HAL
open science

Parasite de Bong Joon-ho ou le film en mouvements : Verticalité, porosité, circularité

Mikaël Rousset

To cite this version:

Mikaël Rousset. Parasite de Bong Joon-ho ou le film en mouvements : Verticalité, porosité, circularité. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03287140

HAL Id: dumas-03287140

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03287140

Submitted on 15 Jul 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.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Ecole des Arts de la Sorbonne (UFR 04)

Parasite de Bong Joon-ho ou le film en mouvements

Verticalité, porosité, circularité

Mémoire de recherche présenté par Mikaël ROUSSET

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme du

Master 2 - Mention Cinéma et Audiovisuel

Parcours Cinéma, Esthétique et Création

mai 2021

Sous la direction de MM. Vincent AMIEL et José MOURE

Université Panthéon-Sorbonne Paris I

Ecole des Arts de la Sorbonne (UFR 04)

Parasite de Bong Joon-ho ou le film en mouvements

Verticalité, porosité, circularité

Mémoire de recherche présenté par Mikaël ROUSSET

10, rue Babonneau

44100 – Nantes

mikael_rousset@hotmail.com

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme du

Master 2 - Mention Cinéma et Audiovisuel

Parcours Cinéma, Esthétique et Création

mai 2021

Sous la direction de MM. Vincent AMIEL et José MOURE

Nous tenons à remercier chaleureusement Messieurs Vincent AMIEL et José MOURE pour leur suivi et leur soutien sans faille. Ils ont su, malgré la distance, maintenir avec nous ce lien bienveillant, si précieux tout au long de cette année au contexte si particulier. Leur disponibilité et la rigueur de leurs conseils nous auront permis de mener à bien ce travail de recherche.

Résumé

Fondée sur l'argument de l'invasion d'un lieu privilégié par une famille pauvre de Séoul, la narration de *Parasite*, septième long-métrage de Bong Joon-ho, fait naturellement de la question de l'espace l'un des moteurs du récit. Si l'on envisage *Parasite* selon l'idée d'André Gardies que tout film « raconte l'histoire de l'homme dans ses rapports à l'espace », il serait intéressant d'étudier comment celui de Bong Joon-ho élabore sa propre stratégie narrative sur le traitement de l'espace et des déplacements entre les lieux de la diégèse et à l'intérieur de ceux-ci. Plus particulièrement, l'originalité de l'œuvre nous semble résider dans un emploi spécifique des dynamiques spatiales, récurrentes d'ailleurs dans la filmographie de Bong Joon-ho. Nous en avons ainsi identifié trois qui dessinent comme des mouvements filmiques structurant visuellement tout le film : la verticalité, la porosité et la circularité.

Les deux espaces contraires du film, le monde des pauvres (les Kim) et celui des riches (les Park), s'actualisent dans deux lieux qui s'opposent autant par leur position dans la géographie de la ville (inférieure/supérieure) que par leur niveau de confort et de salubrité. C'est entre ces deux lieux objectés des espaces antagonistes que Bong Joon-ho instaure des déplacements verticaux, mouvements ascensionnels vers la lumière et le lieu rêvé dans le premier temps du film, puis descendants et marqués par l'imaginaire des Enfers et de la damnation sociale quand l'histoire tourne à la tragédie.

Mais c'est dans la mise en scène des lignes qui isolent à l'intérieur du décor les personnages selon leur rang social que se joue le second mouvement du film. Ainsi les parois étanches de la maison des Park sont-elles l'enjeu de transgressions qui prennent forme dans une scénographie et une disposition du décor signifiantes. La circulation des personnages devient alors une appropriation de l'espace. Mais c'est également par l'usage du montage que Bong Joon-ho parvient à restituer la porosité des espaces. Invasifs, intrusifs sous l'effet de ce montage, les espaces et les lieux se rencontrent et se parasitent par le jeu des correspondances entre les motifs qui les constituent et les êtres qui les habitent.

Un mouvement circulaire est, en effet, à l'œuvre dans l'ensemble du film, sous la forme la plus manifeste d'abord de l'inclusion narrative, ou récit en boucle, figure qu'il nous faudra définir dans sa valeur spatiale. Refermant son film sur le plan qui l'inaugurait, Bong Joon-ho appuie son discours sur l'idée du retour des espaces dont on interrogera le sens tant il semble constitutif de la structure générale de la narration. Il conviendra de reconnaître dans cette mise en scène des échos qui résonnent d'un espace à l'autre du film, la leçon finale de l'œuvre, dont la figure du fantôme, métaphore sociale telle que la formule Pierre Bourdieu de l'individu « enchaîné à un lieu », est peut-être une clef de lecture.

Mots-clés : Bong Joon-ho – *Parasite* – espace – verticalité – porosité – circularité – scénographie – décor – montage

Abstract

Based on the argument of the invasion of a place favored by a poor Seoul family, the narration of Parasite, Bong Joon-ho's seventh feature film, naturally makes the question of space one of the engines of the narrative. If we consider Parasite according to André Gardies' idea that any film "tells the story of man in his relationship to space", it would be interesting to study how Bong Joon-ho's strategy develops his own narrative approach on the treatment of space and movements between the places of the diegesis and inside. However, the particularity of the work seems to us to lie in an original use of spatial dynamics, recurrent in the filmography of Bong Joon-ho. So we identified three that draw as filmic movements visually structuring the entire film: verticality, porosity and circularity.

The two opposite spaces of the film, the world of the poor (the Kims) and that of the rich (the Parks), are updated in two places that are opposed as much by their position in the geography of the city (lower/superior) as by their level of comfort and sanitary. It is between these two places objected to the antagonistic spaces that Bong Joon-ho establishes vertical movements, ascent movements towards the light and the dreamed place at first of the film, then descendants and marked by the imagination of the Hell and the social damnation when the story turns to tragedy. But it is in the staging of the lines that isolate the characters within the *décor* according to their social rank that the second movement of the film is played out. Thus the watertight walls of the Park house are the issue of transgression that takes shape in a significant set design and *décor* arrangement. The movement of the characters then becomes an appropriation of space. But it is also through the use of editing that Bong Joon-ho manages to restore the porosity of the spaces. Invasive, intrusive spaces and places meet and parasitize through the play of correspondences between the motifs that constitute them and the beings that inhabit them.

A circular movement is, in fact, at work throughout the film, in the most obvious form of narrative inclusion, or looping narrative, a figure that we will have to define in its spatial value. Closing his film on the plan that opened it, Bong Joon-ho bases his discourse on the idea of the return of spaces whose meaning will be questioned as it seems to constitute the general structure of the narrative. In this staging, the final lesson of the film, whose figure of the ghost, seen as the social metaphor as the Formula Pierre Bourdieu, of individuals "chained to a place", is perhaps the key, should be recognized in this staging.

Keywords: Bong Joon-ho - *Parasite* – space - verticality - porosity - circularity - set design - set-up - editing

TABLE DES MATIERES

Remerciements…… p. 2

Résumé…… p.3

Abstract…… p.4

Table des matières…… p. 5

Introduction…… p. 7

I- Rêve d'ascension et catabase…… p. 17

1. **L'espace phantasmé**…… p. 18
   - 1.1 Le regard vertical ou le désir d'espace…… p. 18
   - 1.2 L'espace au-delà des écrans…… p. 28
2. **Gagner les hauteurs**…… p. 35
   - 2.1 Toute une maison à gravir…… p. 36
   - 2.2 Direction : aller vers la lumière…… p. 43
3. **Catabase**…… p. 49
   - 3.1 Verticalité et damnation…… p. 49
   - 3.2 Retour vers l'Enfer…… p. 55
     - 3.2.1 Stratifier par la lumière…… p. 58
     - 3.2.2 Suivre la pluie…… p. 62

II- Espaces étanches, espaces poreux…… p. 67

1. **Compartimenter l'espace**…… p. 68
   - 1.1 Opposer les espaces par le montage…… p. 69
   - 1.2 Ne pas franchir la ligne…… p.75
2. **Mettre en scène la porosité des espaces**…… p. 82
   - 2.1 S'approprier l'espace en circulant …… p. 82
   - 2.2 Contiguïté et disjonction spatiales : un hors-champ invasif…… p. 88

3. Espace conquis, espace contaminé…….…… p. 94

3.1 Le cas Ki-jung……. p. 94

3.2 Un espace infesté……. p. 102

III- Le retour des espaces……..…….. p. 109

1. **Le film entre deux espaces**……..……. p. 110

1.1 L'inclusion narrative comme figure spatiale……. p. 110

1.1.1 Essai de définition…… p. 111

1.1.2 La figure de l'inclusion spatiale dans *Parasite*……. p. 114

1.2 Un espace cyclique : une réponse au tragique ?..... p. 118

2. Correspondances : les espaces se répondent…….. p. 124

2.1 Une temporalité intrusive…… p. 124

2.2 L'écho des lieux……..... p. 131

3. L'espace hanté……..…….. p. 137

3.1 A chacun sa place…….…… p. 137

3.2 Les fantômes du lieu…… p. 145

Conclusion……..……. p. 153

Filmographie……..……. p. 161

Bibliographie…… p. 163

Introduction

« Tout récit, quel que soit le médium qui le prend en charge, ne raconterait-il pas, de manière explicite ou allusive, ouvertement ou en filigrane, l'histoire de l'homme dans ses rapports à l'espace[1] ? » La question que pose André Gardies dans son ouvrage sur l'espace au cinéma semble trouver une illustration éloquente dans le septième long-métrage du sud-coréen Bong Joon-ho. Que nous raconte *Parasite*, film multirécompensé et palme d'or cannoise en 2019, sinon l'histoire d'une conquête territoriale, d'une volonté de déplacement d'un espace vers un autre ? Les quatre membres de la famille Kim, ratés de la société coréenne, vivotant de petits boulots et d'arnaques au quotidien dans leur entresol insalubre et obscur des bas-fonds de Séoul, formulent, en effet, le rêve d'un espace illimité qui prend forme dans l'architecture lumineuse de la riche famille Park. C'est au récit de leurs tentatives pour accéder à ce rêve que nous invite le film de Bong Joon-ho.

La satire acide que nous propose le film a requis l'attention particulière des critiques à sa sortie. Métaphore de la comédie sociale qui se joue entre les deux familles, entre les riches et les pauvres, brûlot contempteur d'un système économique qui aliène les plus démunis et les poussent à agir en parasites et à s'entredévorer pour survivre, dénonciation d'une frange prospère qui vit sans vergogne comme les dieux vivent au-dessus de la fange, *Parasite* est d'abord ce pamphlet grinçant révélateur des injustices de la société libérale. Nous nous attacherons, pour notre part, à étudier plus particulièrement l'idée d'espace en tant que matière de la narration et support à la mise en scène de la satire sociale.

Ainsi le récit filmique propose-t-il deux espaces distincts porteurs de valeurs sociales contraires, celui des pauvres, les Kim, et celui des nantis, les Park. Ces

[1] André GARDIES, *L'Espace au cinéma*, Paris, Klincksieck , 2019, pp. 142-143.

espaces eux-mêmes *s'actualisent*, selon la définition d'André Gardies[2], en deux lieux aussi opposés socialement que physiquement : l'entresol miteux des uns et la villa luxueuse des autres. Chacun de ces lieux, « sous leur forme concrète et sensible» [3], permet dès lors d'appréhender les espaces du film, « ce sont eux qui les représentent, à tous les sens du terme » [4]. Il y a donc deux espaces : l'espace réel et l'espace phantasmé, celui qu'éprouvent les Kim et celui dont ils rêvent. Ces espaces dessinent deux sphères antagonistes au sein de la diégèse, reflet du rapport de forces qui agite une société coréenne pyramidale et inégalitaire. La dichotomie spatiale ainsi posée, c'est la dynamique narrative du film tout entière qui est énoncée. En effet, selon le principe formulé une nouvelle fois par André Gardies, on ne saurait distinguer espace filmique et narration[5]. Le changement d'espace, en l'occurrence le déplacement accompli par les Kim depuis leur entresol vers la demeure des Park, des abysses de la ville vers ses hauteurs, est aussi, de fait, un changement d'état. Cette transformation des personnages est constitutive du récit tel que le définissent Algiras Julien Greimas et Joseph Courtes, « comme passage d'un état antérieur à un état ultérieur opéré à l'aide d'un faire (ou d'un procès) » [6] . Partant, l'espace représente bien une *force agissante du récit* dans *Parasite*. Bong Joon-ho ne dit pas autre chose, paraphrasant presque le titre de l'article d'André Bazin « Le décor est un acteur »[7], quand il déclare : « Nous avons pensé l'espace comme un autre acteur.[8] »

---

[2] André GARDIES, « Le paysage comme moment narratif » in *Les Paysages au cinéma*, coll. dir. Jean MOTTET, Seyssel, éd. Champ Vallon, coll. « Pays/Paysages », 1999, p. 142. Nous reprenons la distinction qu'André Gardies opère entre *espace* et *lieu* : « A l'un qui serait de l'ordre du virtuel s'opposerait l'autre en tant qu'actualisation. Par ailleurs deux types d'actualisation au moins sont à prendre en considération. L'une en tant que segmentation de la continuité spatiale physique (c'est le lieu-dit du cartographe), l'autre, plus abstraite, en tant que sélection de valeurs du système spatial : il en va ainsi lorsqu'on parle, par exemple, de l'école comme d'un lieu de savoir. »

[3] André GARDIES, *L'Espace au cinéma*, op. cit., p. 73.

[4] Ibid.

[5] Ibid., p. 145 : « l'espace doit être surtout considéré comme l'un des *agents de l'action narrative*. »

[6] Joseph COURTES et Algirdas Julien GREIMAS., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1980, cité par GARDIES André, op. cit., p. 136.

[7] André BAZIN, « Le décor est un acteur », in Ciné-Club, n°1, décembre 1949.

[8] Chris O'FALT, Oct 29, 2019, "Building the 'Parasite' House: How Bong Joon Ho and His Team Made the Year's Best Set ": « We thought of the space as another actor. » (traduction de l'auteur), Interview de Bong Joon-ho, consultée le 17 mai 2021. Disponible sur : https://www.indiewire.com/2019/10/parasite-house-set-design-bong-joon-ho-1202185829/

Cependant la dynamique générale du film, si elle a bien pour fondement général cette distinction des espaces et des personnages qui les habitent, s'appuie en particulier sur des mouvements manifestes de déplacements et d'échanges qui fondent la dramaturgie filmique. **On s'interrogera ainsi sur ces dynamiques spatiales susceptibles d'intervenir dans la mise en scène dramatique et de participer aux stratégies discursives déployées par le film de Bong Joon-ho**.

La particularité narrative de *Parasite* tient en effet à l'emploi de mouvements visuels qui mettent en jeu le traitement de l'espace. Nous en avons identifié trois que nous nous attacherons à étudier successivement : *verticalité*, *porosité* et *circularité*.

De ces trois *gestes* cinématographiques, la verticalité est celui qui semble le plus ostensible. Si l'histoire des Kim est celle d'une appropriation de l'espace, elle est d'abord, dirons-nous, celle d'une élévation spatiale. Le mouvement ascendant d'un espace à l'autre n'a pas non plus échappé aux critiques. « Le film se développe en deux niveaux architecturaux, écrivent Nika Dubrovsky et David Graeber, entre lesquels les personnages se déplacent le long d'escaliers sans fin. Les pauvres sont presque exclusivement vus descendre, les riches monter[9] ». Mais cette élévation spatiale trouve d'abord son origine dans la vision plus ou moins réelle de l'espace illimité. Les Kim phantasment leur paradis et celui-ci fonctionne de fait comme une machine à rêves. Voilà pourquoi, nous le verrons, les regards portés vers un au-delà rêvé et la maison de tous les désirs sont si présents dans la première partie du film. Cet espace dont on rêve est l'objet de la quête, celui qui fait avancer les personnages et les pousse à briller par leur ingéniosité pour s'en emparer. L'épreuve est révélatrice ainsi de l'intelligence de la masse. Il est normal alors que se dressent devant eux les obstacles à cette vision euphorisante du monde. L'écran est le motif attendu de cet empêchement de voir. Bong Joon-ho impose ainsi aux regards de ses personnages

[9] Nika DUBROVSKY et David GRAEBER, *The Tragedy and the Insects*, PDF disponible sur https://www.academia.edu/42243377/The_tragedy_and_the_insects, p. 1 : "The film develops in two architectural levels, between which the characters move along endless stairs. The poor are almost exclusively seen descending, the rich going up." (traduction de l'auteur).

des écrans – vitres, portables – qui sont autant d'entraves à la contemplation et à l'accès du lieu désiré. Mais ces écrans ont aussi un rôle intensificateur, érotisant du désir : parce que la vision de l'espace est obstruée, le désir de voir n'en est que plus grand.

Plus simplement, le film est bâti sur un découpage clivant des espaces inférieurs et supérieurs de la ville et des lieux en général. Les escaliers que l'on monte et que l'on descend sont, on l'a dit, un motif convenu de cette dialectique. Passages entre les niveaux et les espaces, les escaliers sont aussi des éléments dramatiques d'un décor au service du discours critique. S'ils permettent les allers et venues des personnages, ils sont tout autant les prémices au meilleur comme au pire. La lumière, autre enjeu majeur de cette conquête de l'espace vital, est plus éclatante en haut des marches, et les descendre signifie plonger vers les ténèbres de l'enfer social. D'où la scénographie signifiante structurée autour des escaliers qui parcourent la ville et la maison des Park. Nous verrons ainsi comment la verticalité visuelle permet à Bong Joon-ho d'associer la présence de la lumière et la mise en scène de l'ascension des Kim et, à l'inverse, de leur chute. La verticalité est aussi, on s'en sera douté, l'expression d'une catabase que l'on qualifiera de damnation, tant la caméra et ses travellings semblent peser, dès l'ouverture du film, comme le doigt de Dieu sur la destinée des Kim. L'idée d'une catabase sociale s'accompagne ainsi chez le cinéaste d'une catabase physique : à l'*espace social* dégénéré, pour reprendre le concept de Pierre Bourdieu, correspond un *espace physique* tout aussi délabré. L'analyse de la séquence dite du déluge, qui voit les Kim fuir en catastrophe la maison des Park et rejoindre leur entresol inondé par l'eau des égouts, illustrera plus particulièrement notre propos.

La seconde dynamique spatiale que le récit met en jeu répond à l'idée que les espaces diégétiques du film, de natures apparemment antinomiques, se définissent également par leurs qualités contradictoires. Etanches socialement, ils n'en sont pas moins poreux. Il ne s'agit plus alors d'user de la verticalité pour opposer les sphères

supérieures à celles du monde d'en bas mais de montrer qu'une certaine horizontalité permet un échange scandaleux entre elles.

L'art de Bong Joon-ho s'ingénie dans un premier temps à présenter le caractère indéniablement antagoniste des lieux de l'histoire. Par des effets de montage forts, nous le verrons, les espaces se dessinent comme des « blocs » apparemment imperméables et aux antipodes – étymologiquement le terme sied parfaitement ici – les uns des autres. L'auteur, lui-même, précise que « l'histoire exigeait vraiment toutes ces choses en termes de blocage[10] ». C'est aussi par ce montage clivant que celui-ci prépare son spectateur au climax sanglant qui clôture l'action. Il s'agit, en effet, de faire germer en lui le sentiment d'indignation qui permettra d'accepter la conclusion tragique. La fonction dramatique du montage, par l'opposition criante des espaces et de leurs habitants légitimes, est ici patente. Le lien entre espaces opposés, narration et discours sociologique naît donc en partie du montage. Cette opposition par le découpage se double d'une scénographie qui vise à compartimenter les espaces par la mise en place de lignes du décor et par la distribution des personnages à l'intérieur du champ. Les éléments du mobilier, par exemple, dessinent des limites qui séparent les personnages en fonction de leur statut social. Bong Joon-ho érige ainsi en système de représentation ces fragments délimités d'espace qui ne souffrent aucune intrusion. Ce choix esthétique de répartir – et d'opposer – les personnages au moyen de lignes implicites dans le décor parcourt ainsi tout le film, figurant des frontières dont la tenue ou le franchissement constitue le moteur de la narration. La transgression des espaces est, en effet, l'argument narratif premier du long métrage. Le parasite, social ici, par son caractère étranger au corps de son hôte, doit être tenu hors de l'espace préservé. C'est l'antienne que récite sans cesse Monsieur Park et qui sert de ligne directrice à l'action : ne pas franchir la ligne. Comme l'explique Pierre Bourdieu : « En fait, rien n'est plus intolérable que la proximité physique (vécue comme promiscuité) de gens

[10] Chris O'FLAT, art. cit. , Bong Joon-ho : « The story just demanded all those things in terms of blocking".

socialement éloignés[11] ». Là réside sans aucun doute le cœur de l'intrigue qui se joue dans les limites des espaces du film, « les secrets accords du drame » dont parle André Bazin au sujet du traitement du décor dans *Le Jour se lève*[12] , article sur lequel nous appuierons en partie notre propos.

On l'aura compris, le sel du récit se situe dans la porosité des espaces que les riches souhaiteraient impénétrables à toute *infiltration*, pour reprendre le mot de Bong Joon-ho. Cette dynamique se fait alors par la circulation des hôtes non-désirés à l'intérieur de l'espace à conquérir. Les travellings et les ralentis figurent, à des moments-clefs du récit, cette invasion orchestrée par les Kim et composent une scénographie fluide servie par une bande sonore au diapason. Mais c'est encore davantage le montage qui sert le discours transgressif du film. Champ et hors-champ élaborent, on le sait, dans l'imaginaire du spectateur, un espace parfaitement homogène, construit par le cadre et le montage, et qui constitue l'espace filmique. Par un découpage audacieux, Bong Joon-ho parvient ainsi à formuler dans le hors-champ une contiguïté spatiale inadmissible géographiquement mais cohérente dans le récit et signifiante de la contamination des espaces par les parasites. Liant la ville d'en haut et la ville d'en bas, il établit ainsi une continuité narrative entre des évènements situés dans des lieux différents. Cette infiltration s'actualise, d'autre part, dans les déplacements et le positionnement, à l'intérieur de la maison des Park, d'un personnage qui défie les règles de la démarcation spatiale. On l'a dit, le décor et la scénographie en général répartissent les êtres selon leur statut social, interdisant la promiscuité entre les classes. Ki-jung, la fille Kim, seule transgresse allégrement les frontières. Il sera dès lors intéressant d'analyser comment la caméra met en scène ce franchissement constant des seuils. Située à la charnière des deux mondes, Ki-jung semble en effet libre de circuler d'espace en espace. C'est, du reste, cette émancipation de la norme spatiale qui permet de formuler l'idée d'une inégalité de naissance : aussi élégante et dominatrice que les maîtres de la maison, Ki-jung a sa

[11] Pierre BOURDIEU, *La Misère du Monde*, chap. « Effets de lieu », Paris, Le Seuil, coll. Points Essais, 1993, p. 259.
[12] André BAZIN, Ciné-Club, n°1, décembre 1949.

place naturelle dans l'Eden sociétal. Pourtant, elle non plus n'échappe pas au déterminisme de sa classe qui la conditionne. Aussi douée de compétences soit-elle, elle fait partie, comme ses parents et son frère, comme la gouvernante et son époux caché dans le bunker, de l'armée grouillante d'insectes qui vivent dans l'ombre des maisons opulentes et se nourrissent de leurs miettes. La métaphore de l'insecte que Bong Joon-ho file sur tout son récit vient ainsi nourrir l'idée de la contamination spatiale. *Enchaînés à leur lieu*, les Kim n'ont d'autre choix, pour gagner l'espace rêvé, que de s'y introduire en parasites, grignotant, chapardant en tapinois la fortune des Park. Leurs mouvements de fuite ou d'évitement les apparentent ainsi aux cafards qu'ils veulent voir anéantis dans le bouge où ils habitent. D'un espace à l'autre, la nature des déclassés ne change pas, et l'échec de la conquête signe le retour à cette *finitude* spatiale dont parle Pierre Bourdieu[13] au sujet des classes défavorisées de la société, attachées inexorablement aux lieux dont ils sont issus.

Ce « retour à la case départ », prophétisé dès l'ouverture du film par le travelling descendant sur le protagoniste, nous y reviendrons, dessine le troisième mouvement spatial et narratif du film : la circularité. Représentée tout d'abord par le retour des espaces, cette dynamique prend forme dans la figure narrative de l'inclusion ou récit en boucle. Refermant son récit sur le plan qui l'inaugurait, Bong Joon-ho encadre, en effet, son film entre deux espaces identiques. Nous tenterons tout d'abord de préciser la nature et la terminologie de l'inclusion en tant que figure narrative mais surtout spatiale. Peu désignée dans la grammaire du film, qualifiée de « truc narratif » par Jacques Aumont[14], l'inclusion semble ici significative de la visée du discours filmique. Quel sens donner ainsi à ce retour d'un même espace dans l'économie du film ? Doit-on la lire comme une mise en abyme[15] pessimiste de l'échec

[13] Pierre BOURDIEU, op. cit., p. 258, « Le défaut de capital intensifie l'expérience de la finitude : il enchaîne à un lieu ».

