a pu le dire David Tredler dans un entretien : « Même avec une Palme d'or et un gros *buzz*, c'est la condition d'exploitation et de distribution des films dans notre pays qui a évolué ces dernières années. Surtout la consommation des films par le public n'aide pas, car de nos jours on préfère télécharger un film sur son ordinateur ou le regarder en streaming<sup>425</sup> ». Face à ce constat décrivant un mode de consommation du cinéma concernant une part toujours grandissante de la population<sup>426</sup>, la problématique principale pour le monde du cinéma français

---

<sup>423</sup> Bastian Meiresonne exprime à cette occasion sa joie face à l'intérêt du public, s'étant déplacé relativement massivement pour un tel événement, qui n'avait pas été organisé plus tôt notamment en raison de l'appréhension des organisateur·rice·s du FFCP, craignant l'indifférence des spectateur·rice·s pour ce genre de rencontre.

<sup>424</sup> D'un grand public, non-attaché dans sa cinéphilie modérée, aux salles de cinéma.

<sup>425</sup> « Interview de David Tredler, chef programmateur du FFCP », *K-Phenomen*, [En ligne : <http://k-phenomen.com/2015/10/29/interview-de-david-tredler-chef-programmateur-du-ffcp/>], mis en ligne le 29/10/2015. Lien constaté comme brisé à sa dernière consultation le 01/11/2020.

<sup>426</sup> La part de la population regardant des programmes à la demande par abonnement a doublé en trois ans (12% en 2016, 24% en 2019), en sachant que l'âge moyen des « SVODistes » est estimé à 34 ans, soit un écart générationnel avec le public de cinéma conséquent – puisqu'en 2019, les seniors (50 ans et plus) génèrent le plus d'entrées en salles de cinéma. En outre, la part d'audience en 2018 de Netflix est équivalente à celle de France 5, la cinquième chaîne derrière M6, France 3, France 2 et TF1. CNC, Observatoire de la vidéo à la demande, Etude prospective, 19 décembre 2019, p. 4-5, [En ligne :

doit s'axer autour d'une nouvelle relation avec le public. Si les salles Art et essai sont les premières à parler de l'importance d'une relation de confiance avec les spectateur·rice·s, François Aymé, président de l'AFCAE, a écrit très récemment, face aux nouveaux problèmes engendrés par la pandémie, qu'un « travail d'animation qui était annexe (comme un complément à la programmation traditionnelle) devient indispensable<sup>427</sup> ». Pour que le cinéma sud-coréen ainsi que tout cinéma peu valorisé, et ce dans leur diversité la plus authentique, puissent trouver ce public qui manque aujourd'hui, il faut alors chercher à éveiller la curiosité, à mettre à disposition des principales et principaux intéressé·e·s, des outils de compréhension davantage accessibles. Permettre à chacun·e de s'investir dans une cinéphilie pour s'ouvrir à d'autres cinématographies peu diffusées est aujourd'hui un objectif à valoriser. Cela passe par un travail de médiation culturelle, entièrement consacré au lien avec le public et à la redynamisation des lieux de ce partage artistique :

Préparer un débat, se documenter, choisir des intervenants, animer la rencontre : un vrai boulot qui ne s'improvise pas. Il y a trente ans le public exigeait des fauteuils confortables, aujourd'hui il attend des animations à la hauteur, des soirées sympas, instructives. Des découvertes de films, de personnalités, des vraies discussions<sup>428</sup>.

De plus en plus considéré ces dernières années à la vue de son succès<sup>429</sup>, cette médiation est principalement localisable dans les salles Art et essai, lors des séances spéciales telles que les avant-premières ou bien encore dans les festivals.

Pour [cultiver un lien affectif, intellectuel et social avec le public, et éveiller sa curiosité], il va falloir trouver des ressources supplémentaires. Imaginer des propositions complémentaires à la programmation, aller chercher d'autres recettes annexes (location de salles, partenariats, événements). Dans de nombreux lieux, les entrées cinéma risquent de ne plus suffire. Il nous faut développer des partenariats entre l'échelle nationale (CNC, Ministère de la Culture) et l'échelon territorial<sup>430</sup>. Mixer de nouvelles ressources privées avec de nouvelles aides publiques. Des aides

---

<https://www.cnc.fr/documents/36995/927212/Observatoire+de+la+vid%C3%A9o+%C3%A0+la+demande.pdf/4b21b8b8-8e54-3661-f388-a7918095ff30>. Consulté le 16/11/2020. CNC, *Le Public du cinéma en 2019*, Étude prospective, 01 octobre 2020, p. 8, [En ligne : <https://www.cnc.fr/documents/36995/1118512/Le+public+du+cin%C3%A9ma+en+2019.pdf/597966d8-d69e-064b-0ad7-7de2e599cab5>]. Consulté le 16/11/2020. CNC,

<sup>427</sup> AYME François, « Anticipation », *Le Courrier de l'Association française Art et essai*, AFCAE, n° 276, novembre 2020, [En ligne : [http://www.art-et-essai.org/sites/default/files/cae\\_276\\_web.pdf](http://www.art-et-essai.org/sites/default/files/cae_276_web.pdf)], p. 1. Consulté le 02/11/2020.

<sup>428</sup> *Ibid.*

<sup>429</sup> « En septembre, la forte fréquentation des soirées avec animation a confirmé, de manière assez impressionnante, l'appétence du public pour des soirées événementialisées : le film mais pas que le film ». *Ibid.*

<sup>430</sup> Tout en gardant en tête que « chaque région reste maître *in fine* de sa politique culturelle en matière

que l'on ne pourra décrocher que sur la base d'un projet qualitatif et durable<sup>431</sup>.