[14] Jacques AUMONT, *Fictions filmiques. Comment (et pourquoi) le cinéma raconte des histoires*, Paris, Vrin, 2018, p. 27 : « Il y aurait encore des fins compliquées, mettant en avant un « truc narratif » qui joue avec l'idée de fin, telle celle de *Au cœur de la nuit* (Cavalcanti, 1945) qui contient en germe une réitération du début du film, selon le schème que Metz a appelé 'vis sans fin'. »

[15] Dans sa thèse sur la mise en abyme au cinéma, Jean-Marc Limoges parle de « mise en abyme circulaire », nous y reviendrons. Cf. Jean-Marc LIMOGES, *Entre la croyance et le trouble : essai sur la*

annoncé du rêve d'espace ? Le retour dans le même lieu, dans un décor nocturne et hivernal, nous invite à cette lecture de prime abord évidente. C'est sans compter sur la conception orientale du temps et d'un éternel recommencement des choses, et l'emploi souvent positif de cette figure dans le cinéma de Bong Joon-ho. Il nous faudra donc relire cette ordonnance des espaces à l'aune de ces deux éclairages. Mais le retour circulaire des espaces n'est pas simplement contenu dans cette figure de l'inclusion. Il l'est aussi, de manière plus étonnante, dans l'usage particulier de la temporalité. L'ordre du récit permet ainsi la résurgence des espaces. Bong Joon-ho n'hésite pas, en effet, à faire revenir les éléments du passé d'un lieu dans le présent de ce même lieu. Les espaces alors semblent opérer une boucle qui emprisonnent leurs habitants. C'est le cas, par exemple, de la gouvernante et de son mari, subjugués par le souvenir de leur bonheur passé dans l'espace paradisiaque du salon des Park. L'espace du passé alors de les engloutir au point que l'espace présent leur échappe et les perd finalement. De la même façon que la temporalité ramène le souvenir du lieu dans l'espace du présent, la structure spiralaire du récit permet également cet écho entre les lieux. Ceux-ci, en effet, paraissent se répéter, dupliqués dans leur agencement, leur situation et leurs habitants. Ainsi, Bong Joon-ho parvient-il à faire dialoguer des espaces diégétiques très éloignés – le bunker secret et l'entresol des Kim – par mimétisme du décor mais aussi en ménageant un hors-champ inimaginable en terme de contiguïté spatiale mais dont le montage rend l'existence possible.

Accablés sous la loi du déterminisme social, les parasites du film n'ont de cesse d'être ramenés à la place qui leur est octroyée – prédestinée – celle du lumpenprolétariat auquel les Kim appartiennent[16]. Le film apparaît ainsi comme la

---

mise en abyme et la réflexivité depuis la littérature jusqu'au cinéma, Thèse de doctorat, Faculté des Lettres Université Laval, Québec, 2008.

[16] Karl Marx, dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte XVIII Brumaire*, décrit ainsi le *lumpenproletariat*, description dans laquelle se rangent bien les Kim, familiers de petites arnaques au quotidien : « A côté de « roués » ruinés, aux moyens d'existence douteux, et d'origine également douteuse, d'aventuriers et de déchets corrompus de la bourgeoisie, des forçats sortis du bagne, des galériens en rupture de ban, des filous, des charlatans, des lazzaroni, des pickpockets, des escamoteurs, des joueurs, des souteneurs, des tenanciers de maisons publiques, des porte-faix, des écrivassiers, des joueurs d'orgues, des chiffonniers, des rémouleurs, des rétameurs, des mendiants, bref, toute cette masse confuse, décomposée, flottante, que les Français appellent la « bohème ». » http://classiques.uqac.ca/classiques/Marx_karl/18_brumaine_louis_bonaparte/18_brumaine.html

démonstration, par le traitement des espaces assignés aux personnages selon leur position sur l'échelle sociale, d'une fatalité de classe. Nul rebut de la société ne semble pouvoir échapper, dans le récit, au lieu dont il est issu. Dans cette perspective, L'étude de la figure du fantôme occupera la dernière partie de notre travail. Suivant le concept bourdieusien énoncé plus haut que les individus sont enchaînés à un lieu, il nous apparaît intéressant d'étudier en quoi l'espace se définit aussi par ceux qui l'habitent de manière invisible. Entité par définition attachée à un lieu qu'il ne peut quitter, le fantôme est alors la figure privilégiée du retour éternel et de la malédiction. La maison des Park n'est pas ainsi seulement ce lieu de phantasme, enjeu de toutes les luttes et les rivalités, il est aussi un espace traversé par des êtres que le regard de leurs propriétaires ne veut pas voir. Leurs déplacements à l'intérieur du décor les apparentent à ces fantômes qui errent de pièce en pièce, à l'insu de leurs occupants. L'homme dans la cave est bien entendu le fantôme privilégié du lieu, celui que Bong Joon-ho met en scène de manière explicite sous sa forme spectrale et effrayante. Mais, au-delà de la tonalité fantastique et divertissante de la séquence qui le voit terrifier le petit Da-song, la figure du fantôme sert également la dynamique circulaire du film : quand disparaît le spectre du sous-sol, un autre vient prendre sa place, répétant en boucle le pouvoir carcéral de l'espace relégué. Les invisibles de la société sont donc appelés à se succéder de toute éternité dans les espaces fabuleux du rêve des nantis. La hantise spatiale sonne alors comme le signe d'un damnation sociale dont les espaces sont les réceptacles aux limites infranchissables.

Quatre ouvrages viendront éclairer plus particulièrement notre réflexion sur les rapports entre narration, dramaturgie et dynamiques spatiales dans *Parasite* : le livre d'André Gaudreault et François Jost sur le récit filmique[17], les travaux d'André Gardies[18] et Antoine Gaudin[19] sur l'espace au cinéma et l'ouvrage d'Alain Gombeaud

---

[17] André GAUDREAULT et François JOST, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma », 1990.
[18] André GARDIES, op. cit, 2019.
[19] Antoine GAUDIN, *L'Espace cinématographique*, *Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015.

sur le cinéma sud-coréen contemporain[20], qui nous fournira des clefs culturelles de lecture. Un dernier titre, cependant, apportera une lumière plus singulière à notre approche qui se veut pourtant essentiellement esthétique. Nous nous permettrons ainsi de recourir aux réflexions sociologiques de Pierre Bourdieu et à ses concepts, en particulier dans son chapitre de *La Misère du monde*[21], « Effets de lieu », tant ils semblent s'appliquer aux espaces mis en scène dans le film et aux déplacements des personnages. Il n'est peut-être pas si exagéré, à la lecture du texte de Pierre Bourdieu, de considérer le film de Bong Joon-ho comme une transposition cinématographique et scénarisée de ses idées sur le déterminisme social qui condamne les classes les plus défavorisées à rester « enchaînées » à leur lieu d'origine et conduit les classes privilégiées à exclure les intrus de leurs espaces supérieurs. Les idées bourdieusiennes, nous le verrons, seront bien souvent éclairantes des mécanismes qui voient les Kim circuler entre les deux espaces diégétiques et s'y positionner ainsi que des comportements de rejet et de préservation des Park.

[20] Adrien GOMBEAUD, *« Séoul Cinéma » : les origines du nouveau cinéma coréen*, Paris, éditions de L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006.
[21] Pierre BOURDIEU, op. Cit, 1993, pp. 249-262, 1993.

I- Rêve d’ascension et catabase

Le cinéma de Bong-Joon ho commence par un regard. Son premier film, *Barking Dog* (2000) s'ouvre sur celui du héros contemplant le versant boisé de la montagne. Devant cet espace, il dit son désir de gagner celui qui s'offre à sa vue (*fig. 1*). On regarde ainsi beaucoup dans le cinéma de Bong Joon-ho, on observe, on scrute, on épie. On ne compte plus les personnages qui contemplent les paysages ou qui lorgnent dissimulés derrière une porte ou à la faveur d'un pan de mur. On regarde et l'on désire ce que l'on voit : lieux ou personnages[22].

Figure 1

I- 1. L'espace phantasmé

Aux espaces du film objectés dans la masure des Kim et la villa des Park, si la caméra donne à voir d'emblée la première, c'est le second, en tant qu'objet de la future quête, que suggère aussi implicitement le film dès l'ouverture, celui du rêve, celui que l'on contemple sans le voir, vers lequel on tend son regard songeur.

1.1- Le regard ou le désir d'espace

Le septième long métrage de Bong Joon-ho ne déroge pas à la règle. Dans ce récit de conquête que compose *Parasite*, quoi de plus juste que de proposer d'emblée les espaces à gagner et le regard posé sur ces espaces ? Bong Joon-ho lui-même explicite la fonction dramatique du regard fondée sur une conception spatiale de la maison des Park : « L'histoire exigeait juste toutes ces choses [le parcours des personnages dans la maison] en termes de blocage, comme si quelqu'un étant dans

[22] On citera ici entre autres exemples : le héros de *Barking Dog* épiant le gardien d'immeuble en train de cuisiner le chien qu'il vient de tuer ; les multiples occurrences dans *Memories of Murder* où le criminel et les enquêteurs se guettent ; l'héroïne de *Mother* surprenant le couple faire l'amour …

une certaine position, l'autre personnage devait l'espionner ; si quelqu'un entre, une autre personne doit se cacher derrière un coin. Ainsi, ces relations spatiales très basiques entre les personnages étaient-elles déjà établies. [23] »

Le film s'ouvre ainsi sur deux regards : celui de la caméra, portée à hauteur d'homme, sur la fenêtre grillagée de l'entresol où vit la famille Kim et montrant une ruelle encombrée de poubelles dont le sol semble devoir se prolonger dans l'appartement même des protagonistes (fig. 2). Celui enfin du fils de la famille, Ki-woo, interprété par Choi Woo-sik, scrutant (fig. 3) l'écran de son portable en quête d'une connexion wifi que la famille dérobe tous les jours au voisinage. Voici ainsi posés, dès l'ouverture, les espaces-clefs du films et les enjeux qu'ils contiennent : espace de la réalité et espace du phantasme, espace de départ et espace à conquérir.

Figure 2

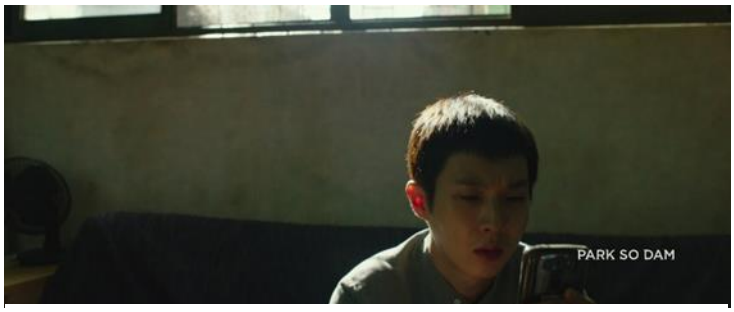

Figure 3

Le premier espace s'actualise dans le décor d'une rue populeuse de Séoul, entrevue au niveau des pieds des passants et du pot d'échappement des voitures. Signifié par le lieu réel et restreint de la rue, cet espace donné à voir est d'abord un constat : le monde vu par les habitants de l'entresol ne nourrit que le rêve de s'en extraire. Il n'est en rien un espace dont la contemplation serait source de satisfaction. La composition du plan joue de façon manifeste sur la connotation carcérale : grille

[23] Chris O'FALT, art. cit., "The story just demanded all those things in terms of blocking, like if someone is in a certain position, the other character had to spy on them; if someone's coming in, another person had to hide behind a corner. So these very basic spatial relationships between the characters were already established." (traduction de l'auteur)

et surcadrage – nous en reparlerons – sont ici pour susciter autant l'obstruction du regard que le désir d'aller vers un au-delà. Un peu plus loin dans la séquence d'ouverture, une plongée sur cette même fenêtre, vue de la rue cette fois, montre le visage de Ki-taek, le père de famille, joué par Song Kang-ho, regardant à l'extérieur (fig. 4). Ce plan se décline en deux temps : Ki-taek observe tout d'abord la scène qui se joue dehors et dont on voit le reflet dans la vitre à côté de lui – son épouse et ses deux enfants négociant avec la gérante de la pizzeria – puis les yeux du personnage se ferment comme s'il goûtait la lumière qui éclaire la rue (fig. 5). Cette sorte de contrechamp de la première image du film offerte au spectateur, résume évidemment ce désir d'être ailleurs, mais dans la logique d'un rêve d'espace, elle est aussi un refus du personnage de voir l'univers sordide dans lequel les siens et lui vivent. On comprend alors l'impérieuse nécessité d'aspirer à un ailleurs meilleur. L'essence du film se situe dans ces yeux que Ki-taek referme sur la réalité pour imaginer, sans doute, un espace plus heureux. Nul doute non plus que c'est la vision qui vient en filigrane aux quatre membres de la famille surprenant pour la énième fois l'ivrogne venu uriner devant leur fenêtre (fig. 6). C'est cet imaginaire enfin

Figure 4

Figure 5

Figure 6

qui s'empare des Kim à la vue de la pierre porte- bonheur[24] ou *suseok* que leur offre l'ami du fils, Min-hyuk (fig. 7). Ce *suseok* est, de l'aveu de Bong Joon-ho lui-même, « le désir de la famille d'un raccourci » dans l'élévation sociale[25].

Figure 7

En d'autres termes, il contient la promesse d'accéder rapidement à un autre espace. Il est normal dès lors que ce désir d'espace passe par des regards jetés vers le haut depuis les bas-fonds miteux où vivotent les protagonistes. Le regard ascensionnel est ainsi à la source du premier mouvement du film, celui de la verticalité.

Voilà donc posé le premier espace du film qui, dans le schéma actantiel des Kim, joue tout autant le rôle d'opposant – il est un obstacle à leur bonheur – que celui de destinateur. C'est en effet de lui, espace insalubre, et de ses limites, que naît la volonté d'y échapper, volonté qui conduira les actions de tous les personnages dans leur conquête de l'espace vital des Park et dans leur ascension. L'espace initial est en soi porteur d'un rêve qui est celui d'un autre espace. Cette idée de la conquête d'un espace semble, par ailleurs, un motif récurrent du cinéma coréen comme le rappelle Adrien Gombeaud : « les plans larges d'Im Kwon-taek, les plans fixes de Hong Sang-

[24] David LAY WILLIAMS, "Lao-tzu, Plato, and "Parasite", What's up with that Scholar's Stone ?" , PDF disponible sur : https://www.academia.edu/42262804/Lao_tzu_Plato_and_Parasite_Whats_up_with_that_Scholars_Stone. : « Pendant la préproduction, Choi Woo-shik, qui joue Ki-woo, a d'abord vu la pierre comme « représentant toute la forte pression Ki-woo se sentait de prendre soin de sa famille et de trouver un moyen d'aller de l'avant, comme il l'a dit dans une interview avec *The Hollywood Reporter*. Mais au début de la production, son interprétation a changé : 'J'ai commencé à penser que cela représentait peut-être le désir de la famille d'avoir un raccourci, parce qu'ils commencent à utiliser la fraude pour essayer de passer à un niveau [socioéconomique] plus élevé'. » "During preproduction, Choi Woo-shik, who plays Ki-woo, initially saw the stone as "representing all the heavy pressure Ki-woo was feeling to take care of his family and find a way to get ahead," as he said in an interview with The Hollywood Reporter. But as production began, his interpretation shifted: "I started to think maybe it represented the family's desire for a shortcut, because they start using fraud to try to jump up to a higher [socioeconomic] level.") (traduction de l'auteur).

[25] Ibid.

soo, la caméra portée de Jang Sun-woo sont à la recherche d'un nouvel espace à soi, une reconquête spatiale qui veut défier l'équation modernité = occidentalisation.[26] »

Ce second espace relève ainsi du phantasme ; il est celui qui habite l'imaginaire du père comme celui de tous les siens, celui d'un horizon plus large, ouvert, mais qui se situe au sommet de la société sud-coréenne, au propre comme au figuré, nous le verrons. La première actualisation de cet espace rêvé est d'ailleurs encore virtuelle elle-même. Elle se situe au-delà de l'écran que scrute le fils Kim. Que veut-il sinon entrer en communication – c'est-à-dire l'atteindre – avec la sphère prospère d'une nation technologique ? Le réseau wifi qu'il cherche est l'objet de son désir au sens étymologique d'un manque qu'il faut combler. L'œil qui scrute le portable contient ce désir de connexion avec l'ultra-monde, si loin de la précarité matérielle qui entoure le personnage. Le bras tendu en l'air (fig. 8), que Kim-woo promène dans tout l'entresol pour trouver du réseau, redouble la figure du désir d'élévation. Du reste, le spectacle de la rue insalubre que le film montre à l'ouverture du film n'est pas celui que regarde Kim-woo. Bien au contraire, il lui tourne le dos, comme pour rejeter derrière lui ce décor qu'il cherche à fuir par le truchement d'Internet. De bon matin, Kim-woo est déjà ailleurs.

Figure 8

On le sait, cet espace rêvé prend forme dans les pièces épurées et lumineuses de la villa des Park blottie sur les hauteurs de la ville. Tout au long du film, ce lieu idéalisé est d'abord un espace construit par le regard, recherché, interrogé et contemplé par ceux qui n'y ont pas toujours leur place. Les habitants légitimes ou clandestins de la maison sont tous, à un moment, saisis par la vision qui s'offre à eux depuis le salon : l'immense baie vitrée s'ouvrant sur le jardin verdoyant agit comme un écran de cinéma sur lequel est projetée l'image d'un Eden luxuriant, de jour

[26] Adrien GOMBAUD, op. cit., p. 165

Figure 9

Figure 10

Figure 11

comme de nuit, sous le soleil ou sous la pluie (fig. 9 à 11). On songe ici aux mots d'André Gardies : « Alors depuis mon fauteuil, je vois se déployer sur l'espace bidimensionnel de l'écran cet autre espace, illusoirement tridimensionnel qui est celui du monde diégétique.[27] » Si le lieu que l'on contemple ainsi semble pourtant si peu profond, il possède en lui la pureté des espaces naturels dont rêve le cinéma de Bong Joon-ho et le cinéma coréen tout entier. Montagne et paysage plus généralement ont toujours été, en Corée, le décor d'une cinématographie « de la terre » comme le rappelle Antoine Coppola, par opposition aux « films de la ville »[28], dichotomie traditionnelle dans l'histoire du cinéma coréen. « La problématique n'y est pas celle de l'écologie, poursuit-il, mais celle de la tradition (assimilée à un monde révolu) et de la modernité mise en chantier par un État et des industriels tout-puissants (nouveau productivisme industriel et urbanisation à l'occidentale) [29]. » Gombeaud enfonce le clou : « La division ville-campagne est donc au moins aussi importante que la fracture nord-sud. »[30] Cette « tradition », ce « passé

[27] André GARDIES, L'Espace au cinéma, p. 13.
[28] Antoine COPPOLA, « La nature fantasmatique du cinéma sud-coréen » in Esprit 2018/1, janvier-février, p. 200 , sur Cairn.info.
[29] Idem.
[30] GOMBEAUD Adrien, op. cit., p. 101.

révolu », qu'évoque Coppola, attachés à la campagne et à ses paysages, est une constante de l'imaginaire coréen pour qui la nature est « l'espace le plus naturel pour l'homme »[31]. Elle est aussi le lieu d'une pureté qui semble perdue. Ainsi l'évoque, rappelle Gombeaud[32], un film comme *Peppermint Candy* (2000) de Lee Chang-dong dont le protagoniste rêve de ce retour à l'innocence, au temps où il n'était pas encore un bourreau et que l'amour était possible au bord de la rivière. L'image d'un paradis perdu se dessine donc clairement qui est celle d'un « pays natal » que l'on aurait abandonné.

La métaphore cinématographique est du reste une intention affichée de Bong Joon-ho et servie par son chef-décorateur, Lee Han-jun, qui déclare : « C'est la raison pour laquelle le salon du premier étage de M. Park n'a pas de télévision. Le directeur Bong a mentionné que l'architecte de l'histoire, Namgoong Hyeonja, avait construit le salon du premier étage pour apprécier le jardin. Nous avons donc créé le mur de la fenêtre selon le rapport hauteur / largeur de 2,35: 1, et je voulais que le grand salon et le jardin ressemblent à une belle photo à l'écran.[33] »

Mais à la différence de la vraie montagne, de la vraie campagne, tout dans la maison des Park est illusion. Rien de tangible n'existe vraiment, c'est l'idée qui traverse les trois séquences de contemplation face au jardin des Park. Celui-ci, objet de tous les regards, n'est en rien la réalité. La métaphore théâtrale traverse d'ailleurs tout le film : la maison est un théâtre du monde et qui prétend y pénétrer doit être sûr de pouvoir jouer un son rôle. « Que nul n'entre ici s'il n'est comédien » semble nous dire la séquence où Kim-woo et sa sœur, Ki-jung, interprétée par Park So-dam,

---

[31] Ibid.
[32] Ibid, p. 115 et sq.
[33] Chris O'FALT, art. cit., "This is the reason why Mr. Park's first floor living room doesn't have a TV. Director Bong mentioned that the architect in the story, Namgoong Hyeonja, built the first floor living room for the sake of appreciating the garden. So we created the window wall in accordance with the 2.35:1 aspect ratio, and I wanted the large living room and garden to feel like a nice photograph on screen". (traduction de l'auteur).

Figure 12

devant l'entrée de la maison, avant d'actionner le bouton de l'interphone, répètent la pièce qu'il vont représenter devant Mme Park (fig. 12).

La vraie vie réside donc ailleurs, dans les bas-fonds de la ville d'où se sont extraits par machination les Kim comme la gouvernante, Moon-gwang, et son époux, Geun-sae, caché dans la cave secrète de la villa. C'est aussi là la réalité d'un pays dont la fracture sociale rejette les plus pauvres dans les espaces relégués de la ville et place les nantis à l'abri des parasites et des inondations. Il n'en va pas autrement de la famille Park qui ne perçoit rien de cette réalité et pour qui le monde est aussi étranger à la misère sociale que le teepee venu d'Amérique et imperméable à la pluie l'est à l'entresol englouti des Kim. Le jardin même, parce qu'il est taillé et ordonné, n'a rien de l'espace naturel idéalisé dans la culture coréenne.

Espace imaginaire, phantasme collectif, la maison n'abrite du reste que des fantômes d'existence, des représentations sans consistance. La famille Park ainsi n'en est pas une, composée d'êtres qui s'ignorent, se mentent ou se font peur : mère terrorisée par le jugement et les exigences d'un époux et qui demande « de la drogue » au moment de faire l'amour ; père obsédé par l'hygiène et les apparences de la réussite sociale, qui lorgne du côté des Etats-Unis ; fils hyperactif et dissimulateur, dupant ses parents ; fille en mal d'amour et de confiance. La famille heureuse des Park n'existe que sur le papier glacé des photos que regarde Kim-woo comme on regarde encore un rêve de bonheur (fig. 13 et 14). Ce regard lui aussi est vertical, il s'élève vers les images comme Kim-woo s'élèvera dans

Figure 13

Figure 14

la maison dès son premier cours donné à la fille des Park, Da-hye. Ce mouvement vertical du regard n'appartient qu'aux Kim car, à l'inverse, les Park refusent de regarder vers le bas, ne voulant pas voir ce qui se passe presque sous leurs yeux : les Kim cachés sous la table du salon au moment où le couple Park s'apprête à faire l'amour ou leur fille ignorant les jappements de son chien qui lui signale la présence de K-woo sous son lit. Seule la caméra effectue ce travelling qui découvre la présence des parasites sur le sol. Les Park sont aveugles devant l'évidence, rejetant hors des limites de leur champ de vision ce qui n'appartient pas à leur monde. Il est significatif qu'il n'ait pas remarqué depuis tout ce temps le clignotement des lumières que Geun-sae, l'homme dans leur cave, allume et éteint dans le vain espoir que son message en morse soit décodé par le petit Da-song entré chez les scouts. C'est que leur regard est aussi protégé que l'est leur maison, comme

Figure 15

le serait le regard des dieux d'Epicure, indifférents à l'humanité depuis leurs sphères célestes. Ki-woo au contraire veut tout embrasser de cet univers qu'il désire. C'est ce que traduit le large travelling circulaire qui entoure le personnage découvrant le panorama du jardin et du paysage au-delà (fig.15)

Le caractère phantasmé de la maison demeure du reste intangible dans les yeux du personnage même après la fin tragique du stratagème des Kim pour parasiter la famille Park. La maison constitue, on le sait, l'objet du rêve que Kim-woo formule à la fin du film : un jour il l'achètera et délivrera son père caché à son tour dans la cave secrète depuis le meurtre de monsieur Park.

Figure 16

Figure 17

La verticalité du regard demeure elle aussi même si d'ascendant ce regard est devenu descendant. Kim-woo observe maintenant la maison depuis le versant de la forêt qui s'élève devant la villa (fig. 16 et 17). Inversion normale de direction et qui suit l'idée de chute que subit le personnage et sur laquelle nous reviendrons. Mais, si la motivation est distincte elle aussi – il s'agit désormais de s'emparer de la maison pour retrouver le père – , le désir, contenu dans le regard de Kim-woo de conquérir l'espace, est le même.

Figure 18

Le regard désigne un ailleurs. Da-hye ne s'y trompe pas quand elle fait remarquer à Ki-woo, les yeux perdus, plongeant dans la contemplation de la garden-party : « Même maintenant, tu es ailleurs. » (Figure 18). Cet ailleurs, on l'aura compris, c'est pour Ki-woo ce monde qu'il voit circuler à ses pieds, si proche et pourtant si éloigné de ses capacités à l'atteindre.

A l'espace phantasmé qui se dessine dans le regard désirant des personnages, s'oppose, à plusieurs reprises dans le film, la figure écranique. Celle-ci assume naturellement sa fonction d'obstacle dans le schéma actantiel du récit : si les Kim veulent accéder à l'espace supérieur, il leur faut franchir les écrans qui s'interposent entre eux et leur rêve. Vitre ou écran de moniteur ou de portable, l'écran apparaît ainsi autant comme une entrave sur le chemin ascensionnel des protagonistes que comme un intensificateur de leur désir.

1.2 L'espace au-delà des écrans :

Si l'écran en tant qu'obstacle entre les personnages et l'espace désiré joue un rôle actantiel évident dans le récit que déroule *Parasite*, il est plus généralement un motif récurrent du cinéma de Bong Joon-ho, constante d'ailleurs du cinéma moderne coréen comme le fait remarquer Adrien Gombeaud. Celui-ci, en effet, a bien mis en lumière la permanence de l'écran dans les films contemporains sud-coréens et notamment dans sa fonction d'intermédiaire entre deux mondes : « ainsi, note-t-il, l'écran doit être considéré comme le premier espace « entre » du cinéma coréen[34] » – entre la diégèse portée à l'écran entend Adrien Gombeaud et le spectateur – d'où l'intérêt d'ailleurs du regard-caméra chez Bong Joon-ho qui vise à faire tomber le quatrième mur qui sépare le spectateur des personnages fictionnels[35]. Au sujet de l'écran, ce n'est pas tant ce rapport film-spectateur qui intéresse notre propos que ce que l'écran nourrit de phantasme spatial. Par ailleurs, cet « entre » est aussi un intensificateur de désir. Parce que la vision de l'espace est bouchée, le regard se fait plus désirant encore.

Au fil de ses longs métrages, Bong Joon-ho semble s'être attaché à filmer des personnages « regardants ». Les Ki-taek s'infiltrent chez les Park, et les uns comme les autres s'observent continuellement. La distribution des obstacles que sont les meubles et les murs a ainsi été définie selon la circulation des regards et la possibilité

[34] Adrien GOMBEAUD, op. cit., p. 42.
[35] Les regards-caméra sont fréquents dans l'œuvre de Bong Joon-ho : on peut citer celui, très appuyé et interloqué, que nous adresse l'ancien inspecteur de police à la fin de *Memories of Murder* ou celui, innocent, de la jeune fille assassinée dans *Mother*.

pour les personnages de se cacher et d'espionner les autres à leur insu. On l'a dit, son cinéma est peuplé d'êtres qui contemplent les paysages ou épient d'autres êtres dans l'ombre des maisons. Mais ces regards trouvent souvent devant eux l'obstacle d'un écran. C'est là un motif récurrent dans *Parasite*. Quoi de plus logique, en effet, dans le récit de la conquête d'un espace, que d'imposer ces écrans entre le sujet regardant et l'espace regardé comme autant d'entraves à la progression du regard et des personnages ? Le monde des nantis – quartier de la ville et villa des Park – est frappé d'interdit pour tous ceux du monde d'en bas qui voudraient y entrer. L'écran s'impose alors comme une figure signifiante de cet interdit. Le cheminement vertical des personnages est ainsi arrêté par l'apparition de murs, de vitres, de vantaux floutés ou d'écrans de moniteurs comme autant de portes à franchir pour accéder à l'univers bienheureux des fortunés. Il est normal alors que la villa des Park soit pleine de ces surfaces qui barrent la vision qu'en ont les Kim.

Une succession d'obstacles au regard ponctuent le parcours des personnages, à commencer par l'interphone de la maison des Park auquel se confronte le jeune Ki-woo dès le premier jour (fig. 19). Premier rempart entre le monde des Kim et l'espace rêvé des Park, cet interphone joue son rôle naturel de filtre : ne sont autorisés à pénétrer l'espace désiré que ceux que l'œil de la caméra reconnaît comme dignes. L'interphone est le premier regard que pose la classe dominante sur ceux qui aspirent à la rejoindre. Devenir maître de cet interphone, c'est donc accéder en quelque sorte au privilège de cette classe en partageant sa puissance d'exclusion. (fig. 20) La gouvernante, Moon-

Figure 19

Figure 20

gwang, apprend, pour son malheur, à connaître les deux versants de ce pouvoir : de maîtresse des lieux – c'est elle qui ouvre au jeune Ki-woo le premier jour – elle devient l'exclue, quémandant la permission de pouvoir pénétrer à nouveau l'espace auquel elle n'a plus le droit d'accéder. A leur tour, le temps d'une soirée, les Kim sont devenus les maîtres des lieux. A eux de fermer l'espace et d'en réguler les entrées. Bong Joon-ho d'appliquer alors au personnage de la gouvernante tous les filtres que le décor peut imposer au regard des autres personnages et du nôtre : écran du moniteur de l'interphone et porte floutée (fig. 21-22). La gouvernante se plie ainsi au jeu des nouveaux puissants qui la jugent digne d'entrer ou non.

Figure 21

Figure 22

On ne saurait sous-estimer le motif de l'interphone tant il porte en lui tout le phantasme spatial de la famille Kim. Ce n'est évidemment pas à un mur ou à un œil aveugle que parle Ki-woo, mais à un hors-champ qui se déploie au-delà de la paroi de ciment et de la caméra. Comme son portable connecté était la fenêtre ouverte sur un monde technologique et aisé, l'interphone est l'accès imaginaire à ce *fragment*[36] d'opulence qu'est la maison des Park.

[36] Nous reprenons ici le terme d'André Gardies définissant le lieu comme « un fragment d'espace »

Il convient ainsi de s'interroger sur la récurrence du motif de l'écran dans *Parasite*, et particulièrement ceux des portables. Que nous donnent-ils à voir ? A chaque fois, c'est ce monde privilégié dont nous avons parlé qui se matérialise sur leurs écrans, comme si les Kim ne devaient jamais connaître de ce monde qu'une représentation, une image inconsistante rendue par cet objet issu d'une société sophistiquée dont ils ne peuvent que rêver. Même occupant les lieux, les Kim ne sont pas maîtres de l'espace symbolique des riches. Les messages qu'échange Ki-woo, caché sous la table du salon des Park, avec Da-hye, assise sur cette même table, au-delà de leur aspect comique, sont significatifs de cette inaccessibilité de l'espace. De son amour partagé avec Da-hye, pour lequel il nourrit même le projet d'un mariage – qui de fait donnera à sa famille l'accès au monde des Park – Ki-woo n'obtiendra même pas le bonheur d'être réunis. En effet, le plan sur les réponses échangées entre les deux amoureux signifie cette impossibilité d'être unis alors même que l'on habite le même lieu (fig. 23-24). La classe sociale est cet écran invisible mais infranchissable qui sépare les êtres. Les mots sur l'écran du portable de Ki-woo figurent le caractère irrémédiablement virtuel de l'union des deux amoureux.

Figure 23

Figure 24

Figure 25

Il n'en va pas autrement de ce que renvoie à un autre moment du film l'écran du portable de Ki-Jung filmant son père et son frère arroser l'ivrogne qui urine encore une fois devant leur fenêtre (fig. 25). Pourquoi filmer ainsi cette séquence ? Il est juste de s'interroger sur la signification de ce choix quand on songe à la récurrence des écrans dans *Parasite*. La séquence se situe en pleine ascension de la famille Kim. Le père, le fils et la fille occupent déjà la place dans la maison des Park, seule la mère n'y travaille pas encore, mais cela ne saurait tarder. L'audace qui s'empare de Ki-woo au moment où paraît l'ivrogne, si elle lui vient sans doute de sa volonté d'imiter son ami qui avait vertement gourmandé l'ivrogne au début du film, lui vient aussi de cette assurance que sa conquête de l'espace des Park a fait naître en lui. Soudain, Ki-woo et son père deviennent eux-mêmes des puissants, comme si le contact avec l'espace rêvé leur avait transmis la force supérieure qui anime la classe dominante. Les Kim ne sont donc plus les Kim mais l'écran qui les filme est ainsi une manière de montrer que leur puissance nouvelle est illusoire et ne relève que d'un rêve elle aussi, comme l'espace qu'ils rêvent de conquérir. La métaphore cinématographique comme mise en scène du réel – donc de distanciation par rapport au réel – est ici manifeste. La caméra du portable transporte les personnages dans cette illusion de la vraie vie, transformant les perdants de la société en héros. Film impitoyable, mettant en lumière aussi le caractère éphémère de l'audace des Kim à laquelle la séquence du déluge – qu'annoncent ici les seaux d'eau dont Ki-Taek et son fils aspergent l'intrus – viendra mettre un terme. L'espace phantasmé trouve donc sa place idoine sur la machine à rêves qu'est l'écran de

Figure 26

cinéma. C'est d'ailleurs sur son portable que Ki-woo, après la garden-party sanglante chez les Park, reverra l'entrée de la maison comme un rappel cruel du rêve avorté d'espace et de l'impossible ascension sociale (fig. 26, p. 32).

Reflet de l'espace phantasmé, obstacle à la vision et à la pénétration, accentuant le désir de voir cet espace, l'écran définit aussi un cadre qui découpe le monde et en restreint les limites. Dans *Séoul Cinéma*, Adrien Gombeaud a évoqué la question du cadre dans l'imaginaire coréen, précisant que celui-ci, en tant qu'objet qui délimite l'espace, n'existe pas dans la tradition extrême-orientale. Citant Hsiung Ping Ming, il rappelle, par exemple, que « le paysage chinois n'est pas le découpage d'une portion d'espace, n'est pas le point de vue d'un coin quelconque, mais veut suggérer la grandeur cosmique[37] ». Dans cette idée, « cadrer, c'est donc agresser l'espace »[38], le réduire et donc amoindrir le monde dans lequel vit l'individu. Le cinéma divise l'espace, multipliant les cadres, surcadrant parfois, à l'encontre de la conception orientale d'un espace ouvert et global. On voit bien ici en quoi le cadre qu'impose l'écran au sujet regardant est d'abord une limite qui l'enferme. Le rêve de la conquête d'un espace vital, porté par les visions verticales des personnages, se heurte ainsi non plus seulement à la surface de l'écran qui fait obstruction mais aussi au cadre de cet écran qui circonscrit l'espace. La plongée sur Ki-taek montre bien, par exemple, cette réduction spatiale qu'opèrent le cadre de la fenêtre et la grille qui la protège, fragmentant par surcadrage l'espace regardé (fig. 27). A l'enfermement suggéré physiquement par la grille s'ajoute donc la multiplication des cadres qui sont autant de réductions de l'espace. Le procédé est le même quand Ki-woo observe la garden-party qui se joue en contrebas de la chambre de Da-hye. La vitre divisée en deux puis surdécoupée par les lignes du balcon fragmente cette

Figure 27

[37] GOMBEAUD Adrien, op. cit., pp. 20.
[38] Idem, p. 22.

Figure 28

aperçu de la richesse qui s'étend au pied du personnage (fig. 28). Comme pour son père levant les yeux vers la rue depuis son entresol miteux, l'écran de la vitre réduit le champ de vision de Ki-woo et emprisonne son regard. L'un des plans suivants le montrant face à la vitre enfonce le clou (fig. 29) : la vitre n'est pas montrée ici dans sa fonction de transparence et d'ouverture vers l'extérieur mais, devenue miroir par le jeu de la lumière, comme un écran dans lequel se reflète le personnage, le renvoyant à lui-même et à son enfermement social.

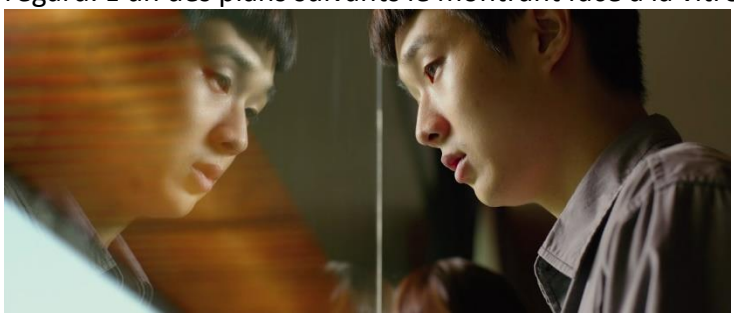
Figure 29

Symbole de l'impossible échange entre les espaces, d'un rempart insurmontable dressé devant le rêve de progression sociale, le motif de l'écran et du cadre qu'il instaure dans *Parasite* est posé dès l'ouverture du film, nous l'avons vu. Si en tant qu'obstacle sa fonction actantielle est évidente, dans la narration sa dimension proleptique est plus implicite. C'est pourtant ainsi qu'il faut comprendre le plan sur la fenêtre qui ouvre le film : ce premier écran divisé à l'excès par la grille qui le protège dit d'emblée l'échec à venir de l'ascension phantasmée des Kim. Tous les escaliers que les uns et les autres emprunteront comme pour s'élever ne seront finalement que des circulations vides, tout cheminement devant se heurter à l'infranchissable écran.

I- 2. Gagner les hauteurs

Si l'écran figure l'obstacle à l'ascension des Kim, l'escalier en est l'image évidente. Symbole du déplacement sur l'échelle sociale, permettant le passage aux

Figure 30

Figure 31

niveaux supérieurs, l'escalier apparaît comme le motif constructif de l'espace filmique dans *Parasite*. La circulation dans la maison, que le chef-décorateur Lee Ha-jun a bâtie pour le film, s'articule ainsi autour des marches que l'on monte et que l'on descend entre les quatre niveaux : l'entrée, la cuisine, les chambres et le bunker secret. Conçue dans la diégèse par un architecte fictif nommé Namgoong Hyeonja comme une demeure contemporaine de rêve, Lee Ha-jun l'a matérialisée en un espace conditionné aux exigences de la caméra (fig. 30-31) : « Je ne suis pas un architecte, déclare-t-il, et je pense qu'il y a une différence entre la manière dont un architecte conçoit l'espace et la manière dont un décorateur le conçoit. Nous donnons la priorité au placement des personnages et aux angles de la caméra, tandis que les architectes construisent des espaces pour que des gens y vivent, et les conçoivent selon cette perspective.[39] » Créée en open set, la maison est faite pour le cinéma et tout y est pensé pour les besoins du film. Evoquant les équipes attachées aux trois « blocs » de la maison (l'extérieur, l'intérieur et la cave), Bong Joon-ho souligne que « la dynamique entre ces trois équipes et la dynamique de l'espace étaient très étroitement liées […] et que cette combinaison a vraiment créé un

[39] Chris O'FALT, art. cit, "I'm not an architect, and I think there's a difference in how an architect envisions a space and how a production designer does. We prioritize blocking and camera angles while architects build spaces for people to actually live in and thus design around people. So I think the approach is very different." (traduction de l'auteur).

élément intéressant pour ce film.[40] » Moteur de la circulation verticale entre les espaces, l'escalier l'est aussi de la narration.

2.1 Toute une maison à gravir :

Figure 32

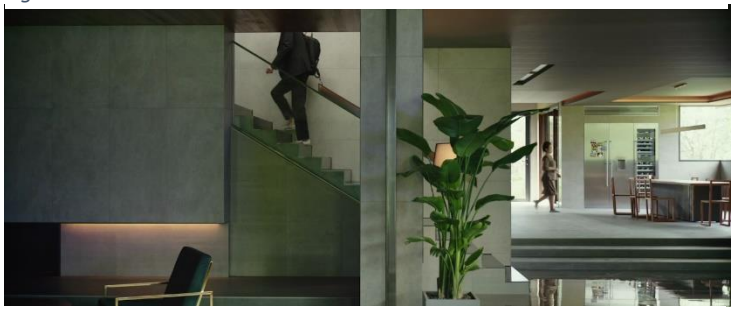

Figure 33

Figure 34

Figure 35

Il faut observer, en effet, à quel point les visions d'escaliers suivent étroitement la progression du récit (fig. 32-35). *Parasite* met en scène en réalité deux films : l'un conte l'invasion progressive et calculée de la maison Park par la famille Kim ; l'autre, après le point de bascule que constitue le retour impromptu des Park chez eux et la découverte de l'homme caché dans le bunker souterrain, narre la chute des Kim, fuyant la maison comme des insectes effrayés. Dans la première partie, les Kim ne sont filmés qu'en

[40] Id.« So the dynamic between these three teams and the dynamic of space, they were very much intertwined and I think that combination really created an interesting element to this film. » (traduction de l'auteur)

ascension. Chaque vue d'escalier les montre monter les marches dans leur conquête d'un autre espace. Ki-woo quittant la maison pour se rendre à son entretien d'embauche, puis gravissant les marches pour accéder à la chambre de Da-hye ; sa sœur et son père empruntant les mêmes marches un peu plus tard, la métaphore de l'élévation est manifeste Si, dans cette première partie, les Kim sont filmés descendant un escalier, c'est pour retrouver « les pieds sur terre » et trouver aussi une bonne idée afin de poursuivre leur plan de conquête : c'est Ki-woo, précédant Mme Park en sortant de chez elle, qui, sur les marches de l'escalier de l'entrée, lui souffle l'idée d'embaucher une enseignante en *art-thérapie* pour le petit Da-song en la personne de sa sœur ; c'est Ki-jung, elle-même, au même endroit qui suggère le nom de son père pour remplacer le chauffeur qu'elle est parvenue à faire licencier. Ici les descentes ne sont pas associées à une chute comme nous le verrons plus tard mais fonctionnent comme des moments de rebonds. Par la suite, dans le second mouvement du film, plus aucun plan ne montrera les Kim gravir un escalier. En cela, le motif de l'escalier figure le récit de l'ascension puis de la chute. Deux séquences présenteront une dernière fois Ki-woo en ascension mais dans une perspective bien différente. Fuyant l'arrivée des maîtres de la maison, il court se réfugier à l'étage mais c'est alors sous l'aspect d'un insecte montant à quatre pattes les marches de l'escalier, nous y reviendrons. Quant à la séquence qui le voit gravir la pente de la montagne et dominer la villa habitée par des étrangers, ce n'est plus dans un esprit de conquête mais de regret. Enfin, pour faire le compte des escaliers qui ponctuent la narration filmique, il ne faut pas omettre le seul qui existe dans l'entresol des Kim. Insignifiant, composé de trois marches, il figure pourtant lui aussi ce mouvement d'élévation qui anime Kim-woo et toute sa famille (fig. 36). L'ironie est grinçante puisqu'il mène aux toilettes des Kim juché plus haut que le sol,

Photogramme 36

à hauteur de la seconde et dernière fenêtre de la famille[41]. C'est là pourtant le seul endroit où l'on capte le signal wifi et là que le frère et la sœur viennent se placer. L'image, évidemment, a une dimension connotative forte et l'issue des ambitions spatiales des Kim est contenue toute là : quelle que soit leur élévation, ils retrouveront à la fin la fange à laquelle ils sont condamnés. En cela aussi, puisqu'il fonctionne comme un indice proleptique de la chute annoncée des parasites, l'escalier minable des Kim, comme ceux élégants de la villa des Park des toilettes, participe de la narration.

Il y aurait sans doute toute une étude à consacrer aux sources d'inspiration de Bong Joon-ho et plus particulièrement de leur rôle joué dans la genèse de *Parasite*. Notons simplement ici qu'on ne saurait parler, en effet, du motif de l'escalier sans évoquer au passage le classique du cinéma coréen, *La Servante* (1960) de Kim Ki-Young. On sait l'hommage, lors de la remise de la Palme d'or en 2019 pour *Parasite*, que Bong Joon-ho a adressé au cinéma français et à deux de ses réalisateurs, Henri-Georges Clouzot[42] et Claude Chabrol, tous deux maîtres de la peinture sociale[43]. Comment ne pas songer de fait à *La Cérémonie* (1995) de Chabrol en regardant la stratégie de conquête des Kim ? Pourtant c'est un autre cinéaste sud-coréen que

---

[41] Au sujet de ce décor, Lee Ha-jun confie : « C'est ainsi que l'espace a été décrit dans le scénario du réalisateur Bong. Je me souviens que le scénario l'appelait *le temple des excréments*. En Corée, nous avons ce que l'on appelle des maisons en entresol et certaines salles de bains en entresol sont structurées de cette façon. Cependant, nous avons pris en compte les angles de caméra pour ajuster la taille et les proportions de l'espace afin que les toilettes puissent être aussi près du plafond que possible. » "Lee: That was how the space was described in Director Bong's script. I remember the script calling it *the temple of excrement*. In Korea, we have what's called semi-basement houses and some semi-basement bathrooms are structured that way. However, we did consider the camera angles to adjust the size and proportions of the space so that the toilet could be as close to the ceiling as possible." Ibid. (traduction de l'auteur).

[42] Dans une interview, Bong Joon-ho évoque le choc que fut pour lui la découverte du *Salaire de la peur* (1953) : « je pense que l'expérience que j'ai vécue était presque traumatisante avec ce film français, *Le Salaire de la peur* d'Henri-Georges Clouzot. […] C'est le genre de film qui vous donnera des sueurs froides. Vous ne pouvez que vous sentir anxieux lorsque vous le regardez. J'étais à l'école élémentaire quand je l'ai vu à la télévision, et j'étais tellement bouleversé qu'il a continué à apparaître dans mes rêves. Je n'ai pas pu y échapper pendant environ une semaine. C'était la première fois que j'étais tellement pris par un film. » Disponible sur : https://www.polygon.com/2019/10/14/20906430/parasite-bong-joon-ho-interview-rock-peach-spoilers.

[43] « Je suis très honoré, j'ai toujours été très inspiré par le cinéma français, je remercie Henri-Georges Clouzot et Claude Chabrol », https://www.lexpress.fr/actualites/1/societe/cannes-palme-d-or-pour-parasite-du-sud-coreen-bong-joon-ho_2080285.html.

Figure 37

Figure 38

Bong Joon-ho invoque plus explicitement au sujet de son traitement des escaliers dans *Parasite*, Kim Ki-young, et son film le plus emblématique, *La Servante* : « Les escaliers, affirme Bong Joon-ho, jouent un rôle important en montrant visuellement ce sentiment d'infiltration qui est au cœur de *Parasite*. Le classique coréen de Kim Ki-Young, que je considère comme mon mentor, raconte aussi l'histoire d'une femme de ménage infiltrée dans une famille bourgeoise, avec un escalier dans une de ses scènes centrales [44] » (fig.37-38).On ne peut que se rappeler, en effet, les nombreuses scènes d'escaliers où se joue le rapport de domination entre une servante logée à l'étage et une famille consignée en bas de la maison – les positionnements des classes sont de fait inversés par rapport à ceux mis en scène dans *Parasite*. A n'en pas douter Bong Joon-ho aura eu souvenir des plongées et des contre-plongées qui animent tout le film de Kim Ki-young et de la circulation de ses personnages au gré des marches. Mais à ce mouvement vertical, Bong Joon-ho associe le langage signifiant de la lumière comme marqueur social – nous le verrons plus loin – auquel Kim Ki-young n'a pas eu recours, son film n'opposant pas deux espaces distincts dans la ville tel que le fait *Parasite*.

David L. Pike résume très bien la dimension métaphorique de ces degrés qu'il faut gravir ou descendre : « ces escaliers cristallisent finalement toute la différence des classes sociales : ils symbolisent presque l'échelle sociale, dont chaque famille représente les deux extrémités. En outre, les mouvements des Kim dans la ville sont essentiellement des mouvements verticaux, ce qui appuie l'impression d'échelle ; les mouvements transversaux semblent se restreindre aux déplacements en voiture de

[44] Emilio MESLET, Cinq films qui ont inspiré Bong Joon-ho pour « Parasite ». Disponible sur : https://www.troiscouleurs.fr/cinema/cinq-films-qui-ont-inspire-bong-joon-ho-pour-parasite/

M. Park ou Mme Park. Au contraire, les Kim doivent descendre pour s'enfoncer dans leur sous-sol[45]. » Le mouvement ascensionnel ou descendant reflète ainsi bien la distance verticale qui existe entre les Kim et les Park. S'il fallait illustrer physiquement l'idée d'un rapport social symbolisé par la position des personnages, selon leurs classes, dans la topographie de Séoul, nous reproduisons ci-après le graphique élaboré par Danaé Piazza, étudiante en géographie, sur son site Map to Map [46] , révélateur à la fois de la distance réelle entre les deux lieux de la diégèse – l'entresol

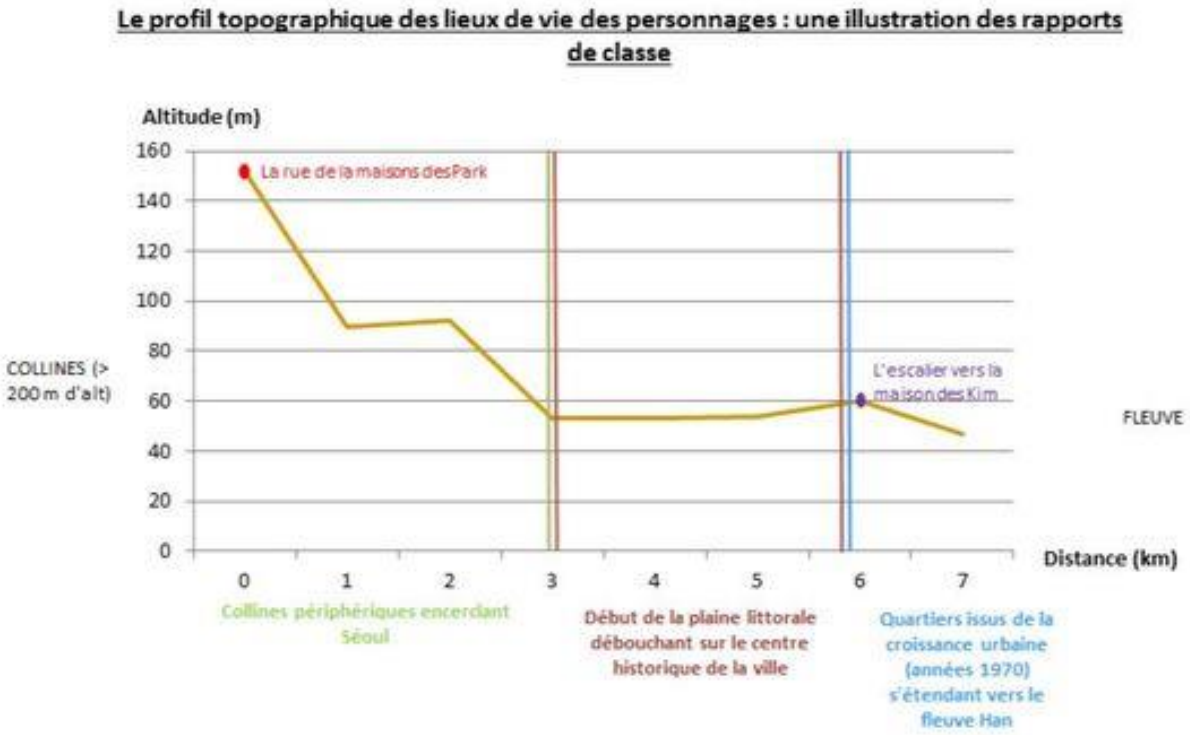

Figure 39

des Kim et la maison des Park – et de l'histoire urbaine de la ville (fig. 39).