Notons que la mise en place de conventions pour la période de 2017 à 2019 entre les Régions et le CNC, a déjà permis la création de nouveaux postes de médiation culturelle pour l'exploitation cinématographique, ainsi que la pérennisation de ceux déjà existants, grâce à une prise en charge à 75% du salaire<sup>432</sup> – vingt postes ont par exemple ainsi été créés pour les salles indépendantes Art et essai de Nouvelle Aquitaine en 2018<sup>433</sup>. Si nous souhaitons que le gouvernement entende ces sollicitations, d'autres arguments encore nous permettent d'espérer une réponse à celles-ci. En effet, la France observe d'ores et déjà une politique d'éducation à l'image – envers les élèves du primaire au secondaire – à travers entre autres<sup>434</sup>, les dispositifs d'École et cinéma, Collège au cinéma, et Lycéens et apprentis au cinéma<sup>435</sup>, ayant notamment pour objectif de « former le goût et susciter la curiosité de l'élève spectateur<sup>436</sup> ». De plus, elle est aussi internationalement reconnue pour ses politiques de protection du cinéma effectives, et continue encore à se réactualiser face aux nouvelles problématiques<sup>437</sup>. Ces dernières

---

cinématographique ». « Le point sur les postes de médiateurs culturels dans l'exploitation cinématographique », *Le Courrier de l'Association française Art et essai*, AFCAE, n° 251, octobre-novembre 2016, [En ligne : [http://www.art-et-essai.org/sites/default/files/afcae\\_251\\_site.pdf#overlay-context=extranet/36150/espace-adherents](http://www.art-et-essai.org/sites/default/files/afcae_251_site.pdf#overlay-context=extranet/36150/espace-adherents)], p. 2. Consulté le 08/11/2020.

<sup>431</sup>AYME François, *op. cit.*

<sup>432</sup>Co-financement entre la Région (50% du coût TCC du salaire) et le CNC (25%) effectif pour la durée de la convention (2017 à 2019). Les 25% restant sont à la charge de l'employeur ou prise en charge – en partie, et selon les cas – par une autre collectivité ou tout autre financement. *Ibid.*

<sup>433</sup>« 20 postes de médiateurs au service des salles de cinéma et des publics de Nouvelle-Aquitaine créés grâce au soutien de la Région et du CNC », CNC, 23 novembre 2018, [En ligne : [https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/20-postes-de-mediateurs-au-service-des-salles-de-cinema-et-des-publics-de-nouvelleaquitaine-crees-grace-au-soutien-de-la-region-et-du-cnc\\_897598](https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/20-postes-de-mediateurs-au-service-des-salles-de-cinema-et-des-publics-de-nouvelleaquitaine-crees-grace-au-soutien-de-la-region-et-du-cnc_897598)]. Consulté le 08/11/2020.

<sup>434</sup>D'autres dispositifs, cependant moins répandus, tels que Passeurs d'image, L'Atelier cinéma ou Les Enfants des Lumière(s). Voir « Éducation à l'image », CNC, [En ligne : <https://www.cnc.fr/cinema/education-a-l-image>]. Consulté le 02/11/2020.

<sup>435</sup>Dispositifs se déroulant sur le temps scolaire, et fruit du partenariat entre le ministère de la culture et de la communication, le ministère de l'éducation nationale, les collectivités territoriales et le CNC. Une sélection de film est proposée au corps enseignant, choisissant librement de s'investir dans ce programme, à l'instar des départements et des salles de cinéma – là est donc la limite de ces dispositifs, peut-être encore trop facultatifs. Notons par ailleurs que deux films sud-coréens y sont inscrits : *The Host*, de Bong Joon-ho pour le programme de Lycéens et apprentis au cinéma, et *Une Vie toute neuve*, d'Ounie Lecomte, entrant dans le catalogue de Collège et cinéma en 2011, et encore présent dans celui de 2019, tout en étant conseillé aux élèves de 4/3ème. « Liste des 83 films Collège et cinéma 2019/2020 », *Transmettre le cinéma*, [En ligne : <http://www.transmettrelecinema.com/media/dispositifs/CAC%202019-2020.pdf>], p. 2. Consulté le 02/11/2020

<sup>436</sup>« École et cinéma / Collège au cinéma / Lycéens et apprentis au cinéma », Ministère de la Culture, [En ligne : <https://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Pays-de-la-Loire/Politique-et-actions/Territoires-et-publics/Education-artistique-et-culturelle/Glossaire-des-dispositifs/Education-a-l-image/Ecole-et-cinema-College-au-cinema-Lyceens-et-apprentis-au-cinema>]. Consulté le 02/11/2020.

<sup>437</sup>La réforme audiovisuelle de 2019 – encore à l'étude, due à un report de la réforme lié à la pandémie de Covid-19 – porte notamment sur la « contribution à la création française » des plateformes d'abonnement VOD, tels que Netflix, Amazon Prime ou Disney +, pour un investissement d'un pourcentage de leur chiffre d'affaire dans le cinéma français. Si en 2019 plus de 50 millions d'euros ont été investis par les services de SVOD dans la création originale française, près de 100 millions sont attendus pour 2020, tandis que sont estimés 154 millions d'euros d'investissement pour 2024. CASSINI Sandrine, « La réforme de l'audiovisuel public

concernant désormais tous les cinémas, multiplexes comme indépendants, les réflexions quant à des nouveaux modes de « sorties cinématographiques » doivent continuer d’abonder.

En guise de conclusion, ajoutons que si la France cherche à pouvoir davantage promouvoir sa diversité, celle-ci peut d’ores et déjà se tourner vers la recherche de moyens de valorisation des initiatives extra-gouvernementales sur le territoire, non seulement françaises<sup>438</sup>, mais également étrangères. Ainsi, par exemple, les mesures prises par la Corée du Sud, dans sa volonté d’internationalisation de sa culture et de son cinéma, pourraient avoir plus de résonance – et peut-être aussi plus de succès – grâce à un soutien promotionnel de la France. Beaucoup d’efforts et de contenus sont en réalité déjà constatables ; citons entre autres les diverses manifestations, rencontres, expositions, projections, organisées par le Centre Culturel Coréen (CCC)<sup>439</sup> – service culturel de l’Ambassade de Corée du Sud – qui deux ans après sa création en 1979 se met également à l’édition d’un magazine<sup>440</sup>, élaborant ce travail d’introduction à la culture coréenne<sup>441</sup>. Notons par ailleurs que le chercheur Kang Chang-il<sup>442</sup> s’est récemment lancé dans le projet *Voyage du cinéma coréen en France*, en partenariat avec le Centre Culturel Coréen, dans une volonté de présenter davantage le cinéma coréen en France. Une autre action digne d’être remarquée du côté des initiatives sud-coréenne, est la chaîne Youtube des Archives du film coréennes (KOFA), nommée *Korean Classic Film*, et mettant à disposition depuis 2011, des films coréens des années 1930 aux années 2000 – près de 200 à ce jour, sous-titrés en anglais et gratuits.