[45]David L. PIKE., *Of Parasites and Their Hosts: Bong Joon-ho's Gisaengchung* (2019). Disponible sur : https://brightlightsfilm.com/of-parasites-and-their-hosts-bong-joon-hos-gisaengchung-2019/

[46] Danaé PIAZZA, *Géographie cinématographique : analyser les espaces dans le film "Parasite" de Bong Joon-ho*, 20 mai 2020. Disponible sur : https://danaepiazza.wixsite.com/website/post/g%C3%A9ographie-cin%C3%A9matographique-analyser-les-espaces-dans-le-film-parasite-de-bong-joon-ho

Ainsi, *Parasite* se présente-t-il avant tout comme le récit d'une quête d'ascension dont les escaliers, nous l'avons dit, est la figure naturelle. Il est cependant une autre fonction du motif dans l'économie du film et qui participe tout autant de la progression narrative. A deux reprises, en effet, l'escalier qui mène des parties inférieures de la maison à la grande pièce de vie des Park est associé à la découverte d'une vérité – fausse en réalité – que découvre Park Yeon-gyo, la mère de famille, au fur et à mesure de sa montée des marches. Dans un premier temps, celle-ci saisit avec surprise le calme avec lequel son turbulent rejeton, Da-song, suit la leçon de sa toute nouvelle professeur d'art-thérapie. Celle-ci, en réalité Ki-jung, sœur du jeune tuteur d'anglais, est installée à la table du salon (fig. 40). La vision rend compte du regard subjectif de Madame Park découvrant, interloquée, le spectacle de son fils devenu sage comme par miracle. Le contre-champ nous la montrant gravir l'escalier qui mène de la cave à l'étage (fig. 41) est répété à l'identique un peu plus tard, dans la grande séquence de la gouvernante tuberculeuse, selon le même découpage champ contre-champ. Venant cette fois-ci du garage, accompagnée de Ki-taek qui lui aura raconté avoir découvert la prétendue tuberculose de Moon-gwang – en réalité une allergie aux pêches –

Figure 40

Figure 41

Figure 42

Figure 43

Madame Park observe, horrifiée, la gouvernante prise d'une quinte de toux, symptôme irréfutable du mal contagieux qui la ronge et qui menace dorénavant toute la maisonnée. Le ralenti imprimé aux deux séquences dramatise évidemment cette idée d'avènement de la vérité, d'accession à la connaissance (fig. 42-43).

Affecté dans ces deux cas au personnage de Madame Park, l'escalier n'en est pas moins toujours métaphoriquement constitutif de l'ascension des Kim. En effet, les vérités auxquelles la mère accède symboliquement en haut des marches sont les mensonges que les Kim offrent à sa crédulité : l'enseignante d'*art-thérapie* est un imposteur qui a juste bien compris la comédie de l'enfant-roi et la gouvernante n'est que la victime d'un coup d'état orchestré par une famille d'escrocs. En cela, le mouvement ascendant dans l'escalier accompagne encore l'ascension des Kim.

Si, dans ces deux dernières occurrences, l'escalier mène à la connaissance, même illusoire, il est aussi, plus simplement, le vecteur d'une verticalité qui va chercher la lumière physique des espaces supérieures. Des zones obscures où croupissent les Kim et toute la lie de la société jusqu'aux hauteurs ensoleillées de Séoul, l'acquisition de la lumière est ainsi un enjeu majeur des luttes et du déplacement des personnages.

2.2 Direction : aller vers la lumière :

« Parce que l'histoire parle des riches et des pauvres, déclare Bong Joon-ho, c'est évidemment l'approche que nous avons dû adopter en termes de conception du son et de l'éclairage. Plus vous êtes pauvre, moins vous avez accès à la lumière du soleil, et c'est comme ça dans la vraie vie aussi. Vous avez un accès limité aux fenêtres.[47] » Ainsi, l'histoire des Kim est-il tout autant le récit d'une conquête de l'espace que de la lumière. La séquence qui voit partir le jeune Ki-woo de l'entresol familial, gagner la rue et pénétrer la maison des Park le premier jour s'accompagne de fait de tout un éclairage signifiant qui va de l'ombre à la lumière. Sortant de la ruelle sombre qui mène à l'entresol, le personnage s'avance ainsi vers la rue inondée de soleil (fig. 44-45). Une fois franchie la porte d'entrée de la villa, le soleil lui-même aveugle le personnage vu en contre-plongée, axe de la conquête ici. La lumière habite autant la villa des Park qu'elle est rare chez les Kim. C'est d'ailleurs à l'aune de cette idée qu'il faut reconsidérer les yeux fermés

Figure 43

Figure 44

Figure 45

[47] Chris O'FALT, art. cit., « Because the story is about the rich and poor, that's obviously the approach we had to take in terms of designing the sound and lighting. The poorer you are, the less sunlight you have access to, and that's just how it is in real life as well: You have a limited access to windows. » (traduction de l'auteur).

de Ki-taek, le père, devant la fenêtre grillagée de son entresol : tendant le cou, il savoure aussi l'idée de goûter un jour ce soleil qui leur manque tant.

L'organisation verticale des espaces prend donc aussi forme dans la dialectique lumière/obscurité. Partant, c'est la question de la visibilité qui est soumise à l'interprétation : s'élever vers la lumière, c'est exister aux yeux du monde. Sur l'arc filmographique de Bong Joon-ho, *Parasite* apparaît ainsi comme la revanche de ce peuple invisible que le cinéaste avait commencé à mettre dans la lumière dès *Barking Dog*. Ce premier film, comme le remarque Rafik Djoumi, « souligne l'indifférence de la collectivité à l'égard du malheur individuel[48] ». *Parasite*, à l'autre bout du corpus bongien, met donc en scène la prise de pouvoir de ces « loosers dépassés et invisibles aux yeux de la société[49] » sud-coréenne dont l'espace lumineux est la quête. La conclusion du rêve de Ki-woo à la fin du film participe de la même dynamique : parce qu'il aura pu acheter la maison, il aura délivré son père du tombeau du bunker. L'image silencieuse de celui-ci émergeant de la nuit de la cave (fig. 46) vers la lumière du jour conclut le songe de ki-woo.

Figure 46

Dans cette idée d'une accession à la lumière, le récit filmique de *Parasite* oppose ainsi clairement deux espaces, l'inférieur et le supérieur, figurés par l'opposition des lieux : entresol-bunker caché / maison des Park-étage. Nous reviendrons sur les lieux cachés du film et leur charge connotative. Cette hiérarchie des espaces formulée par Bong Joon-ho est redoublée, on l'a dit, par le traitement de la lumière. Cinématographiquement tout au moins, il est évident que l'entresol des Kim est avare de lumière et les fenêtres sont rares et que, par conséquent, l'une et les autres

[48] Rafik DJOUMI, Rockyrama, « Le Monde selon Bong Joon-ho », art. cit., p. 13
[49] Ibid.

sont des biens de luxe qui échappent aux Kim même quand le soleil du matin brille dans la rue poisseuse. Evoquant le scène de fumigation dans son article « Of Parasites and Their Hosts : Bong Joon-ho's Gisaengchung », David L. Pike a bien souligné cette impossibilité pour la caméra d'inclure les Kim et leur fenêtre dans le même plan tant l'espace est étroit [50] : « les confins exigus et submergés de l'appartement des Kim les empêchent d'être inclus dans le même plan que leur fenêtre. » La remarque est vraie pour tous les plans où les Kim observent la rue par leur fenêtre grillagée. A aucun moment, l'espace n'est assez large pour filmer les quatre personnages de dos regardant la fenêtre. La limitation du champ filmique signifie la restriction aussi des champs du possible.

Être avec la lumière est donc, dès le début du film, entendu comme un enjeu majeur de l'ascension sociale. Bong Joon-ho le dit lui-même au sujet de la maison des Park : « la lumière du soleil pénètre comme une cascade. Il y a de nombreuses scènes avec un ensoleillement abondant. Et c'est donc la disparité des classes qui transparaît à travers la lumière naturelle[51]. »

Figure 47

En cela le plan – décidément si éloquent – montrant en légère plongée Ki-taek à sa fenêtre est symptomatique de ce désir d'élévation vers la lumière (fig.47). Le caractère liminal du plan est signifié par le rai de soleil qui s'arrête avant la fenêtre et ne vient pas éclairer les deux vitres. Ki-taek, lui, appartient à la pénombre. L'axe en plongée accentue cette relégation dans l'obscurité, ajoutant

[50] David L. PIKE, art. cit., "the cramped and submerged confines of the Kims' apartment prevent their being included in the same shot with their window." (traduction de l'auteur).

[51] ANDERTON, Frances, « Parasite tells a story of class through architecture », 4 février 2020. "The sunlight pours in like a waterfall," Bong says. "There are many scenes with abundant sunlight. And so it's class disparity shown through natural light."(traduction de l'auteur) Disponible sur : https://www.kcrw.com/culture/shows/design-and-architecture/architecture-in-parasite-movie-villain-homes/parasite-tells-a-story-of-class-through-architecture

à la position inférieure du personnage situé sous le niveau de la rue, une verticalité descendante qui, on le verra, est le sceau originel de l'irrémédiable infériorité sociale des Kim. Bong Joon-ho redouble encore cette dimension carcérale de l'entresol en imposant au champ le surcadrage de la grille à la valeur proleptique : le rêve de Ki-taek de savourer un jour la lumière au sommet de le pyramide sociale est illusoire.

Si l'on en doutait, la position de son fils Ki-woo à l'ouverture du film vient renforcer cette idée : tournant le dos à la lumière du soleil qui vient de la rue, son regard s'abîme dans la contemplation d'une fausse lumière, illusoire éclairage du monde, celle qui brille sur l'écran de son portable.

Cette recherche de la lumière s'accompagne d'un second geste directionnel qui signifie à la fois la quête d'ascension sociale et la séparation de classes. Subtilement, la caméra de Bong Joon-ho assigne ainsi à la recherche de richesse et d'élévation un mouvement de la gauche vers la droite repérable de façon systématique quand elle évoque le monde des Kim et celui des Park. Ce mouvement s'associe le plus souvent à la verticalité du décor ou de la prise de vue : à ce qui est filmé en bas à gauche est relié le monde des Kim, à ce qui est placé en haut et à droite, le monde des Park. Par conséquent les regards orientés vers la droite et qui s'élèvent sont ceux qui aspirent à la richesse, et ceux vers la gauche sont ceux qui regardent la misère plus bas. Ainsi, aux regards des Kim levés vers la gauche observant l'ivrogne uriner (fig. 48) répond celui vers la droite des Park alanguis sur le canapé de leur salon (fig. 49). Ce jeu d'opposition parcourt ainsi tout le film, mobilisant le

Figure 48

Figure 49

décor comme la mise en scène. (fig. 50) A la porte d'entrée de l'entresol située à gauche en bas des marches de la villa des Kim s'oppose naturellement celle de la maison des Park s'ouvrant sur la droite en haut de la rue (fig. 51). De la même façon, Bong Joon-ho place le *suseok* ou pierre de prospérité, clef « métaphorique » selon Ki-woo pour accéder au monde supérieur des nantis, à droite dans le champ et le personnage qui l'admire fasciné à gauche (fig. 52). Cette dichotomie des sphères sociales dans l'organisation de l'espace est particulièrement éloquente dans la séquence qui voit Ki-woo et Yeon-gyo, Madame Park, discuter d'une professeure d'*art-thérapie* qui saurait comprendre l'art de Da-song et venir à bout de son hyperactivité. Les deux personnages occupent l'espace selon les deux positions symboliques : Ki-woo en bas à gauche, Yeon-gyo le dominant à droite. Quel que soit l'axe de prise de vue, plongée ou contre-plongée, ou le montage (champ contrechamp), la caméra n'échange jamais les places

Figure 50

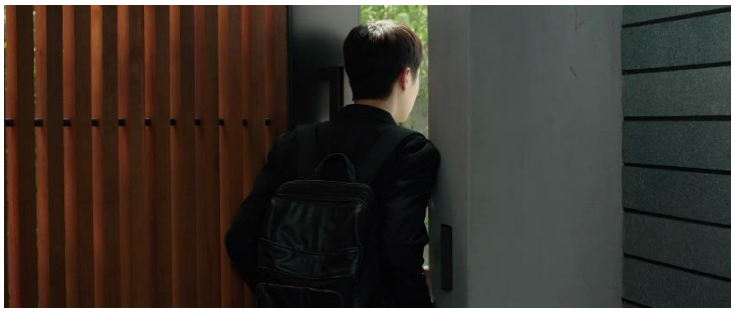

Figure 51

Figure 52

Figure 53

Figure 54

Figure 55

de l'un et de l'autre (fig. 53-54). La suite de la séquence, si elle se fait de manière horizontale distribue l'espace de la même manière. Cette répartition de l'espace selon la classe sociale trouve enfin une continuité dans le mouvement de Ki-woo dans le champ : s'il avance vers la porte intérieure de la maison des Park, c'est vers la droite (fig. 55).

Un dernier exemple de ce mouvement latéral apparaît dans la première séquence de la voiture conduite par Ki-taek (fig. 56-57). Composition audacieuse qui voit l'inversion de l'axe de prise de vue à cent quatre-vingts degrés – dont nous reparlerons – cette séquence dispose les éléments dans l'espace suivant la même logique : Ki-taek à l'avant de la Mercedes est placé à gauche dans l'axe de la caméra ; quant à Dong-ik, Monsieur Park, il est bien à droite, illuminé par le soleil de sa réussite économique et sociale. Enfin, le virage que le nouveau chauffeur prend à ce moment porte l'espace naturellement vers la droite, filant la

Figure 56

Figure 57

métaphore du tournant que représente cette place de chauffeur dans l'existence de Ki-taek et des siens par conséquent.

Il conviendrait bien sûr d'associer la symbolique des deux côtés, de la gauche et de la droite, à une conception sud-coréenne qui semble transparaître ici. Faut-il y voir, selon le cycle de la révolution solaire, que la droite est reliée à l'idée de l'orient où naît le soleil, région des dieux que sont les Park et où ils vivent, tandis que les Kim se situent dans un occident d'obscurité, le visage tourné vers cet ailleurs éclairé, objet de toutes leurs aspirations ? Cette lecture permettrait en tout cas de lier les deux gestes cinématographiques, de la verticalité et de la latéralité, comme expressions d'une même aspiration vers des hauteurs lumineuses.

I- 3. Catabase

Si la clef culturelle nous échappe ici, la dynamique qui voit s'inverser la verticalité ascensionnelle du film permet en revanche une interprétation plus sûre : à l'élévation s'oppose une verticalité descendante de régression sociale, dynamique qui sert de mouvement général à l'une des séquences les plus marquantes du film, montrant les Kim descendre aux Enfers.

3.1 Verticalité et damnation

Bong Joon-ho n'en fait pas mystère, la structure générale de *Parasite* est spatiale et s'inspire ouvertement de celle que pratique Akira Kurosawa dans *Entre le Ciel et l'Enfer* (1963) : « Les cinéphiles, déclare-t-il, peuvent se souvenir de *Entre le Ciel et l'Enfer* (*High and Low*) d'Akira Kurosawa. Dans ce cas, la structure est plus simple et plus solide. Le titre japonais est *Ciel et Enfer*. En haut de la colline, il y a un homme riche et en bas, il y a une structure criminelle. C'est fondamentalement la même

chose dans *Parasite*, mais avec plus de couches[52]. » Cette dichotomie simple entre le haut et le bas se double donc d'une dialectique religieuse commune : aux espaces supérieures correspond l'idée d'un Paradis terrestre ; aux espaces les plus bas, celle d'un enfer. C'est sur ce mode antagoniste de représentation des espaces que se fonde alors le mouvement général du film. La verticalité descendante exprime donc naturellement l'idée d'une chute infernale. Sociologiquement, l'analyse de Pierre Bourdieu ne dit pas autre chose de la condamnation des classes les plus pauvres à migrer vers les étages inférieurs des villes : « Les pressions exercées, à l'échelle de la classe […] ou à l'échelle de la cité, par les plus démunis ou les plus éloignés des exigences constitutives de l'existence « normale » produisent un effet d'entraînement vers le bas, donc de nivellement et ne laissent d'autre issue que la fuite (le plus souvent interdites par le manque de ressources) vers d'autres lieux[53]. »

Le ton est donné d'ailleurs dès l'ouverture du film. Le premier mouvement de caméra est un travelling qui, partant de la fenêtre ouverte sur la rue populeuse, descend sur le personnage de Ki-woo, lequel apparaît alors dans le champ. Cette ouverture riche d'enseignements, et sur laquelle nous reviendrons au sujet de la figure de l'inclusion pratiquée pour encadrer le film, sonne comme une prophétie : dès le début du film, pèse sur le jeune héros et sur ses rêves d'horizon et d'élévation le sceau irrémédiable de l'échec. La valeur proleptique de ce travelling semble d'autant plus claire que le dernier plan du film, nous le verrons, montrant Ki-woo

Figure 60

[52] Chris O'FALT, art. cit., "Cinephiles may be reminded of Akira Kurosawa's "High and Low." In that case, the structure is simpler and stronger. The Japanese title is "Heaven and Hell." On the top of the hill is a rich guy and in the bottom, there is the criminal kind of structure. It's basically the same in "Parasite," but with more layers." (traduction de l'auteur).
[53] Pierre BOURDIEU, op. cit., p. 261.

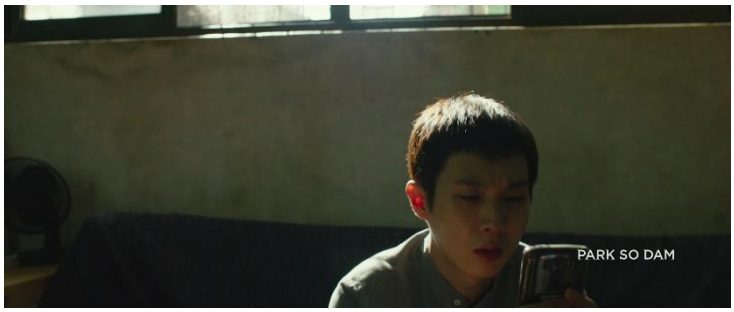

Figure 61

solitaire dans un décor hivernal, répond point par point à ce plan inaugural (fig. 60 et 61) . A deux reprises encore dans le film, les Kim seront filmés selon ce déplacement de la caméra : cachés sous la table de salon des Park, tout d'abord, puis lors de la garden-party quand la caméra, quittant la vision idyllique de la fête descend sur le taillis derrière lequel se cachent, accroupis, Ki-taek et Monsieur Park. Ainsi Bong Joon-ho ponctue-t-il sa narration de ces mouvements descendants – travelling ou plongée – qui semblent prévoir la chute de ses personnages.

Un peu plus loin dans la séquence d'ouverture, c'est au tour des parents Kim d'être filmés de haut en bas, en une plongée cette fois-ci qui les présente à même le sol, dans une pièce qui semble être leur chambre à coucher – le père paraît endormi – mais sans aucun lit (fig. 62).Cependant les plongées écrasantes sont rares chez Bong Joon-ho. Celle-ci, en l'occurrence, traduit davantage le regard subjectif du fils que la volonté de montrer les personnages accablés sous le poids de leur condition. Quand il y a recours dans *Parasite*, c'est dans un effet dramatique caricatural comme c'est le cas dans le brusque changement d'axe qui voit, dans le montage, Madame Park filmée en plongée et plan rapproché, au moment où elle commence à conter l'histoire du fantôme (fig. 63). L'esthétique bongienne, de film en film, n'emprunte jamais aux ficelles du cinéma que pour

Figure 62

Figure 63

s'inscrire dans un décalage assumé avec un genre de référence par exemple. A l'inverse, un angle en contre-plongée n'est pas forcément le signe de l'élévation d'un personnage. La contre-plongée en tant qu'expression de l'ascension sociale est limpide dans le cas de la séquence voyant Ki-woo monter la rue qui le mène vers la maison des Park sur les hauteurs de la ville (fig. 64). Certes, cet axe appliqué également à ces derniers alimente l'idée de leur domination sur les Kim, nous l'avons vu, mais employé pour filmer tous les déclassés du film, la contre-plongée, peut aussi accentuer au contraire la représentation de leur chute. C'est le cas ainsi de la séquence montrant Moon-gwang, fraîchement licenciée par Madame Park après que celle-ci eut découvert l'infame tuberculeuse dont la gouvernante était porteuse, descendre éperdue la rue en pente de la maison des Park (fig. 65). La lumière grise du crépuscule ajoute à cette image claire d'une relégation dans les ténèbres de la ville d'en bas et dans l'indigence. Être chassée de cet Eden signifie aussi être privée de la lumière qui en faisait la nature idéale. Mais le spectateur ne sait pas encore que la mine déconfite de la gouvernante cache un bien plus grand désespoir que celui de se retrouver ainsi à la rue – elle abandonne à lui-même son époux caché dans le bunker secret. Pourtant, on ne peut que songer, à la voir, que Moon-gwang rejoint, en effet, la tourbe de ces parasites chassés de leur hôte et condamnés à l'enfer social.

Figure 64

Figure 65

La plongée cependant assure aussi une autre fonction dans la narration. Le basculement parfois brusque de la caméra vers le bas signe la chute imminente des personnages. La rupture dans le montage de la succession linéaire des plans par une plongée soudaine est significative du basculement du récit. Au sein de la séquence qui montre la gouvernante et de son mari « tenir en joue » les Kim, c'est le cas de la plongée brutale qui vient mettre fin à leur rêverie. Rattrapés par le surgissement fulgurant des Kim qui se jettent sur eux pour reprendre la situation en main, ils sont ainsi arrachés visuellement au souvenir du salon paisible dans lequel ils ont vécu heureux avant l'arrivée des nouveaux parasites (fig. 66). De la même manière, mais moins violemment, le regard de Ki-woo sur ses baskets noyées dans la pluie qui dévale le dernier escalier de la séquence de l'inondation se traduit également par une prise de vue en plongée, annonçant le terrible spectacle qui l'attend dans son entresol (fig. 67). C'est que la ville de Séoul, nous le verrons en analysant précisément cette séquence, se prête aisément aux prises de vues verticales. La topographie urbaine invite naturellement à penser et à filmer l'espace en terme de verticalité. Les déplacements des personnages suivent le relief d'une ville qui, historiquement, a réparti sa population sur une ordonnée manichéenne dont la base est l'habitat des plus pauvres et le sommet celui des plus riches.

Figure 66

Figure 66

Cependant le désir d'élévation, s'il est d'évidence social, participe aussi d'une conception culturelle qui voit les hauteurs comme un espace à gagner. C'est là une composante de la verticalité qu'il nous faudrait prendre en compte au-delà de l'idée

explicite dans le film d'une ascension sociale. En effet, le mouvement descendant que dessinent les déplacements des personnages, particulièrement dans la seconde partie du film, n'est pas seulement l'expression de leur chute sur l'échelle des classes mais aussi d'une déchéance ontologique. On rappellera ici que les films de Bong Joon-ho multiplient les allusions à la montagne en tant que lieu de réparation morale. Gagner les hauteurs naturelles est ainsi un moteur de la narration dans le récit, par exemple, de la mère de *Mother*, fuyant dans la montagne après le meurtre qu'elle a commis, tout comme retrouver la montagne est le vœu ultime de l'héroïne d'*Okja*, entre autres films. S'élever, c'est approcher ce ciel qui est cet « endroit immense où chacun trouve sa place alors que la ville entasse les gens les uns sur les autres jusqu'à rendre leur coexistence impossible et à pousser la société à l'implosion[54] », précise Adrien Gombeaud, et celui-ci de proposer l'idée même d'une « attraction verticale[55] » dont le nouveau cinéma sud-coréen se ferait l'écho. Or, la montagne, rêvée comme un lieu idéal à atteindre, est aussi présente dans *Parasite*. Le baie vitrée des Park s'ouvre ainsi sur un jardin lui-même ouvert sur la montagne. C'est elle que Ki-woo observe à son arrivée chez les Park, lorsqu'il pénètre dans leur jardin ; elle aussi, selon ses propres mots, qu'il « gravit » à la fin du film pour avoir « une vue imprenable » sur l'autre lieu phantasmé, le salon des Park. Six kilomètres, nous l'avons dit, séparent cette maison de l'entresol infâme des Kim, mais en altitude ceux-ci sont près de cent mètres plus bas[56]. Danaé Piazza, en géographe, précise d'ailleurs : « Nous pouvons imaginer que la famille Kim vit dans un quartier populaire se situant à une altitude encore plus basse que l'escalier dans la plaine littorale, plaine traversée par le fleuve Han, puisque leur quartier est inondé lors de fortes intempéries[57]. » La topographie urbaine et la répartition de la population dessinent bien alors une

[54] Adrien GOMBEAUD, 2006, op., cit., p. 96.
[55] Ibid., p. 127.
[56] Environ 6 km entre la villa et l'entresol cf. : Le premier point sur le profil (point rouge) représente la rue menant à la maison de la famille Park à 152 mètres d'altitude. Le second point (point violet) situe l'escalier permettant de rejoindre la maison des Kim, à 60 mètres d'altitude. Cf. Danaé PIAZZA.
[57] Ibid.

« ségrégation socio-spatiale[58] » que les mouvements ascendants et descendants du film retranscrivent à l'écran.

L'idée de la montagne comme espace idéal et suggéré du film vient alors illustrer l'opposition bourdieusienne entre finitude et infini spatiaux. A l'appartement encombré des Kim et à la vision horizontale et fermée que leur offre leur fenêtre, image de leur finitude spatiale, vient s'opposer en effet l'espace illimité de la montagne, ouvert sur le ciel, tel que peut le contempler le jeune Ki-woo dans le jardin des Park le premier jour.