Si nous remarquons une réelle richesse de contenu mise à la portée d’une grande partie de la population, soutenons comme ultime réflexion que cette multiplicité de contenus et de recommandations ne doit en outre pas être perçue comme un frein à son accès. D’aucuns pourraient en effet redouter une sensation de submersion face à tant de possibilités, mais

---

suspendue à un fil », *Le Monde*, [En ligne : [https://www.lemonde.fr/economie/article/2020/06/02/la-reforme-de-l-audiovisuel-public-suspendue-a-un-fil\\_6041443\\_3234.html](https://www.lemonde.fr/economie/article/2020/06/02/la-reforme-de-l-audiovisuel-public-suspendue-a-un-fil_6041443_3234.html)], mis en ligne le 02/06/2020. Consulté le 02/11/2020. CNC, *Observatoire de la vidéo à la demande*, Étude prospective, 19 décembre 2019, p. 14, [En ligne :

<https://www.cnc.fr/documents/36995/927212/Observatoire+de+la+vid%C3%A9o+ %C3%A0+la+demande.pdf/4b21b8b8-8e54-3661-f388-a7918095ff30>]. Consulté le 16/11/2020.

<sup>438</sup>Nous avons parlé du FFCP mais cela touche bien sûr tout type d’événement témoignant d’une curiosité cinématographique – envers le cinéma sud-coréen comme tout autre empreint de cette idée de « diversité ».

<sup>439</sup>À titre d’exemple, une conférence est organisée par le CCC en novembre 2020, portant sur le cinéma sud-coréen en France, animée par David Tredler, Bastian Meiresonne et Emmanuelle Spadacenta, journaliste.

<sup>440</sup>*Culture Coréenne*, gratuit et désormais accessible en ligne sur le site du CCC.

<sup>441</sup>Bien qu’aujourd’hui le cinéma sud-coréen soit un sujet régulièrement abordé dans la revue, il faut cependant attendre la vingtième publication en décembre 1989 pour qu’elle lui consacre un chapitre – « Im Kwon-taek le cinéaste consacré ».

<sup>442</sup>Spécialisé dans l’histoire du cinéma coréen, et dont un ouvrage en français, intitulé *Les débuts du cinéma en Corée*, est paru le 24 septembre 2020 aux éditions Ocrée.

rappelons que c'est cette offre donnant l'opportunité d'un partage et d'une connaissance accrue, qui permet d'avoir aujourd'hui une certaine espérance dans le principe de mondialisation culturelle.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1 Politique culturelle

#### 1.1 Politique culturelle française

##### 1.1.1 Monographies

- **DEPETRIS Frédéric**, *L'État et le cinéma en France, Le moment de l'exception culturelle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques politiques », 2008.
- **POIRRIER Philippe**, *Histoire des politiques culturelles de la France contemporaine*, Dijon, Bibliest, 1996.
- **POIRRIER Philippe (dir.)**, *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, 2<sup>ème</sup> édition, La documentation Française, coll. « Les Notices », 2017 [2010].
- **RIGAUD Jacques**, *L'exception culturelle, Culture et pouvoirs sous la V<sup>e</sup> République*, Paris, Grasset, 1995.

##### 1.1.2 Articles de périodiques

- **ESCALINE Claude**, « Exception culturelle française : étatismes ou chance historique ? », *Géoéconomie*, n° 65, 2013, p. 183-193, [En ligne : <https://www.cairn.info/revue-geo-economie-2013-2-page-183.htm>]. Consulté le 04/11/2020.
- **GARANDAU Éric**, « La notion d'«exception culturelle» française en matière d'industrie cinématographique », *Géoéconomie*, n° 58, 2011, p. 57-65, [En ligne : <https://www.cairn.info/revue-geo-economie-2011-3-page-57.htm>]. Consulté le 04/11/2020.
- **MADÉLAINE Nicolas**, « Surproduction, baisse de qualité du cinéma : le CNC défend son modèle », *Les Échos*, 8 novembre 2016, [En ligne : <https://www.lesechos.fr/2016/11/surproduction-baisse-de-qualite-du-cinema-le-cnc-defend-son-modele-226321>]. Consulté le 08/11/2020.
- **WEINRAUB Bernard**, « Reagan orders moves against trade partners », *The New York Times*, 08/09/1985, p. 1, [En ligne : <https://www.nytimes.com/1985/09/08/world/reagan-orders-moves-against-trade->

partners.html]. Consulté le 04/11/2020.

- **VLASSIS Antonios**, « Négociations commerciales : le retour permanent de l'exception culturelle », *Culture, commerce et numérique*, Centre d'études sur l'intégration et la mondialisation, vol. 8, n° 4, mai 2013, [En ligne : <http://www.ieim.uqam.ca/IMG/pdf/oif-volume8-numero4-mai-2013.pdf>]. Consulté le 04/11/2020.

### 1.1.3 Thèses

- **FLICOTEAUX Muriel**, *La construction des identités du Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration : vers un nouveau modèle muséal ?*, thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication sous la direction de Bernadette Nadia Saou-Dufrène, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2010.
- **KIM Joon-Deok**, *Intervention et rôle de l'État dans la vie cinématographique française compte tenu de son renouvellement depuis 1981*, thèse de doctorat en études cinématographiques, sous la direction de Daniel Serceau, Université Paris I, 1997

### 1.1.4 Autres

- CNC, *Les aides sélectives à la distribution*, juillet 2008, [En ligne : <https://www.cnc.fr/documents/36995/153759/les+aides+s%C3%A9lectives+%C3%A0+la+distribution.pdf/ee5b75fc-7883-e084-eee6-59b5ab8cf1d3>]. Consulté le 08/11/2020.
- *Rapport d'information n° 276 (2002-2003) de M. Yann GAILLARD et Paul LORIDANT, fait au nom de la commission des finances, déposé le 6 mai 2003*, Sénat français, [En ligne : <https://www.senat.fr/rap/r02-276/r02-2761.pdf>]. Consulté le 08/11/2020.

## 1.2 Politique culturelle sud-coréenne

### 1.2.1 Monographie

- **KIM Yersu**, *La politique culturelle dans la République de Corée*, Paris, Les Presses de l'UNESCO, 1976, [En ligne : <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001341/134153fo.pdf>]. Consulté le 04/11/2020.

## 1.2.2 Articles de périodiques

- **KANG Hyun-Kyung**, « Korea's film market grows at the expense of indie films », *The Korea Times*, 16 janvier 2020, [En ligne : [https://www.koreatimes.co.kr/www/culture/2020/01/703\\_282019.html](https://www.koreatimes.co.kr/www/culture/2020/01/703_282019.html)]. Consulté le 08/11/2020.
- **YOON Min-sik**, « Culture minister mulls screen quota for independent films », *The Korean Herald*, 22 avril 2019, [En ligne : <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20190422000735>]. Consulté le 08/11/2020.

## 1.3 Diversité culturelle

### 1.3.1 Monographies

- **MATTELARD Armand**, *Diversité culturelle et mondialisation*, Paris, 3<sup>e</sup> édition, La Découverte, coll. « Repères », 2017 [2005].
- **RASSE Paul** (dir.), *La diversité culturelle*, Paris, CNRS éditions, coll. « Les Essentiels d'Hermès », 2013.
- **BARRAK Anissa** (dir.), *Diversité culturelle et mondialisation*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 2004.
- 

### 1.3.2 Contributions à des ouvrages collectifs

- **BENGHOZI Pierre-Jean**, « De l'exception à la diversité : quel avenir pour le pluralisme culturel ? », dans **BENGHOZI Pierre-Jean**, **PARIS Thomas**, (DE) **SAINT PULGENT Maryvonne** (dir.), *Mondialisation et diversité culturelle. Le cas de la France*, Paris, Institut français des relations internationales, 2003, [En ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00262511/document>]. Consulté le 08/11/2020.
- **DORTIER Jean-François**, « Vers une uniformisation culturelle ? », dans **Catherine Halpern** (dir.) *Identité(s). L'individu, le groupe, la société*, Sciences Humaines, coll. « Synthèse », 2016, p. 333-338, [En ligne : <https://www.cairn.info/identites--9782361063283-page-333.htm>]. Consulté le 17/11/2020.



### 1.3.3 Articles de périodiques

- **LEVY-HARTMANN Florence**, « Une mesure de la diversité des marchés du film en salles et en vidéogrammes en France et en Europe », *Culture méthodes*, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2011, [En ligne : <https://www.culture.gouv.fr/content/download/34179/file/CM-2011-1-d-site.pdf?inLanguage=fre-FR>]. Consulté le 08/11/2020.
- **MUSITELLI Jean**, « Les États-Unis et la diversité culturelle : Histoire d'un rendez-vous manqué », *Politique Américaine*, vol. 5, n° 2, 2006, p. 73-87, [En ligne : <https://www.cairn.info/revue-politique-americaine-2006-2-page-73.htm>]. Consulté le 04/11/2020.
- **RANAIVOSON Heritiana**, *Measuring cultural diversity with the Stirling model*, European Commission, [En ligne : [https://ec.europa.eu/eurostat/cros/system/files/NTTS2013fullPaper\\_186.pdf](https://ec.europa.eu/eurostat/cros/system/files/NTTS2013fullPaper_186.pdf) ]. Consulté 08/11/2020.
- **OUSTINOFF Michel**, « Les points clés de la Convention sur la diversité des expressions culturelles », *Hermès, la revue*, CNRS, n° 51, 2008, p. 78-74, [En ligne : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2008-2-page-71.htm>]. Consulté le 04/11/2020.
- **VLASSIS Antonios**, « La mise en œuvre de la Convention sur la diversité des expressions culturelles : portée et enjeux de l'interface entre le commerce et la culture », *Études internationales*, Institut québécois des Hautes études internationales, vol. 42, n° 4, 2011, [En ligne : <https://id.erudit.org/iderudit/1007552ar>]. Consulté le 04/11/2020.
- **VLASSIS Antonios**, « Ouverture des marchés cinématographiques et remise en cause de la diversité des expressions culturelles », *Géoéconomie*, n° 62, 2012, p. 97-108, [En ligne : <http://www.cairn.info/revue-geoéconomie-2012-3-page-97.htm>]. Consulté le 04/11/2020.

### 1.3.4 Documents techniques

- *Comment mesurer la diversité des expressions culturelles : application du modèle de diversité de Stirling à la culture*, Institut statistique de l'UNESCO, Document technique n° 6, 2012, [En ligne : <http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/measuring->

the-diversity-of-cultural-expressions-applying-the-stirling-model-of-diversity-in-culture-2011-fr.pdf]. Consulté le 08/11/2020.

- *La Convention de 2005 sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*, UNESCO, [En ligne : [https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/2913\\_16\\_passport\\_web\\_f.pdf](https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/2913_16_passport_web_f.pdf)]. Consulté le 08/11/2020.

## 1.4 Économie et droit du cinéma

### 1.4.1 Monographies

- **CRETON Laurent**, *L'économie du cinéma en 50 fiches*, 5<sup>e</sup> édition, Paris, Armand Colin, coll. « Focus Cinéma », 2016 [2003].
- **GRAS Pierre**, *L'économie du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Les Petits Cahiers », 2005.
- **KAMINA Pascal**, *Droit du cinéma*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, LexisNexis, coll. « Droit et professionnels », 2014 [2011].
- **SIMSI Simon**, *Ciné-passions : le guide chiffré du cinéma en France*, Paris, Dixit, 2012.

### 1.4.2 Études du CNC

- *Investir dans le cinéma indépendant : l'ambitieux pari des SOFICA*, CNC, 08 avril 2015, [En ligne : <https://www.cnc.fr/documents/36995/156182/pr%C3%A9sentation+-+Investir+dans+le+cin%C3%A9ma+ind%C3%A9pendant+++l%E2%80%99ambitieux+pari+des+SOFICA.pdf/f9d1df99-d5d1-94bf-e2e8-4062a2847bb7>]. Consulté le 08/11/2020.

## 1.5 Art et essai

### 1.5.1 Thèses

- **BAIK Seung Kyung**, *Faire valoir le cinéma de qualité, Les labels d'art et essai en France et les salles réservées aux art films en Corée du Sud*, thèse de doctorat en sociologie des arts et des médias, sous la direction d'Antoine Hennion, Centre de recherche sur les liens sociaux, 2019.

- **BOURGATTE Michel**, *Ce que fait la pratique au spectateur. Enquêtes dans des salles de cinéma Art et Essai de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur*, thèse de doctorat en Science de l'information et de la communication, sous la direction d'Emmanuel Ethis, Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, 2008, [En ligne : [https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00369730/file/These\\_Bourgatte.pdf](https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00369730/file/These_Bourgatte.pdf)]. Consulté le 08/11/2020.