C'est dire combien le mouvement descendant qui colle aux misérables de l'histoire sonne alors comme l'expression d'une dégradation autant morale que sociale. Une séquence cristallise particulièrement tous ces enjeux narratifs et esthétiques. Dans un épisode qu'on dirait tout droit sorti de l'imaginaire infernal d'un primitif flamand, Ki-taek et ses deux enfants, poussés à fuir la maison des Park par leur retour impromptu de week-end, vont ainsi vivre une catabase digne de Virgile et de Dante.

3.2 Retour vers l'enfer :

On a pu rapprocher la première partie de *Parasite* d'une comédie telle que *Affreux, sales et méchants* (1976) d'Ettore Scola, autre dénonciation des affres vécues par un sous-prolétariat relégué dans les bidonvilles urbains. La seconde partie du long-métrage, en revanche, s'enfonce dans le tragique jusqu'à culminer dans une tonalité sanglante qui le rapproche davantage d'un film *gore*. Le point de basculement, on l'a dit, se situe précisément au moment où les parasites sont chassés de la maison-hôte par l'arrivée de ses propriétaires : il s'est mis à pleuvoir et le week-end au camping promis au petit Da-song est annulé, il faut rentrer. Installés confortablement dans la villa, les Kim doivent alors fuir en catastrophe. A cet imprévu s'ajoute le coup de théâtre qu'a constitué, peu avant, l'apparition de l'ex-

[58] Diana PIAZZA, art. cit.

gouvernante qui révèle aux Kim l'existence de son mari et du bunker secret où celui-ci se dissimule depuis des années. La rencontre entre les parasites tourne mal et ne s'achève brutalement que par le coup de fil de Madame Park annonçant à Kim Chung-sook leur arrivée imminente. Les parasites alors de disparaitre sous les meubles, à l'abri des regards des Park. A la faveur du sommeil de leurs maîtres, les Kim se glissent ensuite hors de la maison. La suite de la séquence s'ouvre donc sur la fuite précipitée de Ki-taek, Ki-woo et Ki-jung, courant rejoindre leur entresol sous une pluie qui grossit au fur et à mesure qu'ils s'enfoncent dans les tréfonds de la ville. Ainsi, la séquence met-elle en scène de manière particulièrement dynamique la verticalité comme illustration d'une damnation sociale par le déplacement entre les espaces. C'est alors tout l'imaginaire infernal que mobilise Bong Joon-ho, tant en termes de mouvements qu'en termes de lumière. L'opposition qu'il instaure par le jeu du montage entre les deux espaces diégétiques, la maison des Park et l'entresol des Kim, fait de la séquence du déluge l'illustration parfaite de la verticalité spatiale comme moteur de la narration.

Nous pourrions tout d'abord nous interroger sur la validité d'une interprétation biblique de la séquence envisagée. Après tout, notre regard occidental ne rencontre peut-être pas les conceptions coréennes qui animent l'extrait et le film tout entier. Parler d'*Enfer* ou des *Enfers* est-il légitime dans un pays où dominent les spiritualités confucianistes, taoïstes et cheondoïstes[59] ? Toutefois, si l'on avait encore un doute sur une lecture infernale de la séquence, et sans entrer dans des considérations théologiques qui nous échappent, on se reportera tout simplement au titre du morceau qui en compose la bande-sonore. Jeong Jae-il, le compositeur, l'a intitulé explicitement « The Hellgate », « la porte de l'Enfer ». Les choix esthétiques de lumière et de scénographie montreront que l'imaginaire infernal accompagne en effet toute la progression des personnages. La métaphore d'un châtiment divin n'est d'ailleurs pas étrangère au cinéma sud-coréen. Adrien Gombeaud cite ainsi l'exemple

[59] Le cheondoïsme (en coréen : 천도교, Cheondogyo, « religion de la voie céleste »), est un mouvement religieux coréen du XXe siècle, basé sur le mouvement Donghak du XIXe siècle fondé par Choe Je-u. (définition extraite de l'article Wikipédia sur le cheondoïsme).

de la pluie à propos d'une autre scène de déluge dans *Memento mori* (1999) de Kim Taeyong et Min Kyudong : « le déluge qui s'abat sur le lycée est aussi une figure traditionnelle de la vengeance divine qui soumet l'homme à l'ordre céleste. Elle rappelle les phénomènes naturels accompagnant la fin des dynasties et du pouvoir des souverains despotes incapables de régner[60]. »

Figure 68

Figure 69

Notons que cette séquence-pivot du film est annoncée à deux reprises dans le film. Tout d'abord de manière métaphorique, à l'ouverture, avec l'épisode de fumigation qui voit la rue puis l'appartement envahis par un nuage de pesticide (fig. 68), puis un peu plus loin, quand Ki-taek et son fils, galvanisés par leurs premières réussites auprès des Park et par l'exemple de Min-hyuk, arrosent l'ivrogne revenu uriner devant leur fenêtre (fig. 69). « C'est le déluge », commente d'ailleurs prophétiquement K-jung, qui filme la scène. Celle-ci « préfigure, note David Pike dans son article sur les métaphores du film, à la fois le déluge et aussi la puanteur et la contagion qui viennent marquer, dans le lexique du film, l'impossibilité de maintenir une ligne pure entre les possédants et les non-possédants, les employeurs et les employés, les hôtes et les parasites[61]. » Cette ligne de démarcation entre les espaces et leurs habitants, dont Bong Joon-ho fera un des ressorts dramatiques du décor, nous le verrons, est ici signifiée autant par l'opposition

[60] Adrien GOMBEAUD, op. cit. , p. 97.

[61] David L. PIKE, art. cit. : " The scene prefigures both the flood and also the stink and contagion that come to mark, in the film's lexicon, the impossibility of maintaining a pure line between the haves and the have-nots, the employers and the employees, the hosts and the parasites." (traduction de l'auteur)

que l'emploi de la lumière instaure entre les lieux du film que par le recours à cette dynamique spatiale dont la pluie, notamment, sert ici le discours.

3.2.1 Stratifier par la lumière :

Si les escaliers inaugurent les étapes de la catabase sociale, nous l'avons évoqué, c'est par le traitement de la photographie que celle-ci prend explicitement forme dans la séquence du déluge. Au gré des escaliers, la lumière cloisonne d'abord les lieux en les identifiant : aux teintes bleues, aseptisées qui nimbent le jardin tranquille des Park sous la pluie (fig. 70), s'opposent les couleurs plus chaudes qui éclairent chaque escalier. Ce cloisonnement est du reste progressif. Le premier escalier (fig. 71) appartient encore à la ville haute et ne s'en distingue ni par la lumière ni par sa forme épurée. On notera au passage combien cet escalier semble s'inspirer de celui qui occupe un des plans du film d'Abraham Polonsky dans une des scènes de *L'Enfer de la Corruption* (1948) et que nous reproduisons ici (fig. 72). Le second escalier, qui mène au tunnel autoroutier, encore moderne et propre, comme le sont les zones fonctionnelles de Séoul que tout le monde peut emprunter, pauvres et riches, n'a pas encore les reflets orangés qui brûleront les décors inférieurs

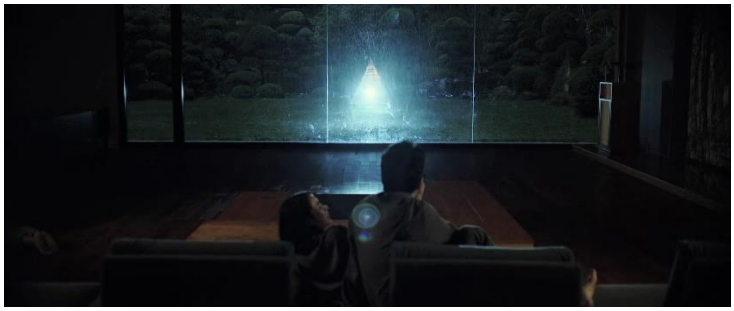
Figure 70

Figure 71

Figure 72

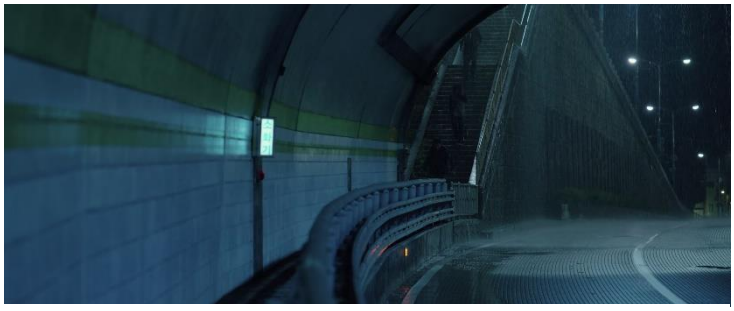
Figure 73

Figure 74

Figure 75

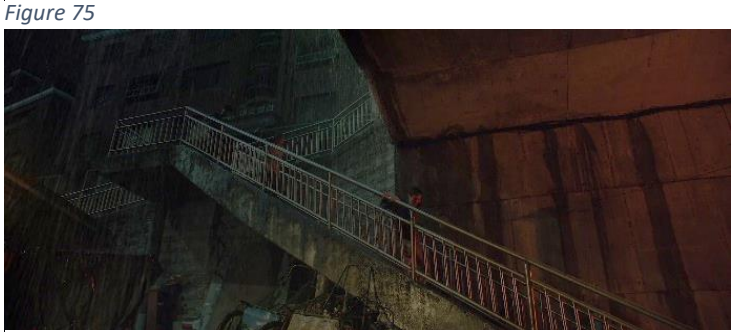
Figure 76

de la ville (fig. 73), mais la lueur rouge qui surgit au bout du tunnel dans le plan suivant, à la faveur des feux arrière d'une voiture, sonne comme un avertissement : ici commence l'Enfer (fig. 74). C'est ce que symbolise le plan en plongée montrant les Kim parcourir un pont qui enjambe une rue éclairée d'une lumière orange comme le serait un représentation infernale de Brueghel l'Ancien (fig. 75). La damnation des Kim est d'ores et déjà programmée: tout en bas, qui les attend comme un fleuve infernal, court la rue inondée et jonchée de détritus ; pour la rejoindre, ils prendront l'escalier qui se détache au premier plan (fig. 76) et qui, filmé en contre-plongée dans le plan suivant, apparaît encore plus menaçant**.** Ce n'est qu'au bas de ses marches que les Kim marquent une pause, à l'abri du pont, conscients sans doute qu'ils sont désormais plus en sécurité dans ce lieu qui leur ressemble où ordures et déchets se dressent de toute part. Cernés et écrasés par ces éléments, engloutis dans le déluge, les personnages semblent soudain n'être plus qu'un élément du décor, réduits au niveau des rebuts qu'ils sont eux-mêmes. C'est ce que paraît signifier le

Figure 77

choix du cadrage les montrant longer le mur au pied duquel les détritus s'élèvent plus haut qu'eux et les assimilant de fait à ces immondices (fig. 77).

Le dernier escalier qui nous est montré se découvre dans un lent travelling descendant dont l'effet est saisissant (fig. 78 à 80). A mesure que la caméra descend, l'entrelacs des câbles électriques devient plus confus et signifie le chaos dans lequel sont parvenus les personnages. Trois lampes éclairent de guingois un décor peu à peu encombré de fils comme ceux d'une toile d'araignée qui emprisonne les trois personnages. Le décor lui-même paraît se resserrer au gré de leur progression : un dernier mouvement descendant de la caméra accompagne Ki-taek, le père, dans la venelle qui mène à l'entresol qu'il habite et qui apparaît dès lors autant comme l'issue de l'entonnoir dans lequel se jette l'eau des égouts que le terme de la course des personnages (fig. 81, p. 61). Notons au passage que la lumière bleutée des néons qui éclairent le couloir de la cave – encore proche donc de la cuisine des Park – où se cache le mari de la gouvernante congédiée, laisse la place à la lumière plus pauvre et orangée d'une ampoule, comme celle qui éclaire l'entresol

Figure 78

Figure 79

Figure 80

Figure 81

Figure 82

des Kim. C'est là précisément que vit celui-ci, parasite lui aussi de la famille Park. De la sorte Bong Joon-ho poursuit par la lumière la dichotomie qu'il impose entre les lieux (fig. 82). Ainsi l'usage métaphorique du décor – les escaliers – et de la photographie est-il la première matière à penser la séquence. La progression verticale des personnages de niveau en niveau distingués par la lumière construit le sens d'une déchéance autant spatiale que sociale.

« La forme d'une ville change plus vite, on le sait, que le cœur d'un mortel » écrivait Julien Gracq au début de *La Forme d'une ville*. Sous l'effet de ces escaliers que l'on dévale, Séoul semble se métamorphoser aussi rapidement que le note l'ermite ligérien. Au plan en contre-plongée montrant les Kim quitter précipitamment la rue déjà inondée de la maison des Park, succède un plan général offrant une vue sereine sur la partie haute de la ville (fig. 83). La distance de prise de vue atténue la violence de l'averse dont on perçoit moins le raffut et dont on ne distingue que les gouttes dans la lumière brouillée des réverbères. La ville elle-même semble dormir paisiblement sous la pluie. Derrière quelques fenêtres éclairées, on devine des habitants indifférents au ciel qui se déverse sur les toits protecteurs. Dans cette image de la tranquillité, la course des trois fuyards, le père, la fille et le fils, paraît presque de fait incongrue. La violence à venir est pourtant bien là, dans l'inclinaison de la rue

Figure 83

qui annonce la descente aux Enfers, et plus encore dans la présence de l'escalier qui, plus rapidement, doit plonger les personnages dans le ventre de la ville. Ainsi, par le spectacle de la pente et de l'escalier que l'on soupçonne déjà vertigineux, comprend-on déjà la tragédie à venir.

Symboles de la verticalité, les escaliers viennent ainsi ponctuer la topographie urbaine de Séoul ; ils correspondent successivement à quatre niveaux et quatre états de la ville mais renvoient aussi à des espaces cloisonnés et les relient : la rue à la maison des Park, leur rez-de-chaussée à leur premier étage, leur maison à l'appartement des Kim -, espaces compartimentés à l'image des wagons du train de *Snowpiercer* (2013), où les passagers étaient répartis selon leur classe sociale. Aux "blocs" que constituent la maison des Park et l'appartement des Kim se sont donc additionnés ces nombreux escaliers, afin de mimer, à travers l'ascension et la descente des personnages, leur déplacement sur l'échelle sociale. Le spectateur attentif aura cependant perçu dans le motif du ruissellement de la pluie l'annonce de l'ultime déchéance que les Kim vont vivre au bas du dernier escalier. La pluie de fonctionner ainsi comme un fil de la métaphore narrative conduisant de bout en bout toute la séquence.

3.2.2 Suivre la pluie :

A la pluie de lumière qui inonde la maison des Park et les noie à sa manière correspond la pluie réelle, faite d'eau sale et ruisselante, charriant la crasse des rues et débordant des égouts qui s'abat sur les Kim et engloutit leur foyer. Ce motif qui parcourt la séquence a été clairement pensé comme fil conducteur de la narration par Bong Joon-ho. Celui-ci explicite : « Pour cette séquence avec Ki-taek et ses enfants rentrant chez eux sous la pluie, cela devient un road movie temporaire - un road movie depuis haut sur les collines jusqu'au bas dans sous-sol, du quartier riche au quartier pauvre. Je voulais vraiment que cette séquence donne l'impression qu'elle connectait le quartier riche au quartier le plus pauvre en temps réel. C'est une

durée singulière. La pluie coule tout au long de cette séquence[62]. »

Si le cloisonnement des lieux apparemment étanches et leur opposition s'énoncent assez clairement, nous l'avons vu, par l'organisation de l'espace de représentation et par la lumière, le mouvement vertical de circulation entre le espaces trouve dans le motif du ruissellement pluvial une manifestation dramatique aussi évidente. Celle-ci mobilise alors un usage plus implicite du gros plan et de la synecdoque comme figures de la cohésion narrative.

Deux images aux deux extrémités de la séquence attirent ainsi l'attention : celle de la grille d'évacuation dans la rue de la villa des Park (fig. 84) et celle montrant les baskets noyées dans la pluie que contemple, interdit, le fils des Kim en descendant le dernier escalier qui le mène bientôt à son appartement (fig. 85). Le cadrage les unit tout d'abord puisqu'il s'agit de deux gros plans respectifs. Le premier vient clore le plan montrant les Kim courir dans la rue après s'être échappés du garage des Park. La caméra les filme en contre-plongée, descendant progressivement sur les pieds du père, dernier à franchir la grille d'évacuation, vue comme une frontière entre deux mondes urbains. Un rapide mouvement de bascule plonge la caméra au-dessus de celle-ci où s'écoule l'eau déjà abondante de la rue en pente.

Figure 84

Figure 85

Le second gros plan est aussi un moment d'arrêt qui voit Ki-woo comme

[62] Chris O'FLAT, art. cit., "For that sequence with Kitaek's families walking home in the rain, it becomes a temporary road movie — a road movie from up in the hills to lower underground, from rich neighborhood to poor neighborhood. I really wanted that sequence to feel like it was connecting the rich neighborhood to the poorer neighborhood in real time. That's one singular duration. Rain flows throughout that entire sequence." (traduction de l'auteur)

suspendu dans sa course en haut du dernier escalier. Au plan montrant son père plus bas l'interroger sur son arrêt soudain succède le contre-champ révélé par le retournement de la caméra sur le fils. Le gros plan intervient dans le plan suivant et filme ce que le personnage regarde : ses chaussures englouties par l'eau qui dévale le long des marches.

Il s'agit des deux seuls gros plans contenus dans la séquence avant l'arrivée dans l'entresol inondé, et cette seule idée doit attirer notre attention sur leur fonction d'encadrement narratif. Comment, en effet, ne pas voir l'aspect cohésif des deux images qui tendent un fil entre le début et la fin imminente de la séquence ? « Le gros plan ne se borne pas à montrer de nouvelles choses, il en révèle le sens », note Bela Balázs dans *Le Cinéma*[63]. C'est bien l'idée que suggère l'emploi du gros plan ici : pointer la caméra sur la grille d'évacuation dégorgeant déjà de pluie après le passage des trois membres de la famille Kim implique d'en trouver le sens pour la suite de l'histoire. Charge au spectateur de saisir l'importance du détail qu'on lui soumet, à savoir le récit d'une fin annoncée contenu dans l'image. L'eau qui s'engouffre dans la grille conduit aux égouts par lesquels elle descend plus vite que les fuyards de la villa Park, jusqu'aux niveaux inférieurs de la ville où l'attend la fenêtre ouverte de l'entresol des Kim – celle-là même que l'on a vue au tout début du film. La ruine des Kim est donc là, énoncée et annoncée dans ce gros plan. Bong Joon-ho commente ainsi l'effet attendu que produit le cheminement de l'eau : « Il est important que les personnages descendent, mais le plus important est que l'eau se déplace avec eux : l'eau coule de haut en bas, des quartiers riches aux quartiers pauvres, et ces personnages n'ont aucun contrôle sur elle. L'eau qui coule avec eux inonde finalement toute leur maison. Je pense que c'est l'élément vraiment triste de cette séquence[64]. » Il serait intéressant ici de rebondir sur l'idée de temps lié à celle de l'écoulement de la pluie que soulevait Bong Joon-ho un peu plus haut. Bien entendu, la durée qu'il

[63] BALAZS Bela, *Le Cinéma*, Paris, éd. Payot, 1979, p. 57.

[64] Chris O'FLAT, art. cit., "It's important that the characters are moving down, but what's more important is that water is moving with them: Water is flowing from top to bottom, to the rich neighborhoods to the poor ones, and these characters they have no control over it. The water that flows down with them ultimately floods their entire home. I think that's the really sad element of that sequence." (traduction de l'auteur).

évoque est celle qui se joue entre les temporalités des deux espaces et que traduit le montage alterné : la simultanéité de l'action chez les Park et celle chez les Kim. La vitesse à laquelle dévale la pluie d'escalier en escalier fonde la tension dramatique de la séquence. Mais elle montre aussi – car les Kim arrivent bien sûr trop tard pour sauver leur foyer, - et le peuvent-ils seulement ? – combien ceux-ci habitent loin des Park. On songe ici à la notion de distance sociale et physique, telle que la définit Pierre Bourdieu, que la hiérarchie spatiale de la ville – et de la société – impose entre les classes et dont l'abolition est aussi un enjeu des luttes spatiales[65]. L'éloignement est aussi marque d'une condition sociale et les Kim vivent ainsi loin, très loin de leur lieu de travail, si loin que si la maison prend feu, ils n'arriveront jamais à temps pour la sauver. Nous aurons compris que la pluie diluvienne qui tombe sur eux et engloutit leur monde est l'image même du feu infernal qui dévore les damnés.

Bong Joon-ho ferme la boucle un peu plus tard par ce second gros plan sur les baskets de Ki-woo. Ce que l'image de la grille annonçait s'est inéluctablement réalisé : l'eau dévale à gros bouillons l'escalier délabré qui mène à la rue où vivent les Kim. La boucle est bouclée et le récit presque terminé. Dans cette catabase d'étages en étages, le spectateur a déjà compris que l'entresol des pauvres est le dernier déversoir attendu de la pluie. L'arrêt de Ki-woo participe de la même compréhension. Illustration de l'idée selon Jean Epstein que « le gros plan est le drame en prise directe[66] », cette image suffit à dire la détresse intime qui anime Ki-woo au spectacle de ses chaussures. Par effet de synecdoque, ses baskets englouties sont tous les biens qu'il sait découvrir bientôt eux aussi avalés par le déluge. A partir du moment où les trois personnages franchissaient la limite signifiée dans la rue des Park par la grille d'évacuation, l'histoire était écrite. Ainsi Bong Joon-ho achève-t-il, par le traitement du gros plan, de lier ces deux espaces antagonistes que sont les hauteurs de la ville et ses bas-fonds mais aussi leurs habitants.

---

[65] Pierre BOURDIEU, op. cit., p. 258 : « Les distances physiques pouvant être mesurées selon une maîtrise spatiale ou, mieux, temporelle , dans la mesure où les déplacements prennent un temps plus ou moins long selon les possibilités d'accès à des moyens de transport, publics ou privés, le pouvoir que le capital, sous différentes formes, donne sur l'espace est aussi, du même coup, un pouvoir sur le temps » pp. 256-257.

[66] Jean EPSTEIN, « Bonjour, Cinéma », in *Ecrits sur le cinéma*, vol. 1, Paris, éd. Seghers, 1974, p. 93.

Nous venons de le voir, l'opposition qui renvoie l'espace rêvé et protégé des riches à celui prosaïque et vulnérable des pauvres fonde la dialectique visuelle du film. L'art de Bong Joon-ho consiste donc à renforcer l'idée d'un antagonisme pour en faire surgir non pas la résolution – elle semble sociologiquement impossible dans le discours du film – mais l'idée d'une transgression des frontières entre ces deux espaces. C'est cette transgression qui se joue alors dans la mise en place d'un décor qui compartimente les espaces et d'une scénographie qui isole les personnages dans les limites que la hiérarchie sociale leur assigne.

I- Espaces étanches, espaces poreux

II- 1. Compartimenter l'espace

Est-il besoin de reformuler l'interprétation politique de *Parasite* à l'instar de Tannishta Bhattacharjee qui, évoquant les lieux de relégation que sont l'entresol des Kim et la basse ville, voit « dans la production de ces métaphores comme expressions de la subalternité[67] » une vision marxiste de la société selon Bong Joon-ho ? A n'en pas douter, la volonté de mettre en scène la société sud-coréenne sous la forme de la lutte des classes est le moteur du récit filmique. *Parasite* cherche à montrer pourquoi des « êtres non-violents, qui sont toujours au bord de la falaise […], tout à coup, explosent. Le film pose la question pourquoi ? Pourquoi explosent-ils ? [68] » C'est submergé par le mépris de classe que Ki-Taek finit par assassiner Park Dong-ik. L'égoïsme et l'absence chez ce dernier de toute considération pour le malheur des plus pauvres signent son arrêt de mort. Ainsi, l'expansion spatiale rêvée par les Kim est d'abord une conquête sociale mue par le besoin de justice, et Bong Joon-ho, s'il se refuse à toute position politique revendiquée, évoque naturellement le capitalisme comme source universelle d'inégalités[69]. Dans ce système de répartition des riches, comme l'a bien analysé Pierre Bourdieu : « L'espace où, plus précisément, les lieux et les places de l'espace social réifié, et les profits qu'il procure, sont des enjeux de luttes (au sein des différents champs)[70] ». Nous ne nous étendrons pas sur l'interprétation socio-politique de *Parasite*, l'objet de ce mémoire se limitant à l'approche esthétique du film. Mais il est évident que c'est bien le rapport de forces entre les classes sociales qui mobilise toute la mise en scène de *Parasite* ainsi que les enjeux d'occupation de l'espace vu comme « un des lieux où le pouvoir s'affirme et s'exerce[71]. »

---

[67] Tannishta BHATTACHARJEE, « Of Smells and Lines: Subaltern Dystopia in Bong Joon Ho's Parasite ».PDF disponible sur : https://www.academia.edu/44364280/Of_smells_and_lines_Subaltern_Dystopia_in_Bong_Joon_Hos_Parasite

[68] Interview de Bong Joon-ho in *Rockyrama*, op.cit., p. 18.

[69] « Nous sommes tous peut-être dans un seul et même pays qui serait le capitalisme », ibid.

[70] Pierre BOURDIEU, op. cit., p. 261.

[71] Ibid.