### 1.5.2 Études du CNC

- « Les établissements classés Art et Essai après appel », *Les synthèses du CNC*, CNC, n° 3, mai 2017, [En ligne : <https://www.cnc.fr/documents/36995/151799/Les+synth%C3%A8ses+du+CNC+n%C2%B03+-+Les+%C3%A9tablissements+class%C3%A9s+Art+et+Essai+apr+%C3%A8s+appel.pdf/7eb224d8-ce0f-812d-3727-35881ff395de>]. Consulté le 08/11/2020.
- *Notice du classement Art et essai*, CNC, 2018, [En ligne : [http://www.art-et-essai.org/sites/default/files/notice\\_classement\\_ae\\_0.pdf](http://www.art-et-essai.org/sites/default/files/notice_classement_ae_0.pdf)]. Consulté le 08/11/2020.
- *Réforme du Classement Art et essai*, CNC, 25 septembre 2017, [En ligne : <https://www.cnc.fr/documents/36995/147089/Notice+R+%C3%A9forme+du+classement+art+et+essai.pdf/8dda9a15-a409-63f1-e36b-6b1b0ea83674>]. Consulté le 08/11/2020.

### 1.5.3 Radiodiffusion

- **THORET Jean-Baptiste**, « Le cinéma d'art et d'essai est-il un genre comme les autres ? », *Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert*, France Inter, 23 juillet 2012. 55 min. [En ligne : <https://www.franceinter.fr/emissions/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert-23-juillet-2012>]. Consulté le 04/11/2020.

## 1.6 Exotisme

- **PARK Jecheol**, « The Global Exotic in East Asian Art Cinema: Kim Ki-duk's *Spring, Summer, Autumn, Winter and Spring* », *World Humanities Forum*, University of South

California, [En ligne : <http://worldhumanitiesforum.com/eng/previous/fFileDown.php?chk=1&idx=326>]. Consulté le 13/11/2020.

- **PRAZ Mario**, « Exotisme », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne : <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/exotisme/>]. Consulté le 08/11/2020.
- **SAID Edward Wadie**, *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2003 [1980].

## 1.7 Démocratisation de la Corée du Sud

### 1.7.1 Monographies

- **DAYEZ-BURGEON Pascal**, *Histoire de la Corée, Des origines à nos jours*, Paris, Tallandier, 2012, [En ligne : <https://www.cairn.info/histoire-de-la-coree--9782847348354.htm>]. Consulté le 04/11/2020.
- **LANZAROTTI Mario**, *La Corée du Sud : une sortie du sous-développement*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Tiers Monde », 1992.
- **PARK Young-a**, *Unexpected Alliances : Independant filmmakers, the state, and the film industry in postauthoritarian South Korea*, Stanford, Stanford University Press, 2015, [En ligne : <https://www.jstor.org/stable/j.ctvqr1d8g>]. Consulté le 04/11/2020.

### 1.7.2 Articles de périodiques

- **CROW Michael M., NATH Shrilata A.**, « Le développement de la stratégie en technologie dans l'industrie coréenne : une évaluation des influences du marché et du gouvernement », *Technovation*, vol. 12, n° 2, 1992, p. 119-136, [En ligne : <https://reader.elsevier.com/reader/sd/pii/016649729290019E?token=70551F7EB8EA88452FF4770F279AD1C934F0D973B4D034BBA4B49A31FB27F2479975836619B82EDC65B910CF05DBF44E>]. Consulté le 08/11/2020.
- **DELISSEN Alain**, « Démocratie et nationalisme : le moment minjung dans la Corée du Sud des années 1980 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 45, 1997, p. 35-40, [En ligne : [https://www.persee.fr/doc/mat\\_0769-3206\\_1997\\_num\\_45\\_1\\_403068](https://www.persee.fr/doc/mat_0769-3206_1997_num_45_1_403068)]. Consulté le 04/11/2020.

- **DOHERTY Thomas**, « Creating a National Cinema: The South Korean Experience », *Asian Survey*, vol. 24, n° 8, août 1984, p. 840-851, [En ligne : [www.jstor.org/stable/2644427](http://www.jstor.org/stable/2644427)]. Consulté le 04/11/2020.
- **GRIJOL Karine**, « La restructuration des campagnes coréennes », *Annales de géographie*, Tome 106, n° 595, 1997, p. 264-287, [En ligne : [https://www.persee.fr/doc/geo\\_0003-4010\\_1997\\_num\\_106\\_595\\_20778](https://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_1997_num_106_595_20778)]. Consulté le 08/11/2020.
- **YOON Sanghyun, FEIGENBAUM Harvey B.**, « Global Strategies for National Culture: Korean Media Policy in International Perspective », *Seoul Journal of Business*, vol. 3, n° 1, 1997, p. 127-146, [En ligne : [http://s-space.snu.ac.kr/bitstream/10371/1752/3/sjbv03n1\\_127.pdf](http://s-space.snu.ac.kr/bitstream/10371/1752/3/sjbv03n1_127.pdf)]. Consulté le 08/11/2020.

### 1.7.3 Thèse

- **HONG Sora**, *La génération des centres culturels (Munhwawon sedae) et la nouvelle vague du cinéma sud-coréen des années 1980-1990*, thèse de doctorat en études d'histoire et civilisation, sous la direction d'Alain Delissen, École doctorale de l'EHESS, 2019.

## 1.8 Hallyu et Soft-power

### 1.8.1 Monographies

- **KIM Hui-yeon**, *Le Soft power sud-coréen en Asie du Sud-Est : Une théologie de la prospérité en action*, Bangkok, Institut de recherche sur l'Asie du Sud-Est contemporaine, coll. « Carnets de l'Irasec », 2014, [En ligne : <http://books.openedition.org/irasec/194>]. Consulté le 04/11/2020.
- **OH Youjeong**, *Pop City: Korean Popular Culture and the Selling of Place*, Ithaca, Cornell University Press, 2018.
- **MARINESCU Valentina** (dir.), *The Global Impact of South Korean Popular Culture: Hallyu Unbound*, Lanham, Lexington Books, 2014.