1.1 Opposer les espaces par le montage :

A cette société clivée répond donc sous l'œil de Bong Joon-ho une organisation compartimentée des espaces filmiques selon les classes. Nous verrons plus précisément comment, à l'intérieur d'un même lieu, la caméra instaure des limites invisibles mais infranchissables entre les personnages. Attachons-nous ici à montrer en quoi l'opposition des espaces par le montage doit nourrir l'indignation et justifier auprès du spectateur la violence finale. Certes, le spectateur, tout au long du film, aura eu matière à s'irriter des excès de la famille Park et de son indifférence à l'encontre des réalités de la vraie vie – qu'on cite pêle-mêle les billets retirés au salaire du jeune tuteur, les achats insouciants pour la garden-party, les pieds nus de Madame Park sur le repose-tête de la voiture, le déguisement d'indien imposé au chauffeur ou bien encore le petit chien de Madame Park – qui sont autant d'offenses faites au plus pauvres. Tout cela nourrit l'idée que ce monde lumineux est fait de petitesses plus méprisables que les stratagèmes des Kim et leur odeur d'entresol. Mais le découpage du récit s'ingénie à confronter ces deux mondes de manière brutale et à en montrer le caractère étanche. Deux séquences mobilisent particulièrement les ressources du montage pour exprimer cette séparation des classes sociales.

La première montre Ki-taek conduisant pour la première fois Park Dong-ik après l'éviction du précédent chauffeur grâce à la ruse de Ki-jung. Bong Joon-ho fait le choix d'un montage radical en inversant l'axe de prise de vues des deux personnages de 180 degrés. Au plan filmant Dong-ik à l'arrière de la voiture, à droite du champ

Figure 86

Figure 87

(fig. 87 p. 69) répond en contrechamp l'image de Ki-taek, inversement positionné à gauche du champ (fig. 88). Bong Joon-ho redouble ainsi la dialectique gauche-pauvreté-Kim / droite-richesse-Park évoquée plus haut, en contestant l'axe classique du champ contrechamp. Ce procédé évoque ainsi l'idée d'un miroir, Ki-taek étant le reflet « le négatif social » de Dong-ik. Dans la logique du miroir, le reflet et l'original ne sont donc pas appelés à se rencontrer à la même place. Il est d'ailleurs frappant de remarquer à quel point, dans tout le film, Bong Joon-ho s'ingénie à séparer les deux personnages qui, de fait, apparaissent tous deux généralement distingués dans les plans. La ligne d'un décor, d'un pilier par exemple (fig. 88) est suffisant pour mettre chacun à sa place. Quel sens donner, en effet, à ce procédé sinon celui d'un espace vital que l'on protège du parasite ? Lorsque Bong Joon-ho offre le spectacle des deux pères de famille réunis dans le même plan, c'est pour les montrer déguisés à l'identique, c'est-à-dire en apparence interchangeables (fig. 89). L'effet de miroir n'est cependant qu'illusoire. Le montage par la suite, séparant en cuts les deux personnages, montre Dong-ik faisant sèchement la leçon à Ki-taek et de fait le *remettant à sa place*, au figuré – ce déguisement fait partie de son travail, il doit l'accepter – et au propre – le

Figure 88

Figure 89

Figure 90

Figure 91

découpage le sépare à nouveau de Monsieur Park. (fig. 90-91). Nous parlerons d'effet miroir et non de double, de reflet et non de dédoublement car Ki-taek n'est pas et ne sera jamais Dong-ik. Si les deux hommes occupent traditionnellement la même place dans la société – ils sont tous deux pères – la ressemblance s'arrête là. Bong Joon-ho a réservé pourtant un double à Ki-taek, en tout point : Geune-sae, le clandestin qui se cache dans le bunker secret des Park (fig. 92). Comme lui, Ki-taek s'est ruiné dans une affaire de gâteaux thaïlandais ; comme lui, il vit plus bas que terre ; comme lui, il est le maillon faible du couple ; comme lui, il n'a aucun plan ; comme lui, il hantera ce bunker dont il sortira la nuit, tel un insecte, chaparder de quoi vivre ; comme lui enfin, Ki-taek lancera vers un enfant des messages en morse en espérant qu'on en saisisse le sens. Le montage interdit donc toute relation entre les deux pères car ils n'appartiennent pas à la même caste ni peut-être à la même espèce, tel l'hôte et son parasite.

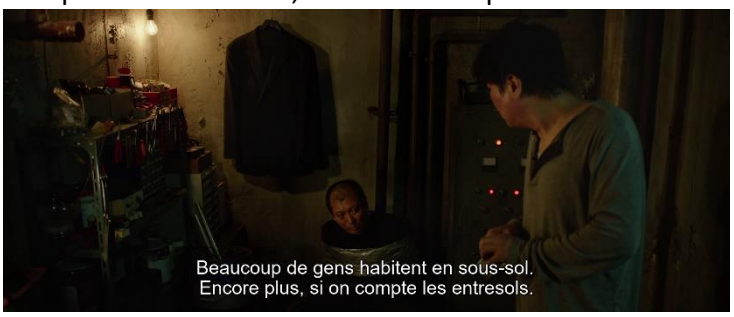

Figure 92

Le motif du miroir nourrit encore l'idée d'une opposition des espaces dans le rapprochement entre deux autres personnages du film : la fille des Kim, Ki-jung, et Madame Park, Yeon-gyo. Bong Joon-ho lie à plusieurs reprises l'une et l'autre et non pas les deux mères de famille. Ki-jung et Yeon-gyo partagent en effet les mêmes préoccupations liées à leur jeunesse. C'est justement par l'opposition entre les espaces qu'elles habitent que le cinéaste montre à quel point elles sont éloignées

Figure 93

Figure 94

alors même qu'elles doivent avoir les mêmes aspirations. Par le montage alterné, il désigne brutalement le lieu de l'une comme étant le pendant négatif du lieu de l'autre. A la cuisine ordonnée et lumineuse de celle-là (fig. 93) répond la pièce encombrée et sans fenêtre où Ki-jung téléphone à Yeon-gyo répond (fig. 94). Bong Joon-ho renforce cet effet miroir en composant les deux plans à l'identique : cadrant les personnages de la même manière et sur la même échelle, il multiplie ainsi ressemblances et dissonances. A la main de Yeon-gyo protégée dans un gant en plastique correspond celle de Ki-jung massant son pied. Ordre, lumière et hygiène diffèrent selon qu'on est riche ou misérable. Le regard vertical de Ki-Jung rappelle d'autre part tous ceux que nous avons évoqués, tournés vers le monde supérieur que l'on veut atteindre. Ki-jung semble ainsi regarder depuis son entresol le plafond au-dessus duquel vivrait la bienheureuse Madame Park, liant ainsi métaphoriquement les deux espaces. Notons au passage que, contrairement aux compositions auxquelles Bong Joon-ho nous a habitués, la fille Kim n'occupe pas une place différente dans le champ de celle de Yeon-gyo. Ki-jung est, en effet, entre deux mondes, entre deux espaces dont elle est la seule à pouvoir franchir la ligne impunément, nous y reviendrons.

Le découpage permet donc ce parallèle entre les personnages en les opposant selon les espaces qu'ils occupent. Il compartimente aux yeux du spectateur parfois brutalement le décor dans lequel s'inscrit la diégèse. Ainsi, la séquence qui met en scène le réveil de deux familles au lendemain du déluge est un exemple frappant de ce parallèle entre les personnages et l'opposition des espaces. Si le montage alterné dynamise la narration, il souligne aussi ostensiblement et cruellement autant les différences des lieux que la similitude de l'action qui s'y situe. Le réveil de Madame Park coiffée d'un bigoudi n'est pas plus loin que celui de Ki-jung au moment où celle-ci l'appelle, mais deux mondes séparent les deux personnages : celui du cabinet de toilette spacieux et confortable de Madame Park (fig. 95) et le gymnase où s'entassent Ki-jung et tous les réfugiés de l'inondation (fig. 96). Bong Joon-ho file l'analogie en filmant dans le second plan les visages endormis des deux jeunes garçons, rappelant celui supposé de Da-song dans le teepee où il dort paisiblement encore (fig. 97). La présence appuyée du miroir dans le premier renforce l'idée que nous sommes en train de regarder son reflet déformé dans cette vision populeuse du gymnase. Le regard encore vertical de Ki-jung rejoue enfin la composition des plans que nous évoquions plus haut. Une nouvelle fois, le regard relie les deux espaces, Madame Park se situe dans un lointain

Figure 95

Figure 96

Figure 97

quartier au sommet de la ville, bien au sec, à l'abri des ravages du déluge, et pourtant, il semble, par le montage, qu'elle habite le hors-champ vers lequel Ki-jung porte ses yeux. On comprendra, en terme de narration, dans quelle mesure la maison des Park doit apparaître comme l'image même de l'espace imperméable. Tel le teepee venu des Etats-Unis insensible à la pluie, la maison tout entière est étanche au mal insidieux qui pourrait remonter des tréfonds interlopes de la ville. Bong Joon-ho n'a de cesse ainsi de souligner le caractère imprenable du lieu afin de rendre son parasitage plus scandaleux encore. On songe ici à l'idée formulée par Pierre Bourdieu au sujet des profits d'espace, objets de luttes sociales, qui peuvent prendre forme justement dans cette recherche, de la part de ceux qui détiennent le capital et les plus beaux espaces, « de tenir à distance et d'exclure toute espèce d'intrusion indésirable[72]. »

Les deux plans suivants forcent encore le contraste entre les lieux : le dressing où Madame Park choisit très légèrement la tenue qu'elle doit porter à la garden-party (fig. 98) jette une lumière crue sur le gymnase où se réveillent difficilement Ki-jung et ceux qui ont tout perdu (fig. 99). Aux vêtements luxueux de Yeon-gyo soigneusement rangés sur des cintres font écho les frusques distribuées au hasard aux réfugiés. Quant à la mélodie chantonnée par Madame Park, elle trouve un écho singulier et cruel dans le brouhaha du gymnase.

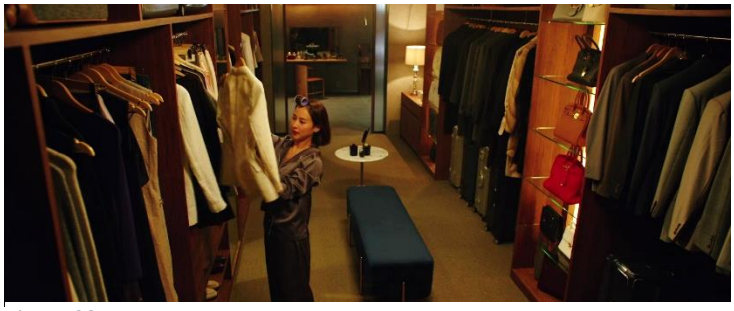

Figure 98

Figure 99

[72] BOURDIEU Pierre, op. cit., p. 257. Bourdieu prend pour exemple notamment les « vastes parcs, les grands appartements, etc. » qui mettent sur pied des barrières lointaines et des « vues imprenables. »

L'effet recherché chez le spectateur est naturellement le sentiment d'indignation qui relève alors d'une dramatisation de la narration : le montage rend plus criant le drame qui se joue entre les deux espaces, chacun à un bout de la ville. La confrontation des plans par le découpage, soulignant le caractère à la fois étanche des espaces et scandaleux des disparités, alimente la tension dramatique chez le spectateur. Cependant à cette compartimentation des classes dans des espaces opposés par le montage, s'ajoute dans le récit filmique, et de façon plus implicite, un traitement du décor qui instaure des lignes pourtant claires de démarcation entre les personnages. Ce sont ses lignes inscrites, par le jeu du décor, à l'intérieur même de l'espace phantasmé que les parasites s'efforceront, parfois en vain, de transgresser.

1.2. Ne pas franchir les lignes : décor et dramaturgie

Si le montage oppose les espaces et les personnages qui les habitent de manière sensible pour les spectateurs dans la succession des plans, en revanche les parois internes aux plans qu'instaure la mise en scène de Bong Joon-ho participent plus subtilement mais plus implacablement aussi à la dramaturgie du film. Prenant la forme de lignes installées dans le champ, le mobilier, le décor tout entier des lieux sont prétextes à ces partages de l'espace qui sont autant de séparations des individus suivant la dialectique misère/richesse. L'espace ainsi divisé devient un champ de bataille muet où les forces en présence tentent l'une et l'autre de pénétrer et de défendre l'espace vital. Une double narration s'énonce ainsi par cette dichotomie spatiale des personnages : à la diégèse racontée devant nos yeux s'ajoute celle, implicite, métaphorique, que suppose l'agencement de lignes d'apparence anodines. Une tension constante et sous-jacente anime donc les séquences de mise en présence des Kim et des Park selon la dynamique de lignes de démarcation à franchir et à protéger. On touche ici l'une des forces du cinéma de Bong Joon-ho, impliquer le spectateur dans la compréhension du film pour en saisir l'implicite. L'implicite, c'est notamment la charge symbolique des espaces intérieurs du film. Mais il y aussi

une dimension poétique dans le cinéma de Bong Joon-ho au sens où les éléments profilmiques ont souvent une voix qu'il faut savoir entendre. « La forêt de symboles » baudelairienne n'est pas si loin. Ce terme « poétique », trouve une résonnance intéressante dans le rapprochement que l'on peut faire entre l'histoire contée par le décor dans *Parasite* et les idées formulées par André Bazin autour du *Jour se lève* (1939) de Marcel Carné[73]. S'il serait hasardeux de parler de réalisme poétique au sujet de *Parasite*, les réflexions menées par André Bazin sur le film de Carné éclairent l'usage du décor dans le long métrage de Bong Joon-ho.

L'affirmation célèbre d'André Bazin qui donne le titre à son article, « le décor est un acteur, » prend en effet tout son sens dans la composition fragmentaire du champ par les éléments disposés dans l'espace filmique de *Parasite*. Comme André Bazin, et comme nous l'avions fait pour le montage, il faut parler ici de la nature dramatique du décor. « *Dramatique*, explique André Bazin, le mot est vague […) C'est pourquoi il nous faut, maintenant, distinguer sous la rubrique « Dramatique », le rôle dramatique proprement dit par une intervention physique du décor […] de fonctions plus subtiles et moins directes[74]. » C'est tout l'enjeu de l'espace intérieur construit par Lee Han-jun et contribuant, selon les mots de Bazin, « non seulement à la compréhension du drame mais plus encore à sa constitution[75]. » A étudier le placement et le déplacement des personnages à l'intérieur de la maison des Park on peut, en effet, reprendre mot pour mot la formule de Bazin concernant la chambre d'hôtel où Gabin attend sa mort et dont le « le décor est presque tout entier réduit à sa fonction dramatique. » Les Kim et les Park circulent ainsi entre des lignes de partage dont le maintien et les franchissements nourrissent le récit et le dramatisent.

[73] André BAZIN, Ciné-Club, n°1, décembre 1949.
[74] Ibid.
[75] Ibid.

Le postulat, comme une loi divine à ne pas transgresser, est d'ailleurs clairement énoncé à trois reprises par Monsieur Park : ne jamais franchir la ligne (fig. 100). Seuls les riches peuvent passer outre les lignes quand l'envie leur en prend. Madame Park (fig. 101) ne se prive pas d'imposer cette puissance au mépris du respect qu'elle doit à son personnel. Ainsi le montre très bien la scène où celle-ci pose ses pieds nus sur l'appuie-tête de la voiture, à quelques centimètres du visage de son chauffeur. L'inverse est inimaginable et dangereux. Voilà pourquoi l'odeur des Kim, qui envahit l'habitacle de la voiture de Monsieur Park est intolérable. Symboliquement, elle est une insubordination et une menace, d'invasion plus grande. C'est la raison pour laquelle celui-ci en fait une rengaine, presque une obsession, que la narration formule clairement donc mais que le décor figure également à l'envi. « L'espace social est défini par l'exclusion mutuelle[76] » précise Pierre Bourdieu, mais c'est aussi la nature de l'espace social objecté dans les lieux.

Figure 100

Figure 101

On pourrait multiplier les exemples de ces seuils anodins qui séparent les individus dans chaque séquence mettant en présence les Kim et les

Figure 102

[76] Pierre BOURDIEU, op. cit., p. 251.

Park. Ainsi, dès le premier jour, le décor annonce la couleur (fig. 102, l'auteur souligne la verticale) : dans le même plan, Ki-woo et Madame Park, s'ils sont ensemble, se placent chacun d'un côté de la poignée verticale du réfrigérateur et n'en bougeront pas. Frontière dérisoire, dira-t-on, mais infranchissable. Les deux personnages seront encore distingués dans le plan qui les voit monter l'escalier (fig. 103) : le pilier les sépare et la durée du plan ne permet pas à Ki-woo de rejoindre Yeon-gyo dans l'escalier. En cela le décor remplit toute la fonction dramatique – et proleptique – dont parle André Bazin : l'ascension de Kim-woo, si elle a commencé, n'atteindra pas son but ; franchissant la ligne trop tard, il ne peut accéder à l'univers supérieur de Madame Park. C'est ce que répète encore la démarcation actualisée dans les pieds d'une lampe haute entre les deux personnages (fig. 104). Il s'agit donc de démarquer de manière visible et constante les personnages selon leur statut social. La même barrière ainsi s'impose entre le fils et la fille Kim et Madame Park dans la scène de présentation épiée par Da-hye, postée du même côté que sa mère (fig. 105).

Figure 103

Figure 104

Figure 105

Nous pourrions reprendre la formule de Bazin au sujet du *Jour se lève* et l'appliquer au film de Bong Joon-ho : « il y a beaucoup de verre dans ce film. » Nous avons évoqué, en effet, l'importance des écrans qui séparent les Kim de l'espace

phantasmé des Park, et notamment celui des vitres. Ce qui distingue également l'entresol sombre des uns de la villa éclairée des autres, c'est bien la profusion du verre qui permet l'orgie de lumière dans la maison des Park. André Bazin a souligné la valeur à la fois symbolique et dramatique de cet élément particulier du décor : « le verre, matière transparente et réfléchissante, à la fois loyale, puisqu'elle laisse voir au travers, et trompeuse puisque cependant elle sépare, et dramatique puisque l'ignorer la brise et promet au malheur[77]. » Si *Parasite* ne met que très peu en scène le motif du miroir évoqué à la fin par Bazin, en revanche le verre des fenêtres est une composante majeure du décor. Permettant autant de voir le lieu rêvé qu'il en éloigne les personnages, le verre s'accompagne chez Bong Joon-ho de lignes de jointure qui redouble le caractère étanche de la vitre. A la fonction dramatique du verre comme motif séparant les espaces et les personnages, s'ajoute donc celle de la ligne à ne pas franchir. Cet interdit, encore une fois, sonne comme une sentence divine, tout droit sortie d'une tragédie grecque : qui franchira cette ligne est promis aux Enfers, c'est-à-dire à la mort sociale.

Deux séquences mettent ouvertement en scène ces lignes visibles qui redoublent le caractère imperméable du verre. La première nous montre Moon-gwang, la gouvernante de la maison, s'adresser à Madame Park endormie sur une chaise du jardin (fig. 106). La scène est vue en plongée par Ki-woo dont on aperçoit la tête au premier plan du champ. La jointure des deux vitres qui forment l'angle de la maison trace une ligne entre la gouvernante et sa maîtresse. Ki-woo, futur employé lui aussi, se situe naturellement du côté de Mon-gwang. Bong Joon-ho emploie le même procédé quand Ki-taek se présente au bureau de Monsieur Park afin de le rencontrer. Ici encore, la jointure des vitres sépare clairement les deux

Figure 106

[77] André BAZIN, op. cit., ibid.

Figure 107

personnages vus en champ contrechamp (fig. 107). On peut imaginer que l'effort – presque trop manifeste – de séparer le chauffeur et la gouvernante, et non pas les autres personnages, de leurs employeurs, annonce aussi leur chute et sa raison : de tous les parasites, ils seront ceux qui franchiront la ligne. Ki-taek imposant son odeur ne prend pas garde de rester à sa place. Quant à Moon-gwang, sa condamnation est contenue dans ce geste insolent qu'elle a à l'adresse de Madame

Figure 108

Park, claquant des mains pour la réveiller (fig. 108). Faisant, elle franchit visiblement la ligne en franchissant celle que lui imposait le décor, se condamnant *de facto* à disparaître.

Comme André Bazin, il s'agit ainsi de distinguer dans un film ce qui relève du « décor d'ambiance » et du « décor dramatique. » L'espace tout entier dans *Parasite* semble ainsi vouer à la dramatisation du récit. Tous les éléments du décor sont signifiants et non pas seulement dotés d'une valeur picturale. André Bazin évoque la « poésie immanente » du décor dans *Le Jour se lève*, qui « le contraint à révéler de secrets accords avec le drame[78]. » S'il est plus difficile de parler de « poésie » au sens où l'on a pu parler de « réalisme poétique » pour le cinéma de Carné, on ne peut que constater le caractère implicite et symbolique des éléments du décor chez Bong Joon-ho aussi. Les lignes intérieures révèlent manifestement les tensions entre les personnages et le jeu de préservation et d'invasion qui se joue devant nous. Ce sont là « les secrets accords du drame » mis en scène dans *Parasite*. L'épithète « secrets »

[78] André BAZIN, op. cit., ibid.

n'est pas employé à la légère par Bazin. Evoquant la chambre où Gabin s'est retranché, il ajoute : « rien que de normal, d'ordinaire, de quotidien dans le décor de la chambre, rien qui s'y trouve précisément ce jour-là exceptionnellement, fut-ce par une coïncidence heureuse.[79] » On peut appliquer le même commentaire au décor de *Parasite*. Aucun symbole explicite ne vient alourdir le discours énoncé en sous-main par le décor. Si celui-ci parle et narre à son tour le combat qui se livre entre les Kim et les Park, ce n'est que dans l'agencement anodin des espaces intérieurs de la maison : meubles, murs, escaliers, fournissent les lignes discrètes qui racontent cette histoire.

Un peu plus loin, Bazin élève son propos en invoquant l'idée d'une transcendance contenue dans chaque objet du décor et qui « hante le monde sensible qui entoure Gabin cette nuit-là[80]. » Dans le film de Marcel Carné, le personnage interprété par Gabin s'apprête en effet à mourir, le jeu de la fatalité s'accomplissant devant nous. Bazin de parler alors non plus d' une symbolique mais « d'une métaphysique du décor. » On peut s'interroger, à notre tour, sur la valeur transcendantale du décor chez Joon-ho. Si la mort survient de façon brutale seulement dans les derniers temps du film, il ne fait pas de doute que le conflit contenu dans les lignes de démarcation protégées ou transgressées doit trouver une issue fatale. Cette prédestination qui trouvera son accomplissement tragique dans la garden-party sanglante est en soi la marque d'une métaphysique qui s'incarne dans les éléments du décor. Au même titre que, nous l'avons vu, les Kim sont plongés dans les Enfers et que la pluie est l'image d'un châtiment divin, une dimension surnaturelle anime la maison des Park. Ici tout murmure. Les accessoires, les parois, le placement des personnages à l'intérieur de l'espace, comme autant d'oracles discrets mais persistants, tout participe de ce dialogue qui n'a de cesse d'annoncer l'issue violente du récit. Objets inanimés du poète doués d'une âme, les éléments de l'espace tissent donc « une métaphysique du décor » comme la définit André Bazin.

---

[79] André BAZIN, op. cit., ibid.
[80] Ibid.

C'est dans ce décor hérissé de barrières imperceptibles que Bong Joon-ho, par une scénographie particulièrement signifiante, va faire circuler ses personnages dans leur projet de conquête des lieux, tant il est vrai que « les luttes pour l'appropriation de l'espace peuvent prendre une forme individuelle : la mobilité spatiale[81]. »

II- 2. Mettre en scène la porosité des espaces

Le travail sur la scénographie, qui voit les personnages se mouvoir à l'intérieur de la maison des Park, est sans doute l'une des grandes réussites du film. Travellings fluides, musique corrélée, ellipses rapides, tout insuffle dans l'espace rêvé l'idée d'une chorégraphie jouée par les personnages. La maison devient un théâtre et chaque pièce une scène ; nous sommes au spectacle de la grande comédie sociale et nous assistons avec jubilation à l'entreprise de conquête orchestrée par les Kim. Mais tout l'enjeu de cette mise en scène tient surtout à la capacité des personnages à franchir les lignes que les Park et la hiérarchie sociale plus généralement leur imposent. Voilà alors défini l'enjeu de leurs déplacements à l'intérieur de l'espace à conquérir : franchir les lignes en circulant, c'est s'approprier l'espace. On comprendra combien alors la circulation des personnages devient, dans l'idée d'une conquête, un agent dynamique de la progression du récit.

2.1 S'approprier l'espace en circulant

On l'aura deviné, tout le jeu de visualiser des espaces étanches est de représenter et de dramatiser leur transgression. L'argument de *Parasite* est, de fait, fondé sur la mise en scène de la porosité des parois qui séparent les espaces. Espaces

[81] Pierre BOURDIEU, *La Misère du monde*, op. cit., p. 258.

urbains, on l'a vu, entre la ville haute et la ville basse, espaces domestiques, entre l'entresol des Kim et la villa des Park, espaces intérieurs enfin, délimités par les lignes du décor, car si transgression il y a, elle est d'abord de nature spatiale.

De fait, les personnages circulent entre et à l'intérieur des espaces. Il existe bien sûr ici aussi une dichotomie entre l'espace large et ouvert de la maison des Park, qui permet la circulation des personnages, et celui restreint et clos de l'entresol des Kim, qui empêche les mouvements, l'aisance, et contraint les personnages à une pratique particulière de leur espace domestique. Dans un premier temps, cette circulation respecte les lignes de démarcation que l'on a évoquées. La dramatisation du récit tient d'ailleurs à la tension que suscite le déplacement des Kim dans les lieux interdits des Park, à la limite toujours de la transgression des frontières. A cela tient aussi la réussite particulière de la séquence qui narre la machination de la famille Kim et sa réalisation pour faire renvoyer la gouvernante. Si cette séquence captive, c'est qu'elle est un moment de conquête où l'équilibre entre respect et franchissement des limites est théâtralisé par le recours à des ressorts dramatiques appuyés.