### 1.8.2 Autres

- **DELORME Florian**, « De la K-pop aux K-dramas : l'art du soft power coréen », *Cultures Monde*, France Culture, 10 novembre 2016, 58 min, [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/culturesmonde/series-la-communion-cathodique-44-de-la-k-pop-aux-k-dramas-lart-du-soft? fbclid=IwAR2i82lgKtXLo6T2Xqt7LeMTjj0eBhV8iFVptj5jhznRbqVbtgdk3HBtkIM>]. Consulté le 08/11/2020.
- **KITOUS Bernard**, *La recherche d'une spécialisation dans le contexte de la concurrence mondiale : Sources, potentiel et critique du "Hallyu" (Nouvelle Vague) en Corée du Sud*, Séminaire Franco-Russe CEMI-EHESS, 22 juin 2015, [En ligne : [https://www.researchgate.net/publication/320624221\\_2015\\_KOREAN-Hallyu\\_Bkitous\\_EHESS-CEMI](https://www.researchgate.net/publication/320624221_2015_KOREAN-Hallyu_Bkitous_EHESS-CEMI)]. Consulté le 04/11/2020.
- **YECIES Brian, SHIM Ae-Gyung**, « Contemporary Korean Cinema: Challenges and the Transformation of 'Planet Hallyuwood' », *Acta Koreana*, vol. 11, [En ligne : [https://www.researchgate.net/publication/266347427\\_Contemporary\\_Korean\\_Cinema\\_Challenges\\_and\\_the\\_Transformation\\_of\\_'Planet\\_Hallyuwood'](https://www.researchgate.net/publication/266347427_Contemporary_Korean_Cinema_Challenges_and_the_Transformation_of_'Planet_Hallyuwood')]. Consulté le 08/11/2020.

## 2 Cinéma

### 2.1 Histoire du cinéma mondial

- **BARDECHE Maurice, BRASILLACH Robert**, *Histoire du cinéma II. Le cinéma parlant*, Givors, André Martel, 1954 [1948].
- **SADOUL Georges**, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, Paris, 9<sup>e</sup> édition, Flammarion, 1972 [1949].

### 2.2 Cinémas d'Asie

#### 2.2.1 Monographies

- **BITTINGER Nathalie** (dir), *Les cinémas d'Asie ; Nouveaux regards*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016.
- **FRODON Jean-Michel**, *Le Cinéma chinois*, Paris, Cahiers du cinéma / SEREN-CNDRP, coll. « les petits cahiers », 2006.
- **KOLATTE Matthieu**, *Le cinéma taiwanais : son histoire, ses réalisateurs et leurs films*,

Villeneuve D'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2019.

- **GOMBEAUD Adrien**, *Hong Kong et Macao mis en scènes*, Paris, Espaces & Signes, coll. « Ciné voyage », 2016.
- **MONVOISIN Frédéric**, *Cinemas d'Asie, d'hier et d'aujourd'hui : Japon, Corée du Sud, Taïwan, Chine et Hongkong*, Paris, Armand Colin, 2015.
- **MONVOISIN Frédéric**, *Cinemas d'Asie, Hongkong, Corée du Sud, Japon, Taïwan, Analyse géopolitique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2013.
- **TESSIER Max, MONVOISIN Frédéric**, *Le Cinéma Japonais*, 3<sup>e</sup> édition, Malakoff, Armand Colin, coll. « Focus Cinéma », 2018 [1997].

### 2.2.2 Thèse

- **LE MINEZ Nolwenn**, *Histoire du cinéma asiatique en France (1950-1980) : étude d'une réception interculturelle et réflexion sur l'exotisme cinématographique*, thèse de doctorat en études cinématographiques, sous la direction de Fabrice Montebello, Université de Metz, 2009, [En ligne : <http://docnum.univ-lorraine.fr/public/UPV-M/Theses/2009/Le.Minez.Nolwenn.LMZ0916.pdf>]. Consulté le 18/11/2020.

## 2.3 Cinéma coréen

### 2.3.1 Monographies

- **AHN Soo-Jeong**, *The Pusan International Film Festival, South Korean Cinema, and Globalization*, Hong Kong, Hong Kong University Press, coll. « TransAsia : screen cultures », 2012.
- **APRA Adriano** (dir.), *Le Cinéma coréen*, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. Cinéma Pluriel, 1993
- **BURCH Noël**, *Pour un observateur lointain : Forme et signification dans le cinéma japonais*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du Cinéma », 1979.
- **COPPOLA Antoine**, *Le cinéma sud-coréen : du confucianisme à l'avant-garde*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1996.
- **GOMBEAUD Adrien**, *Seoul Cinéma : les origines du nouveau cinéma coréen*, Paris, L'Harmattan, 2011.

- **LEE Hyang-Jin**, *Contemporary Korean Cinema : Identity, Culture, and Politics*, Manchester, Manchester University Press, 2001.
- **SHIN Chi-Yun**, **STRINGER Julian**, *New Korean Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.
- **YECIS Brian**, **SHIM Ae-Gyung**, *The Changing Face of Korean Cinema, 1960 to 2015*, New York, Routledge, 2016.

### 2.3.2 Articles de périodiques

- « Spécial Cinéma », *Culture Coréenne*, Centre Culturel Coréen, n° 35, juillet 1993, p. 2-17.
- Dossier « Le cinéma coréen », *Positif*, n° 513, novembre 2003, p. 84-103.
- **DANIELLOU Simon**, « Historical films about the Korean Empire », *1895 Revue d'Histoire du Cinéma*, n° 69, printemps 2013, p. 209-213.
- **FRODON Jean-Michel**, **KIM So-Young**, **KIM Dong-Ho**, **RAUGER Jean-François**, « Spécial Corée », *Cahiers du cinéma*, n° 597, janvier 2005, p. 12-25.
- **GOMBEAUD Adrien**, « Vingt ans de cinéma coréen », *Revue Tangun*, 29 mars 2002, [En ligne : <https://revuetangun.com/2015/06/09/vingt-ans-de-cinema-coreen-%ED%95%9C%EA%B5%AD%EC%98%81%ED%99%94-20%EB%85%84/>]. Consulté le 04/11/2020.
- **KIM Saenal**, *South Korean Documentary Since 1995*, International Documentary Association, 1<sup>er</sup> janvier 1999, [En ligne : <https://www.documentary.org/feature/south-korean-documentary-1995>]. Consulté le 01/11/2020.
- **NIOGRET Hubert**, « La Corée du sud, Codes et identités », *Positif*, n° 398, avril 1994, p. 41-44.
- **Park Seung-Hyun**. « Film Censorship and Political Legitimation in South Korea, 1987-1992 » *Cinema Journal*, vol. 42, n° 1, automne 2002, p. 120-138, [En ligne : <https://www.jstor.org/stable/1225545?seq=1>]. Consulté le 04/11/2020.
- **RIST Peter**, « Le cinéma de la Corée-du-Sud [*sic*] : au zénith de son histoire », *24 images*, n° 119, 2004, p. 25-27, [En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/images/2004-n119-images1105117/6804ac/>]. Consulté le 04/11/2020.
- **STAMATOVICH Clinton**, « A Brief History of Korean Cinema, Part One: South Korea



by Era », *Haps magazine Korea*, octobre 2014, [En ligne : <https://haskorea.com/brief-history-korean-cinema-part-one-south-korea-era/>]. Consulté le 08/11/2020.