Trois ressources cinématographiques nourrissent particulièrement la dramatisation de la séquence : le travelling, le ralenti, la bande son. Ainsi, le montage *cut* met-il en scène une majorité de plans filmés en travelling, mouvement même du déplacement dans l'espace, qui imprime à l'ensemble une fluidité redoublée par la bande son composée par Jung Jae-il – le morceau s'intitule : « The Belt of Faith » –, véritable fil conducteur de la séquence. Le compositeur rappelle l'image que Bong Joon-ho et lui-même avaient de ce moment-clef du film : « La musique pourrait être le chemin de fer, et le drame, les acteurs et les situations pourraient être la chaîne des trains[82]. » L'idée de déplacement spatial gouverne donc la dynamique de cette

[82] Karen HAN , « Bong Joon-ho and his Parasite composer struggled to perfect the film's key song ». "Music could be the railway and the drama, actors, and situations could be the chain of trains." (traduction de l'auteur). Disponible sur : https://www.polygon.com/2020/4/8/21213782/parasite-score-jung-jae-il-interview-bong-joon-ho-belt-of-faith.

séquence. C'est peu dire que les cordes baroques[83] emportent le spectateur autant que les travellings sinueux de la caméra. Le sentiment de parcourir l'espace domestique n'est donc plus seulement visuel mais auditif. A l'image d'un insecte et au rythme de la musique, la caméra se faufile alors allègrement dans les recoins, monte les escaliers, va de pièce en pièce, suit les uns et les autres, comme la main de Ki-woo semblait parcourir, à la façon d'un cafard, le plafond de l'entresol en quête d'un signal Wifi. « Comme un train à grande vitesse[84] », musique et travellings composent cette fluidité qui transporte donc en douceur le spectateur, devant lequel défile le paysage narratif. Il est remarquable d'ailleurs que l'association travelling/ralenti/musique anime ainsi deux moments-clefs du récit filmique que sont la séquence de la tuberculose et celle de la garden-party sanglante. A la musique off de la première répond en partie le chant de la soprano dans la seconde puis le vacarme des invités terrifiés. La fluidité elle-même de la caméra s'interrompt dans cette stase paniquée de la circulation des personnages. On ne la retrouve qu'au moment de la fuite de Ki-taek, rejoignant un autre espace. Déplacement et narration sont ainsi liés.

Dans la séquence dite de la pêche, chaque espace est, en effet, le lieu où se joue un acte du drame : la rue où Ki-jung vole la pêche qui fera tomber la gouvernante ; la ruelle où son frère méticuleusement prélève la pellicule allergène du fruit ; la cuisine où se faufile Ki-jung et où la gouvernante est prise de malaise. Ces trois lieux sont autant d'étapes du récit qui mènent vers la résolution de la ruse. Le schéma narratif se construit donc sur la circulation des Kim à travers les espaces. Le ralenti imprimé aux vingt et un plans qui montrent les moments successifs du stratagème accentue d'ailleurs les moments forts du stratagème. Le film nous offre ainsi vingt et un plans ralentis dont la durée alliée aux travellings et à la bande son participe de la dramatisation de la séquence. Bong Joon-ho aura recours une dernière

[83] Karen HAN, art. cit.,., «Il [Bong Joon-ho] a dit qu'il avait écouté Haendel et Vivaldi, qui est le symbole de la [musique] baroque, pendant qu'il écrivait le scénario», "He said he listened to Handel and Vivaldi, who is the symbol of Baroque [music], while he was writing the script." (traduction de l'auteur).
[84] Ibid., « Jung was tasked with carrying them along smoothly, "like a bullet train." » (traduction de l'auteur).

fois au ralenti lors du massacre final, pour des raisons de dramatisation à n'en pas douter – le ralenti saisissant par exemple les brèves hésitations des personnages pris dans le feu de l'action. Le dernier plan (fig. 109) cependant, tourné en ralenti, est aussi celui d'un changement d'espace. Dans une plongée, la caméra montre Ki-taek descendant l'escalier qui le mènera au bunker secret où il s'enfermera. Une nouvelle fois, ralenti et travelling accompagnent le déplacement du personnage dans l'espace.

Figure 109

Au déplacement s'ajoute ainsi l'idée de vitesse et de *rythme spatial* telle qu'Antoine Gaudin la formule dans son ouvrage de synthèse sur l'espace au cinéma[85]. Comme celui-ci peut parler du rythme spatial de *Goodbye South, Goodbye* (1996) de Hou Hsiao-Hsien, dans lequel un très long travelling en moto vient ponctuer le reste du film en plans statiques[86], nous pouvons nous aussi repérer ce rythme du cheminement dans l'espace figuré par les travellings qui ponctuent *Parasite*. En effet, Antoine Gaudin explique que c'est bien par le déplacement des personnages que se construit la dynamique du film : rythme narratif et rythme spatial sont liés. La structure de *Parasite* suit intimement ce schéma en mettant en scène la circulation des personnages à des étapes charnières du film. C'est le cas de ces trois moments perturbateurs du récit : « la machination de la pêche », la fuite des Kim sous le déluge et le massacre final de la garden-party. Si ces trois moments apparaissent comme des ruptures dans le film, des points de bascule, ils sont aussi des moments de forte circulation dans l'espace.

Le travelling, on l'a dit, est le mouvement privilégié par Bong Joon-ho pour filmer ces trois moments. Au sujet du procédé, Antoine Gaudin y voit le moyen de

[85] Antoine GAUDIN, op. cit., p. 137.
[86] Ibid, p. 134.

rendre « la capacité normale du spectateur à se mouvoir, essentielle à la construction du rapport à l'espace[87] ». Reprenons simplement avec lui l'idée que le travelling agit comme un procédé structurant mais tout autant comme « une (com)préhension supérieure de l'espace[88] ». On aura enfin à l'esprit la réflexion très éclairante d'Antoine Gaudin qui discerne dans le travelling d'accompagnement la structure d'une *poétique spatiale*[89]. Entendons *poétique* ici dans son sens premier de *fabrication*. Le travelling, en effet, construit l'espace en ce sens qu'il le délimite au gré de sa progression. C'est au fur et à mesure de son avancée, qu'elle soit latérale, verticale, en avant ou en arrière, que se découvrent à nos yeux la maison des Park ou la rue chaotique des Kim. Par l'évolution du cadrage, l'espace est donc modelé et la diégèse racontée devient aussi découverte spatiale – ce qu'Antoine Gaudin nomme « la puissance spatialisante du travelling[90]. ». Les lieux attachés aux Kim sont révélateurs de la nature structurante du mouvement. Ainsi, le premier travelling arrière [00:01:31 – 00:01:47] qui ouvre le film, s'il sert à nous présenter un à un les quatre membres de la famille, a aussi pour fonction de nous montrer le décor dans lequel ils habitent et à en révéler la nature dramatique. La profondeur de champ de champ déjà réduite au premier plan – derrière Ki-woo, il y a le mur qui donne sur la rue (fig. 110) – s'obstrue à mesure que la caméra suit en travelling arrière l'avancée du personnage : un bout de mur sur le côté

Figure 110

Figure 111

[87] Antoine GAUDIN, p. 134.
[88] Ibid.
[89] Ibid.
[90] Ibid.

Figure 112

Figure 113

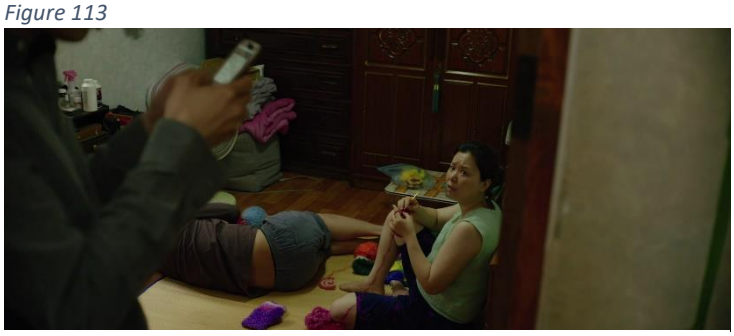
Figure 114

gauche vient surcadrer le champ et le réduire pour le coup en même temps qu'un bric-à-brac amoncelé restreint elle aussi la partie gauche (fig. 111). Au salon succède aussitôt la salle de bains d'où sort Ki-Jung (fig. 112) et sa chambre tout aussi encombrée d'étagères (fig. 113) jouxtant la chambre parentale où Ki-taek, le père, dort à même le sol (fig. 114). Le spectateur attentif retiendra deux enseignements de ce travelling : l'un à caractère d'exposition naturellement et l'autre à valeur proleptique. Sa fonction première est bien entendu celle de présenter lieux et personnages mais, vu comme mouvement paradigmatique du film, ce premier travelling renseigne aussi sur la suite de la diégèse : toute progression à l'avenir des Kim dans l'espace se soldera par la réduction de cet espace. On le sait, la conquête de l'espace des Park ne sera qu'éphémère et les Kim devront retrouver l'exiguïté de leur entresol.

La fonction révélatrice et dramatique du travelling trouve une illustration dans cette autre scène que nous avons évoquée plus haut : la descente du dernier escalier menant à la ruelle inondée des Kim dans la séquence du déluge. Le lent travelling vertical découvre au fur et à mesure de sa descente des portions initialement dans le

hors-champ, « améliorant ainsi la connaissance de l'espace représenté [91]» selon les mots d'Antoine Gaudin. Le champ s'ouvre dans la continuité du plan, se modifiant dans sa composition en même temps que la caméra avance. L'effet *de valence spatiale*[92] est particulièrement saisissant tant en terme de compréhension de l'environnement chaotique auquel parviennent les Kim que de compréhension de l'enjeu dramatique. La prise de conscience qui arrête Ki-woo au milieu de l'escalier dans le plan suivant participe du même saisissement qui s'empare du spectateur à ce moment-là.

Toutefois, cette circulation des personnages n'est en rien transgressive. Aucune frontière spatiale n'est franchie dans ces mouvements de travelling. La transgression des espaces est ailleurs, rendue tangible dans les échanges permis par le recours à un montage subversif qui instaure une communication interdite entre des espaces contraires.

2.2 Contiguïté et disjonction spatiales : le hors-champ invasif

Le second mouvement du film est celui qui permet aux espaces étanches du récit de communiquer entre eux. S'il est difficile de qualifier la porosité de *mouvement*, il n'en reste pas moins que cette perméabilité constitue une dynamique spatiale de passage, de franchissement des limites. Nous l'avons vu, l'usage du montage permet à Bong Joon-ho d'opposer clairement les lieux de la diégèse : le vestiaire douillet de Madame Park et le gymnase où s'entassent les réfugiés de l'inondation par exemple, ou la cuisine hi-tech des Park dans laquelle le petit Da-song repère l'odeur commune des Kim et la cuisine malodorante justement de ceux-là. Le montage a alors aussi une fonction narrative en ce sens qu'il permet autant de visualiser les lieux à conquérir qu'il souligne les forces antagonistes en présence. En terme d'espace, il est cependant un autre emploi tout aussi radical du montage. Il ne

[91] Antoine GAUDIN, op. cit., p. 134.
[92] Nous reprenons la formule d'Antoine Gaudin : valence ou capacité à restituer l'espace. Ibid.

s'agit plus d'opposer les lieux pour les compartimenter, non plus seulement de les faire dialoguer en en montrant les disparités qui les distinguent, mais d'en souligner justement le caractère poreux en terme spatial et relié en terme narratif.

Dans la séquence du déluge, le recours au montage alterné en *cutting* des actions qui se déroulent dans ces deux lieux éloignés que sont l'entresol des Kim et le bunker des Park, et le recours à un emploi particulier du hors-champ jouent sur ce process. Les deux procédés revendiquent l'idée que les deux espaces connaissent une contiguïté spatiale. Comme le rappelle Vincent Amiel au sujet du montage chez D. W. Griffith, « c'est le fondement du montage narratif : celui qui impose une unité logique au moyen d'éléments fragmentés que sont les plans successifs[93] ». Cependant, ici, le montage n'assure plus seulement la continuité narrative du film, il permet également l'échange entre deux espaces à la proximité impossible. La particularité de la séquence est de mettre alors en scène une *disjonction spatiale*[94] qui consiste à rapprocher des actions distinctes situées dans des espaces éloignés. Le fait n'est pas nouveau, c'est d'ailleurs cet effet que pointe André Bazin dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, quand il écrit : « « En créant le montage parallèle (aujourd'hui on l'appelle alterné), Griffith parvenait à rendre compte de la simultanéité de deux actions, éloignées dans l'espace, par une succession de plans de l'une et de l'autre[95]. » En liant l'entresol englouti des Kim et le bunker secret des Park – distants en réalité de six kilomètres, nous l'avons dit – Bong Joon-ho s'ingénie donc à brouiller les lignes de démarcation, passant du régime de la disjonction distale à celui d'une disjonction proximale[96] par l'effet du montage.

Resituons tout d'abord la séquence : ayant fui la maison des Park, Ki-taek et ses deux enfants laissent derrière eux la mère, Chung-sook, au service de la famille, mais

---

[93] Vincent AMIEL, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, Cinéma, 2005, p. 26.
[94] Nous reprenons ici la terminologie rappelée par André GAUDREAULT et François JOST in *Le Récit cinématographique*, op. cit., p. 93.
[95] André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?,* « Evolution du langage cinématographique, op cit, 1975, pp. 64-65.
[96]Nous reprenons la terminologie employée par André GAUDREAULT et François JOST in *Le Récit cinématographique*, op. cit., pp. 94-95.

aussi le couple dissimulé dans la cave secrète dont le mari est ligoté et l'épouse agonisante. En effet, la gouvernante qu'ils sont parvenus à faire licencier cache depuis des années dans le sous-sol de la maison son époux qui échappe ainsi à la justice fiscale. C'est donc entre deux lieux de relégation que Bong Joon-ho va instaurer un va-et-vient exprimé par la figure classique du montage alterné : la cave des Park et l'entresol des Kim. La porosité des espaces est alors rendue possible par cette narration intercalée de ce que vivent les Kim et ce qui se joue dans le sous-sol de la maison des Park. Par le jeu du montage alterné, les lieux mais aussi les êtres se rencontrent et se répondent. Comme dans un jeu de miroir, les habitants de la villa des Park trouvent une résonance et une ressemblance dans ceux qui se démènent sous le déluge quatre niveaux plus bas.

Figure 115

Figure 116

La première manifestation de cet effet du montage est violente : au plan montrant la gouvernante à l'agonie vomir dans les toilettes de la cave secrète des Park (fig. 116) succède celui de la fille des Kim tentant de fermer la lunette des toilettes de son appartement inondé desquelles jaillissent une gerbe d'excréments (fig. 117). Si l'effet est saisissant, au-delà du caractère scabreux du second plan, c'est qu'il établit un lien inéluctable entre les deux personnages. La gouvernante, Moon-gwang, et Ki-jung, pourtant si éloignées spatialement, ne le sont pas en tant qu'individus. C'est ce que – selon le principe rappelé par André Gardies : « cadrer, c'est admettre dans le champ et simultanément rejeter dans le hors-

champ[97] » – le montage traduit en rejetant les vomissures de la première presque à la face de la seconde : toutes deux, êtres déclassés et parasites, doivent partager la même infamie. Mais c'est aussi un lien de cause et de conséquence qu'établit Bong Joon-ho entre les deux personnages par ce découpage. En effet, le mal dont meurt la gouvernante trouve son origine dans les agissements des Kim. Que ces derniers reçoivent alors métaphoriquement ses vomissures est un juste retour des choses.

Figure 117

Figure 118

Ainsi, chaque personnage a-t-il son pendant dans l'autre lieu. Au fils Kim qui tente de lire dans les stries de la pierre de prospérité les raisons de la ruine familiale (fig. 117) correspond le plan du petit garçon des Park (fig. 118) essayant, lui, de déchiffrer les signaux lumineux qu'il aperçoit depuis l'entrebâillement de son tepee. Ce dialogue entre les deux fils se poursuit du reste à l'écran par le jeu des lumières qui, cette fois, ne servent plus à séparer les lieux mais à les réunir. Le dysfonctionnement électrique, plongeant par intermittence la pièce où se tient le fils Kim, imite de fait, chez les Park, l'alternance lumineuse de la lampe que l'homme désespéré dans la cave éteint et allume. Aux SOS répondent ceux que le regard éperdu du fils Kim lance à la pierre muette (fig. 119 à 122, p. 92). Il est d'ailleurs significatif que celui qui traduit les signaux morses venant de la cave soit un enfant qui, comme le fils Kim, balbutie dans la compréhension de ces signes muets. Ce qui distingue alors les deux fils réside dans la nature même du dysfonctionnement électrique : jeu pour l'enfant des Park, il est danger d'électrocution et de mort pour

[97] André GARDIES, op. cit., p. 79.

Figure 119

Figure 120

Figure 121

Figure 122

le fils des Kim. Selon que l'on est riche ou misérable, la légèreté du monde varie. Il en est de même de la pluie, simple motif d'un week-end manqué à la campagne pour les Park, cause d'une ruine complète pour les Kim.

Dans ce dialogue impossible, c'est la figure du champ contre-champ que l'on pourrait convoquer tant les *raccords de contiguïté*[98] que nous venons d'identifier mettent en contact les espaces . Nous venons de le dire, chaque personnage semble converser d'un lieu à un autre avec son homologue, la gouvernante avec la fille des Kim, Ki-Woo avec le fils de la famille Park. Chaque champ contenant un personnage devient de fait le contre-champ de l'autre. C' est ce que semble signifier les deux plans évoqués : la gouvernante vomissant et la fille Kim recevant la vomissure de la gouvernante sous la forme des excréments qui surgissent des toilettes de l'entresol. L'altérité spatiale réelle semble donc annulée par l'effet du montage alterné. Les effets de miroir des lieux, des actions et des personnages ajoutent encore à cette impression d'identité spatiale. Pourtant, si l'on conserve la lecture métaphorique du montage alterné entre Moon-gwang et Ki-jung, à la lumière de la définition donnée par André Gaudreault et François Jost[99], il est juste de considérer que les vomissures de la première rejaillissent dans l'espace de la seconde. La gouvernante appartient

[98] André GAUDREAULT et François JOST, op. cit., p. 94.

[99] André GAUDREAULT et François JOST, op. cit., p. 96 : « Sera effectivement considéré comme distal tout ce qui, dans un deuxième plan, est rejeté dans un ailleurs irréductible à l'espace représenté dans le plan précédent ».

bien, en effet, à cet « ailleurs irréductible » que sont les toilettes du bunker des Park représentés dans le plan précédent. Voilà donc gommée la dimension distale de la disjonction spatiale par le jeu du montage.

Le système d'échange spatial qu'instaure la reformulation de la disjonction distale par l'effet du montage alterné permet ainsi d'exprimer la porosité de lieux que la géographie sociale montrait, dans un premier temps, tout à fait éloignés et compartimentés. La caméra, en effet, tend à rompre le régime disjonctif par le truchement de *l'effet miroir* auquel est soumis le traitement des personnages[100]. Nous le verrons de manière plus explicite encore dans l'emploi des raccords de regards tels qu'ils sont mis en scène un peu plus loin dans la séquence. Retenons simplement, au sortir de cette analyse, l'idée que Bong Joon-ho parvient, tout à la fois, à traduire la contamination des lieux et à en dramatiser la mise en place. Il rend ainsi l'espace *présent* en établissant un lien de contiguïté et de continuité narrative. C'est cette présence d'un espace dans un autre, par l'intermédiaire du montage et de la scénographie, qui sert aussi, au même titre que les circulations internes des personnages dans le décor, nous l'avons vu, de cadre à la mise en scène de l'infiltration des espaces. Si les parasites sont tenus, par les lignes du champ, dans leur zone, à distance de celle des Park, cette étanchéité échappe pourtant à un personnage en particulier, agent infiltré dans l'espace privilégié, nous allons le voir maintenant.

[100] Ibid., p. 94 : « Si la caméra nous fait franchir deux espaces adjacents séparés par un mur sans passer par l'intermédiaire d'un personnage menant de l'un à l'autre, les deux espaces seront considérés comme on dit jonction l'un par rapport à l'autre ».

II-3. Espace conquis, espace contaminé

Tout l'espace intérieur de la maison des Park est, nous l'avons vu, structuré selon des lignes dans le décor que les personnages, tenus dans leur zone de classe, ne parviennent pas à franchir. Quand ils y parviennent tout de même, à de rares occasions marquées par la menace d'être découverts, c'est, nous allons le voir, sous la forme de l'insecte rampant qui explore et envahit l'espace. L'appropriation de l'espace se fait donc toujours d'une manière éphémère et fugace comme l'est la fuite du parasite surpris par la lumière ou l'arrivée de l'hôte légitime des lieux.

Un personnage, toutefois, échappe à cette représentation dégradante : Ki-jung, la fille des Kim, n'a de cesse de se placer ainsi dans le jeu scénographique, et de façon naturelle, entre ces deux espaces sociaux et physiques, de l'indigence et de la richesse. Elle apparaît de la sorte comme l'agent infiltré de la narration, celui qui est « comme un poisson dans l'eau » dans l'espace parasité, ou tout simplement, comme le dit son frère, Ki-woo, qui est à sa place.

3.1 Le cas Ki-jung :

L'architecture de *Parasite* place au beau milieu du récit – à la cinquante-cinquième minute du film sur une durée de deux heures – la séquence d'occupation de la villa des Park partis camper pour le weekend, par la famille Kim toute entière réunie. Le spectateur assiste alors, avec une jubilation mêlée de crainte – les Kim seront-ils surpris ? – à une orgie d'alcool et de paresse qui sont autant d'outrages faits au lieu ainsi profané. C'est l'occasion pour les personnages de franchir toutes les limites que la présence des Park leur

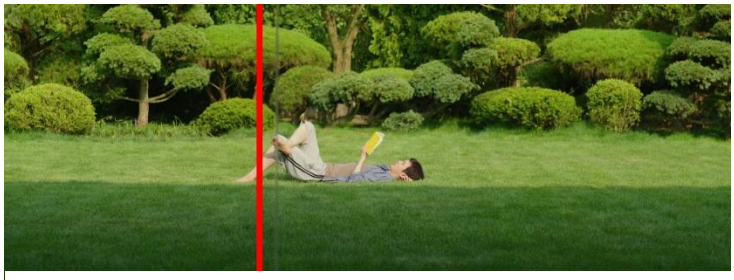

Figure 123

imposait de respecter. Les lignes de démarcation, évoquées précédemment, tombent alors au fur et à mesure que s'installent les parasites. La jointure si marquée de la baie vitrée du salon, par exemple, n'empêche plus l'infraction comme elle séparait maîtres et domestiques auparavant. Le pied de Ki-woo transgresse la ligne de la vitre et s'empare ainsi du jardin, lieu paradisiaque par excellence (fig. 123 – p. 94– *c'est l'auteur qui souligne la ligne verticale*). Il peut dès lors appeler légitimement « sa demeure » cet espace ainsi conquis. Le plan suivant le montre franchissant l'autre ligne qui le séparait de Madame Park lors de son entretien d'embauche, la poignée verticale du réfrigérateur qu'il peut désormais piller à l'envi (fig. 124). L'impunité est de mise en l'absence des propriétaires qui ne peuvent les exclure. Si la gouvernante (fig. 125) a pu apparaître dans la même portion d'espace que Madame Park, ce n'est qu'au moment justement où elle est condamnée à en être définitivement exclue. Accusée d'être tuberculeuse, elle est chassée du paradis qu'il faut préserver de toute contamination. Au reste, on l'a évoqué, comme le montre la figure 126, elle n'a de cesse de transgresser la limite qui doit la séparer de ses maîtres. La séquence de l'orgie fait ainsi tomber toutes les défenses que l'organisation de l'espace de représentation a dressées contre l'intrusion des étrangers. Elle a aussi une fonction

Figure 124

Figure 125

Figure 126

dans le récit puisque cette profanation exige un châtiment qui viendra du ciel lui-même et emportera les parasites jusque dans les égouts de la ville.

Un personnage, cependant, occupe une place singulière dans cette économie narrative. Ki-jung, la fille des Kim, employée sous le pseudonyme de Jessica comme art-thérapeute, déjoue en effet les limites que le décor impose aux autres. Elle se définit dans le récit ainsi par son placement et son déplacement dans les espaces du film. Avant même la grande transgression que constitue la séquence de l'orgie, Bong Joon-ho dessine le statut particulier de son personnage par son positionnement scénographique. Au contraire des autres membres de sa famille, Ki-jung paraît échapper à la loi bourdieusienne selon laquelle, « sous peine de s'y sentir déplacés, ceux qui pénètrent dans un espace doivent remplir les conditions qu'il exige tacitement de ses occupants[101]. » De fait, à bien y regarder, Ki-jung est bien souvent à part de l'unité que compose la famille Kim. La séquence du restaurant populaire où les Kim se servent à manger la voit positionnée à gauche du groupe, séparée de lui par la ligne du d'un pilier (fig. 127). En effet, Ki-jung n'est pas tout à fait comme les siens. Son frère, le premier, le formule explicitement quand il évoque son sentiment en la voyant dans la baignoire des Park un peu avant : « Tu y étais à ta place. Tu te fonds dans le décor, pas nous… » [01:00:48-49]. Ki-woo définit ainsi le statut non pas intermédiaire de sa sœur, placée entre deux mondes, mais bel et bien incluse dans celui des riches, ce que la caméra montre à plusieurs reprises : elle se distingue ainsi des autres

Figure 127

Figure 128

[101] Pierre BOURDIEU, op. cit., p. 260.