### 2.3.3 Contribution à un ouvrage collectif

- **TESSON Charles**, « Cinéma coréen, l'exception asiatique », dans **BAECQUE Antoine de**, *Petite anthologie des Cahiers du cinéma, tome 9, L'état du monde du cinéma nouvelle géographie des années 80*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2001, p. 238-244.

### 2.3.4 En ligne

- **KOFA**, « History of Korean Independent Film 1 », *Google Art & Culture*, [En ligne : <https://artsandculture.google.com/exhibit/history-of-korean-independent-film-1/wQycPJch>]. Consulté le 08/11/2020.
- **PAQUET Darcy**, « A short History of Korean Film », *Koreafilm.org*, mars 2007, [En ligne : <https://www.koreanfilm.org/history.html>]. Consulté le 04/11/2020.
- **ROUSSE-MARQUET Jennifer**, « *Le cinéma en Corée du Sud, histoire d'une exception culturelle* », *INA Global*, 13 septembre 2013, [En ligne : <https://larevuedesmedias.ina.fr/le-cinema-en-coree-du-sud-histoire-dune-exception-culturelle>]. Consulté le 08/11/2020.
- **TESSON Charles**, « Corée - Cinéma », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne : [https://www.universalis.fr/encyclopedie/coree-cinema/#i\\_46204](https://www.universalis.fr/encyclopedie/coree-cinema/#i_46204)]. Consulté le 08/11/2020.
- **WITHAYA CAMPBELL Jeffrey**, « Korean Film Council : diversified support », *Culture360.ASEF.org*, 18 avril 2008, [En ligne : <https://culture360.asef.org/magazine/korean-film-council-diversified-support/>]. Consulté le 08/11/2020.

## 2.4 Cinéastes sud-coréens

### 2.4.1 Monographie

- **DANIELLOU Simon, FIANT Antony** (dir.), *Les Variations Hong Sang-soo*, Saint-Vincent

de Mercuze, vol. 1, De L'Incidence Éditeur, 2018.

#### 2.4.2 Articles de périodiques

- **CIMENT Michel, CODELLI Lorenzo**, « Entretien avec Im Kwon-teak, C'est la vie, vraiment, qui a fait ce film », *Positif*, n° 526, décembre 2004, p. 18.
- **DU MESNILDOT Stéphane**, « Cinéma pansori, entretien avec Im Kwon-taek », *Cahiers du cinéma*, n° 717, décembre 2015, p. 76-81.
- **GOMBAUD Adrien**, « Im Kwon-taek, cinéaste coréen », *Positif*, n° 490, décembre 2001, p. 61-65.
- **NIOGRET Hubert**, « Im Kwon-taek : tradition et modernité, cohérences et ruptures », *Positif*, n° 660, février 2016, p. 70-71.
- **NIOGRET Hubert, TOBIN Yann**, « Im Kwon-taek, entretien », *Positif*, n° 478, décembre 2000, p. 16-18.

#### 2.4.3 Références audiovisuelles

- **HASKI Pierre**, *Autour du cinéma de Hong Sang-soo*, vidéo du dialogue entre Claire Denis et Charles Tesson, animé par Pierre Haski au Forum des images, le 26 septembre 2015, [En ligne : <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/rencontre-autour-du-cinema-de-hong-sang-soo>], 72 min. Consulté le 08/11/2020.
- **RAUGER Jean-François**, *Im Kwon-taek par Im Kwon-taek : une leçon de cinéma*, vidéo de la masterclass d'Im Kwon-taek avec la participation de Jung Sung-il et Kim Dong-ho, animée par Jean-François Rauger à la Cinémathèque française, le 03 septembre 2015, [En ligne : [https://www.canal-u.tv/video/cinematheque\\_francaise/im\\_kwon\\_tae\\_k\\_par\\_im\\_kwon\\_tae\\_k\\_une\\_lecon\\_de\\_cinema.19944](https://www.canal-u.tv/video/cinematheque_francaise/im_kwon_tae_k_par_im_kwon_tae_k_une_lecon_de_cinema.19944)], 59 min. Consulté le 08/11/2020.
- **RISSIANT Pierre**, « Un cinéaste intime », bonus du DVD *Conte de cinéma*, Hong Sang-soo, MK2, 2009. 14 min.

#### 2.5 Cinéma de genre et cinéma sud-coréen

- **DAL Yong-jin**, « Blockbusterization vs. Copywood: The Nation-State and Cultural Identity in Korean Cinema », *Journal of Media Economics and Culture*, vol. 21, n° 3, 2005, p. 60, [En ligne : [https://academic.naver.com/article.naver?doc\\_id=11540627](https://academic.naver.com/article.naver?doc_id=11540627)]. Consulté le 11/11/2020.
- **HYE Jean Chung**, « An Economy of Bodily Violence: Fragmented Bodies and Porous Borders in Korean Cinema », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 47, 2019, p. 30-38, [En ligne : <https://www.tandfonline-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/doi/pdf/10.1080/01956051.2019.1565758?needAccess=true>]. Consulté le 08/11/2020.
- **JOO Jeon-suk**, *From Periphery to Center: The Rise of the Korean Film Industry Since the Late 1990s and Ironies of Its Success*, Department of American Studies, New York, 2005, [En ligne : <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.594.8473&rep=rep1&type=pdf>]. Consulté le 11/11/2020.
- **KAO Anthony**, « Why Anyone Who Cares About Korea Should Watch “The Host” », *Cinema Escapist*, 17 juillet 2018, [En ligne : <https://www.cinemaescapist.com/2018/07/anyone-cares-korea-watch-host-movie/>]. Consulté le 11/11/2020.
- **KIM Jihoon**, « Korean Popular Cinema and Television in the Twenty-First Century: Parallax Views on National/Transnational Disjunctures », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 47, 2019, p. 2-8, [En ligne : <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/01956051.2019.1562815?needAccess=true>]. Consulté le 08/11/2020.
- **KIM Jihoon**, « Perceptual Realism and Digital VFXs in the Korean Blockbuster of the 2010s : The Admiral: Roaring Currents and Ode to My Father », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 47, 2019, [En ligne : <https://www.tandfonline-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/doi/pdf/10.1080/01956051.2019.1563448?needAccess=true>]. Consulté le 08/11/2020.
- **KIM Kyunghye**, « Cultural Hybridity in the Contemporary Korean Popular Culture through the Practice of Genre Transformation », *Electronic Thesis and Dissertation Repository*, 2018, p. 11, [En ligne : <https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=7389&context=etd>]

- **KIM Mi Hui**, « 'Copywood' ripoffs pay unwanted homage to popular U.S. Titles », *Variety*, vol. 391, n° 8, 14-20 juillet 2003, p. 13, [En ligne : <https://search-proquest-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/docview/236304582/fulltextPDF/978DFFBADE364276PQ/1?accountid=13488>]. Consulté le 08/11/2020.
- **KLEIN Christina**, « Why American Studies Needs to Think about Korean Cinema, or, Transnational Genres in the Films of Bong Joon-ho », *American Quarterly*, vol. 60, n° 4, décembre 2008, p. 871-898, [En ligne : <https://muse.jhu.edu/article/256861/pdf>]. Consulté le 08/11/2020.
- **NIOGRET Hubert**, « La Corée du sud - Codes et identités (cinémas nationaux ou genre) », *Positif*, n° 398, avril 1994, p. 41.
- **LEE Hyun-sook**, « Peripherals Encounters : The Hong Kong Film Syndrome in Korea », *Discourse*, vol. 28, n° 2/3, printemps/automne 2006, p. 98-113, [En ligne : <https://www.jstor.org/stable/pdf/41389754.pdf?refreqid=excelsior%3A12a2ff8ff9f9036807b290436f0349b1>]. Consulté le 09/11/2020.
- **OK HyeRyoung**, « The Politics of the Korean Blockbuster: Narrating the Nation and the Spectacle of 'Glocalisation' in 2009 Lost Memories », *Transnationalism and film genres in East Asian cinema*, automne 2009, [En ligne : <https://cinema.usc.edu/assets/096/15620.pdf>]. Consulté le 08/11/2020.
- **SCHULZE Joshua**, « The Sacred Engine and the Rice Paddy: Globalization, Genre, and Local Space in the Films of Bong Joon-ho », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 47, 2019, p. 21-29, [En ligne : <https://www-tandfonline-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/doi/pdf/10.1080/01956051.2019.1563449?needAccess=true>]. Consulté le 08/11/2020.
- **STAIGER Janet**, « Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History », *Film Criticism*, vol. 22, n° 1, automne 1997, p. 5-20, [En ligne : <https://www.jstor.org/stable/pdf/44018896.pdf?refreqid=excelsior%3Aa014c7308681ee96d06cba1a5df416b4>]. Consulté le 08/11/2020.

## 2.6 Découverte du cinéma coréen

### 2.6.1 Monographies

- **RISSIANT Pierre, BLUMENFELD Samuel**, *Mister Everywhere*, Lyon, Actes Sud, 2016.

### 2.6.2 Articles de périodiques

- **AZALBERT Nicolas, DELORME Stéphane**, « L'enthousiasme de la découverte, entretien avec Pierre Rissient », *Cahiers du cinéma*, n° 722, mai 2016, p. 104-110.
- **TAVERNIER Bertrand**, « Sur Pierre Rissient », *Positif*, n° 689-690, juillet-août 2018, p. 134.

### 2.6.3 Autres

- **DUZANT Brigitte**, *Mister Everywhere en Chine : un autre portrait de Pierre Rissient*, entretien du 27/02/2017, [En ligne : [http://www.chinesemovies.com.fr/Ressources\\_Pierre\\_Rissient.htm](http://www.chinesemovies.com.fr/Ressources_Pierre_Rissient.htm)], mis en ligne le 14/03/2017. Consulté le 04/11/2020.
- **MEIRESONNE Bastian**, *Masterclass avec An Cha Flubacher-Rhim*, organisée dans le cadre de la 14<sup>ème</sup> édition du Festival du Film Coréen à Paris, 2019, [En ligne : <https://www.facebook.com/watch/?v=597320737672765>], 95 min. Consulté le 08/11/2020.

## SITOGRAPHIE

- Archives Françaises du Film, <http://www.cnc-aff.fr/home.aspx>, consulté le 17/11/2020.
- Association française des cinémas d'art et d'essai, <http://www.art-et-essai.org/>, consulté le 08/11/2020.
- Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, <https://www.cnc.fr/>, consulté le 08/11/2020.
- Festival du Film Coréen à Paris, <http://www.ffcp-cinema.com/>, consulté le 08/11/2020.
- Festival des Trois Continents, <http://www.3continents.com/fr/>, consulté le 08/11/2020.
- IMDb, <https://www.imdb.com/>, consulté le 08/11/2020.
- KMDb, <https://www.kmdb.or.kr/eng/main>, consulté le 08/11/2020.
- Korean Film Archives, <https://eng.koreafilm.or.kr/main>, consulté le 08/11/2020.
- Korean Film Council/Korean Biz Zone, <http://www.koreanfilm.or.kr/eng/main/main.jsp>, consulté le 08/11/2020.
- National Law Information Center, <http://www.law.go.kr/LSW/eng/engMain.do>, consulté le 08/11/2020.
- Registres de la Cinématographie et de l'Audiovisuel, <http://www.cnc-rca.fr/Pages/PageAccueil.aspx>, consulté le 17/11/2020.
- Status of the Republic of Korea, [https://elaw.klri.re.kr/eng\\_service/main.do](https://elaw.klri.re.kr/eng_service/main.do), consulté le 08/11/2020.
- Wikipédia, l'encyclopédie libre, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Accueil\\_principal](https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Accueil_principal), consulté le 08/11/2020.