Figure 129

domestiques durant la garden-party par une ligne du décor (fig. 128, p. 96), puis elle habite la même portion d'espace que Madame Park dans la suite de la séquence, toute deux en retrait de la gouvernante et séparées d'elle par une autre ligne dessinée par la crédence qui entoure la porte de la cave (fig. 129). Quand, enfin, elle se présente avec son frère à la porte des Park chez qui elle escompte bientôt être embauchée, elle partage le privilège des nantis d'occuper la portion droite du champ, côté sur lequel s'ouvre l'entrée de la maison (fig. 130) : avant même

Figure 130

Figure 131

d'y entrer, elle appartient donc à ce monde où elle va évoluer *comme un poisson dans l'eau*. C'est d'ailleurs elle qui retient la main de son frère, prêt à sonner à l'interphone, pour répéter la comédie qu'ils vont devoir jouer devant Madame Park , et qui sonnera de la droite vers la gauche comme la direction de regard des Park, nous l'avons vu (fig. 131). Car Ki-jung a l'élégance d'un milieu social plus élevé et ses capacités intellectuelles lui donnent les moyens d'intégrer d'emblée ce monde supérieur – c'est elle la brillante faussaire de la famille qui fabrique de faux diplômes, elle aussi l'impeccable comédienne qui se joue sans cesse de Madame Park, au téléphone comme devant les dessins hermétiques de son fils. Elle est aussi celle qui, comprenant la névrose hygiéniste des Park, n'hésite pas à se servir délibérément des armes de contagion sociale pour assurer l'invasion des Kim : quand ses parents et son frère subissent involontairement l'odeur qui les caractérise – nous le verrons – Ki-jung fait de sa culotte une clef de sa stratégie. Par le dégoût de ce morceau d'intimité qui « franchit la ligne », elle pousse les Park à chasser l'innocent chauffeur qui sera bientôt remplacé par Ki-taek.

C'est que Ki-jung a peut-être en elle les codes qui lui permettent de dépasser l'*habitus* familial qui caractérise sa classe et assure la présence en chaque individu de l'histoire des rapports de domination et de l'ordre social. Dans *Esquisse d'une théorie de la pratique,* Pierre Bourdieu définit l'*habitus* comme étant « une loi immanente, déposée en chaque agent par la prime éducation[102] ». Cet habitus « implique la mise en application de codes connus et partagés, compris et acceptés, sous peine que l'adaptation ne passe pour une déviance[103]. » Or, le comportement de Ki-jung au sein de la maison Park relève bien d'une déviance par rapport aux codes qu'elle devrait respecter. Qu'on songe à l'insolence du personnage qui se place en position de domination quand elle oblige Madame Park à quitter la chambre de son fils où elle voulait assister au premier cours d'art-thérapie ou quand, peu après, elle l'invite à s'asseoir près d'elle d'un geste de la main sans lui accorder un regard. Pour prolonger l'éclairage bourdieusien, l'attitude de Ki-jung au sein de l'espace vital des Park est caractéristique de la différence que Bong Joon-ho établit entre le personnage et le reste de sa famille. En effet, selon Bourdieu, « on peut occuper physiquement un habitat sans l'habiter à proprement parler si l'on ne dispose pas des moyens tacitement exigés, à commencer par un certain habitus.[104] » C'est cet habitus qui distingue justement Ki-jung des trois autres Kim. Ayant compris le *theatrum mundi* qui fondait la réalité sociale construite sur les apparences et le capital social – rappelons-nous la répétition qu'elle fait jouer à son frère avant de pénétrer chez les Park le premier jour – Ki-jung a su, plus naturellement et plus facilement, que les autres se défaire de cet habitus qui la rattache à l'espace dont elle est issue. Le seul écart qui trahit son appartenance sociale, et son histoire partant, et qui la ramène

[102] Pierre BOURDIEU, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Le Seuil, Paris, 2000, p. 272 : « L'habitus est une « loi immanente, déposée en chaque agent par la prime éducation, qui est la condition non seulement de la concertation des pratiques mais aussi des pratiques de concertation, puisque les redressements et les ajustements consciemment opérés par les agents eux-mêmes supposent la maîtrise d'un code commun et que les entreprises de mobilisation collective ne peuvent réussir sans un minimum de concordance entre l'habitus des agents mobilisateurs (e. g. prophète, chef de parti, etc.) et les dispositions de ceux dont ils s'efforcent d'exprimer les aspirations. »
[103] *La notion d'habitus*, http://sspsd.u-strasbg.fr/IMG/pdf/habitus.pdf, p. 1.
[104] Pierre BOURDIEU, *La Misère du monde*, op. cit., p. 259.

dans le cercle familial est de ne pas reconnaître dans ces biscuits dont elle se délecte sur le canapé des Park, des friandises pour chien.

Figure 132

Figure 133

Bong Joon-ho n'hésite d'ailleurs pas à signifier cette adéquation entre son personnage et le milieu revendiqué en établissant un parallèle avec Monsieur Park lui-même. Nous avons vu, en effet, que Ki-jung bénéficie dans le décor de la même position que les Park. Bong Joon-ho souligne encore cette idée en plaçant la fille des Kim dans une situation identique à celle qu'occupe le maître de la maison : tous deux sont filmés dans un plan semblable prenant un bain (phot 132 et 133). Ainsi, Ki-woo a-t-il raison : Ki-jung « se fond dans le décor. » Mieux encore, comme on pourrait dire que le personnage « fait partie du décor », une lecture attentive de la composition

Figure 134

Figure 135

des plans comportant Ki-jung permet de comprendre qu'elle transgresse impunément les lignes de partage tout au long de la narration avant même la séquence d'occupation de la maison. Ces lignes, en effet, ne semblent pas avoir de prise sur Ki-jung qui abolit toute frontière en serrant, par exemple, le jeune Da-song sur ses genoux (fig. 134) ou en se servant dans le réfrigérateur (fig. 135), objet dont le symbolisme est évident dans un récit d'ascension sociale – c'est le garde-manger contenant ce qui manque aussi aux Kim (on rappellera à ce propos la remarque de Mme Kim qui aurait préféré que Min-yuk eût apporté de la nourriture plutôt que la pierre porte-bonheur ; le père Kim lui-même enjoint aussi les siens à profiter des repas qu'ils réussissent à obtenir à moindre frais voire gratuitement).

Mais c'est une nouvelle fois par le montage que Bong Joon-ho opère plus clairement encore l'intégration de son personnage dans le même espace que les Park. Nous évoquions le montage comme outil pour opposer les lieux ou pour les compartimenter. La séquence qui voit Ki-taek conduire pour la première fois Monsieur Park était montée de telle manière que, par l'inversion de l'axe de la caméra de 180 degrés, les deux personnages se présentaient dos à dos, tout à fait opposés d'un plan à l'autre, dans une figure contestant toute logique spatiale. Concernant Ki-jung, Bong Joon-ho procède de manière inverse. Dans un autre champ contrechamp mettant en scène Ki-jung et Park Yeon-gyo, il transgresse là aussi la règle établie des 180 degrés en plaçant sa caméra de telle sorte que les personnages soient ressenties comme appartenant au même espace. Ce franchissement de la limite est préparée par un premier plan respectueux des distances et montrant les deux personnages assis l'un en face de l'autre. L'encadrement de la porte béant et noir qui mène à la cave les sépare dans le champ selon donc le partage entendu des espaces (fig. 136). Le passage de l'exclusion à l'inclusion spatiale devient tangible au moment où la caméra accomplit ce brusque mouvement de rotation qui place *de facto* Mme Park du même côté que Ki-jung (fig. 137-138). L'adoubement social est ainsi consommé et Ki-jung

Figure 136

Figure 137

Figure 138

Figure 139

Figure 140

ne quittera plus cette place privilégiée qu'elle vient de conquérir. La suite du champ contrechamp se poursuivra donc selon cet axe, jouant même sur la position parallèle des deux personnages qui semblent de fait se regarder dans un miroir (fig. 139-140). Ki-jung, au contraire des autres membres de sa famille, vient d'intégrer le monde des Park et, à ce moment-là du récit, rien ne semble pouvoir arrêter son ascension. On retiendra de cet effet de montage l'idée qu'il cumule une fonction spatialisante et une fonction narrative en ce sens qu'il agit autant sur l'espace que sur le récit cinématographique. En plaçant les deux personnages sur le même axe, il déplace symboliquement Ki-jung dans l'espace de Park Yeon-gyo mais il énonce aussi sa prise de pouvoir. Celle-ci se produit, en effet, au moment où s'abandonne Madame Park au piège que lui tend la fausse *art-thérapeute*. Ayant compris les failles du personnage rongé par son incapacité à canaliser son petit garçon, Ki-jung entre dans l'intimité de la famille en forçant la mère à confesser le trauma supposé de son fils. L'intrusion de Ki-jung est autant physique que symbolique. Dans *Parasite*, espace et narration sont toujours liés.

Le personnage de Ki-jung apparaît ainsi emblématique de la porosité qui caractérise en sous-main les espaces en apparences étanches de la maison riche. Ses déplacements entre les lignes figurées du décor représentent autant de contaminations implicites de l'espace vital des Park. Le parasitage prend cependant une dernière forme, plus crue, plus explicite dans la métaphore de l'insecte qui parcourt les murs et les escaliers comme le cafard trotte dans la cuisine des Kim.

3.2 Un espace infesté

Bong Joon-ho aime à parler « d'infiltration[105] » au sujet de la stratégie de conquête menée par les Kim dans *Parasite*. Le lieu entrepris (la maison des Park) est alors entendu comme un espace que des forces extérieures tentent de pénétrer de manière insidieuse. C'est là tout le propos du film. Le titre du film renvoie cependant davantage à l'image d'un corps occupé par un élément qui se repaît de son hôte. Il faudrait alors comprendre le terme « corps » en tant que corps social, fragment de la société qui vivrait aux dépens d'un autre. Des Kim ou des Park, qui est le parasite de l'autre ? L'évidente réponse que nous donne Bong Joon-ho est naturellement plus ambiguë. Si les Kim – et l'homme caché dans le bunker – sont manifestement les parasites qui se servent copieusement sur les ressources des Park[106], ces derniers ne sont-ils pas eux-mêmes les parasites des classes exploitées sur lesquelles ils bâtissent leur fortune ? Le parasitage des Kim sonnerait alors comme un juste retour des choses.

Corps social infiltré et corps contaminé, le film file la métaphore du parasite qui parcourt l'espace en quête de nourriture et se dissimule dès qu'apparaît un intrus – au sens étymologique de *celui qui pénètre brusquement un espace*. D'où, nous l'avons vu, la récurrence du regard qui épie et qui surveille. C'est ainsi que Bong Joon-ho explique son organisation de l'espace de représentation et les déplacements de ses personnages à l'intérieur : « «L'histoire exigeait seulement toutes ces choses [la circulation des personnages] en termes de blocages, comme si quelqu'un étant dans une certaine position, l'autre personnage devait l'espionner ; si quelqu'un entre, une autre personne doit se cacher derrière un coin. Donc, ces relations spatiales très basiques entre les personnages étaient déjà établies[107]. » C'est donc bien par le

[105] Chris O'FALT, art. cit., « Je pense que ce qui est vraiment unique au sujet de ce film, c'est l'idée d'infiltration », "I think what's really unique about this film is this idea of infiltration" (traduction de l'auteur)

[106] « C'est énorme tout le fric qui passe de cette maison dans la nôtre ! » dit Ki-taek à sa famille réunie autour d'un repas [00:52:46].

[107] Ibid. "The story just demanded all those things in terms of blocking, like if someone is in a certain position, the other character had to spy on them; if someone's coming in, another person had to hide

positionnement des personnages dans l'espace et leur circulation que Bong Joon-ho construit la métaphore du parasite. Son caractère étranger et illégitime conditionne son attitude et son déplacement dans le corps qu'il entend habiter. Le corps qu'il contamine ici est justement celui de la maison, il se définit donc d'abord par l'espace qu'il est parvenu à occuper. En cela, l'apparition du parasite et son parcours sont des marqueurs spatiaux dotés de cette *valence*, dont parle Antoine Gaudin au sujet du travelling, de constituer l'espace.

Au regard de l'entresol insalubre dans lequel vivent les Kim, la présence d'un cafard sur leur table de cuisine ne surprend personne (fig. 141). L'insecte est un habitant naturel du lieu et l'agacement de Ki-taek à sa vue dit à quel point il doit faire partie du décor. La critique qui s'est beaucoup interrogée sur l'identité du parasite a bien souvent oublié de revenir au titre original du film : ce que la version occidentale a simplifié en *Parasite* se traduit par *Gisaengchung* en coréen, à savoir « insecte parasite ». La charge connotative de la présence de l'insecte chez les Kim est limpide et le spectateur informé du titre du film fait facilement le lien symbolique entre le cafard et les occupants de l'entresol. La mise en abyme est d'autant plus claire que l'assimilation entre les humains et les insectes se fait un peu plus loin par l'axe de la caméra qui filme la famille en plongée, écrasés dans le champ

Fig. 141

Figure 142

behind a corner. So these very basic spatial relationships between the characters were already established."

(fig. 142, p. 103). C'est du reste la seule occurrence du film montrant les Kim vus ainsi en plongée. La scène de la fumigation, providentielle selon Ki-taek, achève l'analogie entre humains et insectes. Si les Kim sont les parasites, la question dès lors sera de comprendre comment se déplacent de leur espace impur où pullulent les insectes dans celui aseptisé des Park. On l'a vu, la ruse des Kim leur permet d'infester progressivement la cellule familiale des Park, mais leurs mouvements au sein même de la maison relèvent physiquement de la nature de l'insecte. Ainsi, la lumière inondant la maison exclut de fait la présence des nuisibles qui doivent se cacher à plusieurs reprises à l'abri des regards des Park en se faufilant le long des escaliers ou en rampant sur le sol. On notera d'ailleurs que la seule zone d'ombre de la pièce se tient dans l'encadrement de la porte qui mène au sous-sol, lieu où se terre le parasite domestique, époux en cavale de la gouvernante.

Pour ce faire, Bong Joon-ho procède par animalisation des personnages dont les

Figure 143

Figure 144

Figure 145

Figure 146

Figure 147

déplacements dans la maison des Park relèvent des mouvements entomomorphiques. Plusieurs plans nous montrent ainsi les Kim dans des positions d'insectes, rampant ou fuyant de pièces en pièces (fig. 143 à 147, p. 104). Ces déplacements figurent donc autant la nature du cafard qu'ils l'assimilent à la famille Kim. Cette fuite, Chung-sook la prédit très justement tandis que son mari se

complaît dans le salon : « Supposez que M. Park passe cette porte ? On ferait quoi ? Votre père fuirait et se cacherait comme un cafard » [01:01:45]. Dans ce grand système économique qui broie les plus défavorisés – et les Kim sont littéralement « plus bas que terre » – les Kim sont condamnés, dans un espace qui leur est interdit, à n'être que des « machines rampant mécaniquement à travers des espaces[108]. » La mise en abyme du parasite concerne ainsi tous ceux qui n'appartiennent pas au domaine des dieux. Voilà pourquoi Geun-sae, qui se cache dans le sous-sol, est lui aussi affublé de ce comportement d'insecte : c'est également à quatre pattes qu'il monte les escaliers du bunker (fig. 148). Comme les Kim il vit dans l'obscurité et l'humidité d'un recoin, s'aventurant à couvert pour chaparder de quoi survivre. Il est normal que les insectes le reconnaissent alors pour un des leurs. La mouche qui se pose sur le doigt de son cadavre ne dit pas autre chose (fig. 149).

Figure 148

Figure 149

Si le parasite se définit par l'espace obscur qu'il habite et qu'il rejoint dès qu'il se trouve en danger d'être découvert, comme le note Tannishtha Bhattacharjee, « la spatialité utilisée dans le film articule [aussi] la dialectique entre l'olfactif et le visuel en reproduisant la matérialité du parasite. [109] » L'espace où vit en effet le parasite se caractérise également par son odeur – c'est bien le sens que l'on peut prêter au plan d'ouverture présentant les chaussettes

108 Nika BUBROVSKY et David GRAEBER, "The Tragedy and the Insects", art. cit., p. 4 : "a machine crawling mechanically through spaces" (traduction de l'auteur).

[109] Tannishtha HATTACHARJEE " Of Smells and Lines: Subaltern Dystopia in Bong Joon Ho's Parasite", art. cit., p. 3 : "The spatiality used in the film articulates the dialectic between the olfactory and the visual in reproducing the materiality of parasite." (traduction de l'auteur).

suspendus des Kim, objet odorant par nature. Bong Joon-ho fait de cette présence diffuse un des ressorts charnières de son film. Par deux fois dans le récit, elle manque de trahir les Kim : c'est en raison de l'odeur d'entresol qu'ils partagent tous les quatre que le petit Da-song reconnaît leur intimité, et c'est cette odeur que Monsieur Park sent tandis qu'ils sont cachés sous la table. N'est-ce pas le dégoût que Monsieur Park montre en sentant l'odeur sur le cadavre de Geun-sae qui pousse Ki-taek à le tuer ?

Au-delà de son caractère dramatique, ce que dit la séquence où le petit garçon identifie l'odeur sur chacun des Kim [00:51:35 -00:52:00], c'est que ceux-ci se reconnaissent à la marque que leur habitat laisse sur eux et qu'ils emportent hors de leurs murs. Ki-jung le formule clairement quand, répondant à l'idée qu'ils doivent changer de lessive, elle déclare : « Non, ce n'est pas une question de lessive, c'est l'odeur de notre entresol. » [00:52:15] C'est donc bien l'espace où vivent les Kim qui leur donne son odeur, et si « infiltration » il y a, elle se fait ainsi par cet élément invisible qui contamine l'espace pur des Park. Paradoxalement, cet élément invisible est d'ailleurs la seule chose que les Park perçoivent manifestement de l'infection qui gagne leur sphère domestique. Ils ne voient rien des manigances de la famille Kim, ne trouvent aucun lien de ressemblance entre leurs employés, ne voient pas les parasites qui se cachent sous la table quand ils font l'amour, indifférents qu'ils sont tout simplement aux déclassés qu'ils abritent et aveugles à ces relégués de la société. Tout ce qui importe est que la ligne ne soit pas franchie[110]. L'odeur cependant échappe aux barrières sociales que la classe dominante érige autour d'elle : « Mais c'est son odeur immonde qui franchit la ligne, » dit Monsieur Park au sujet de Ki-taek.

La difficulté qu'éprouve Park Dong-ik à décrire précisément l'odeur de son chauffeur – « vieux radis », « torchons sales » bouillis – est révélatrice de son ignorance des lieux qui la produisent. La seule analogie qu'il peut établir rattache cette odeur au métro, espace populeux qu'il connaît à peine ou qu'il est obligé parfois de fréquenter : « Quand je dois prendre le métro, il ya cette odeur qui flotte, » dit

[110] Monsieur Park dit au sujet de Ki-taek : « Il semble toujours prêt à franchir la ligne mais il sait s'arrêter à temps. C'est bien. » [01:27:54]

Dong-ik, à quoi répond son épouse : « ça fait une éternité que je n'ai pas pris le métro. » L'odeur relie bien les personnages à leur espace (« Les gens qui utilisent le métro ont une odeur bien reconnaissable »). Par un gros plan sur Ki-taek et sa fille, le montage alterné les identifie clairement à ces gens du métro discernables à ce qu'ils sentent. Cachés sous la table, au pied du canapé sur lequel conversent les époux Park, la position des Kim rappelle enfin l'image du monde souterrain où progresse le métro.

Si, pour reprendre la grande hypothèse d'André Gardies[111], tout récit raconte l'histoire de l'homme dans ses rapports à l'espace, celui de *Parasite* raconte la construction sociale des personnages à partir des espaces qu'ils habitent. Le déterminisme qui voient échouer les Kim à la fin puisent ainsi son origine dans les lieux de relégation d'où ils sont issus. *Les effets de lieu* dont parle Bourdieu, en tant que part explicative de l'espace dans les faits économiques et sociaux, prennent symboliquement tout leur sens dans l'impossibilité des Kim à se défaire de l'odeur d'entresol qui leur colle à la peau et les condamne, où qu'ils soient, à être inexorablement rattachés à leur espace social et physique dans les égouts de la société. Mise en abyme de l'insecte et métaphore de l'odeur sont dès lors des figures non plus seulement narratives mais aussi spatiales du film.

Ces figures en effet, nous l'avons vu, ne se limitent pas à leur fonction dramatique – c'est le rejet dégoûté de l'odeur du parasite par Monsieur Park (le corps hôte) qui conditionne par exemple le passage à l'acte de de Ki-taek et précipite la fin du film – elles sont aussi des figures de la porosité qui menace sans cesse l'apparente étanchéité des espaces. Ce mouvement d'échange entre les espaces non plus seulement vertical mais insidieux et plus vague, révélé dans les déplacements des personnages et l'usage d'un montage expressif, trouve un prolongement – et un éclairage – dans une troisième dynamique du film que nous appellerons *circulaire* et qui lie une nouvelle fois espace et narration. En effet, suivant la figure du cercle, la

[111] Antoine GARDIES, op. cit., pp. 142-143 : « Tout récit, quel que soit le médium qui le prend en charge, ne raconterait-il pas, de manière explicite ou allusive, ouvertement ou en filigrane, l'histoire de l'homme dans ses rapports à l'espace ? » Réflexion que nous avons citée en introduction de ce mémoire.

structure du récit est construite sur l'idée d'un retour des espaces dont le procédé de l'inclusion est la forme la plus explicite du film.

III- Le retour des espaces

III- 1. Le film entre deux espaces

Parasite est plein d'images dédoublées, d'identités qui se répondent, à égalité ou sur un régime de négation : Ki-taek trouve son alter ego en Geun-sae, l'autre parasite de la villa lumineuse et reflet parfait de son échec ; mais il est aussi père de famille comme Monsieur Park et son contraire social absolu. L'espace connaît lui aussi ses doubles dans le film, ses échos qui se répondent de lieu en lieu. A la verticalité dynamique qui dessine l'ascension et l'échec des Kim s'allie ainsi un mouvement de circularité qui voit les espaces revenir et soutenir une lecture du film plus implicite, qui interroge sur une possible fatalité sociale dont cet éternel retour des espaces serait le symbole.

1.1 L'inclusion comme figure spatiale

Affirmons-le avant même de la définir en général et dans le cinéma de Bong Joon-ho, l'inclusion narrative est si récurrente chez lui et semble tant structurer tous ses récits qu'elle mérite d'emblée qu'on s'y arrête : ses sept longs métrages emploient en effet tous l'inclusion pour encadrer leur récit, nous y reviendrons, même si elle ne l'est pas toujours dans sa dimension spatiale[112]. Nous verrons ainsi en quoi elle est une figure signifiante de l'espace dans *Parasite* et plus généralement dans le cinéma de Bong Joon-ho.

[112] L'inclusion dans *Mother* est en effet purement narrative : c'est la danse, qu'accomplit la mère dans un champ en ouverture du film, qui est reprise à la fin, mais dans un autre espace, celui d'un bus. Ici l'inclusion est avant tout le retour d'un même motif. En outre, le plan montrant le personnage danser au début du film est simple prolepse.

1.1.1 Essai de définition :

Avant de parler de la valeur spatiale de l'inclusion, notons qu'elle est d'abord une figure de la narration qui, si elle apparaît fréquemment au cinéma, n'a pas été précisément identifiée dans la grammaire du film comme elle l'a pu l'être pour le récit ou le discours. Au sujet des fins complexes de récit, Jacques Aumont, dans son essai, *Fictions filmiques. Comment (et pourquoi) le cinéma raconte des histoires* (2018), évoque avec légèreté « un *truc narratif* qui joue avec l'idée de fin, telle celle de *Au cœur de la nuit* (Cavalcanti, 1945) qui contient en germe une réitération du début du film, selon le schème que Metz a appelé 'vis sans fin'[113]. » C'est peu de dire que la figure ne donne pas lieu à d'amples développements. L'idée de *vis-sans-fin* dont Christian Metz parle s'inscrit dans sa définition du récit filmique : « un récit à *un commencement* et *une fin*, ce qui tout à la fois le délimite du reste du monde et le pose au monde « réel » . S'il est vrai que certains types de récits, culturellement très élaborés, ont pour caractère propre de *tricher avec la fin* (conclusions « suspendues » ou évasives, constructions « en abyme » dans lesquelles la fin de l'événement-raconté explicite et établit les conditions d'impression de l'instance-racontante, dénouements en forme de vis-sans-fin, etc…), ce ne sont là que des élaborations secondaires qui enrichissent le récit sans le détruire, et qui ne sont ni capables ni désireuses de le soustraire à sa fondamentale exigence de *clôture* : car ce que ces fins truquées projettent dans l'infini, c'est l'information imaginative du lecteur, non la matérialité de la séquence narrative : dans un récit itinéraire qui s'achève sur des points de suspension (réels ou implicites), l'effet de suspension ne s'applique point à l'objet-récit, qui pour sa part conserve une fin bien nette, marquée précisément par les points de suspension ; le film anglais *Au cœur de la nuit* se termine en vis-sans-fin, mais en tant que suite d'images il a bien une fin, qui est la dernière image du film[114]. »

[113] Jacques AUMONT, *Fictions filmiques. Comment (et pourquoi) le cinéma raconte des histoires*, Paris, Vrin, 2018, p. 27.

[114] Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, éd. Klincksieck, coll. «D'esthétique», 1968, p. 26.

Dans sa thèse sur la mise en abyme au cinéma, Jean-Marc Limoges retient cette idée de Christian Metz à propos de la *vis-sans-fin* et parle de « mise en abyme circulaire ». Il reprend là l'expression de Laurent Dallenbach « d'une histoire qui se mord la queue[115] » inspirée du motif traditionnel de l'*ourobouros* ou *serpent qui se mord la queue* : « Il est des œuvres […] dont la fin entretient avec le début un rapport de mimétisme, mais qui ne se retrouve sur aucun support emboîté. Qui plus est, ces fins réfléchissent non seulement trait pour trait leur début, mais elles semblent lui donner naissance, l'engendrer, en être la cause. C'était le cas, avons-nous dit, du court film de fiction *La Jetée* (Ch. Marker, 1962) et de l'installation vidéographique *Vexation* (R. Graham, 1997). Qu'y aura-t-il donc de si «troublant» — voire de si «déroutant» (Cohn) — dans ces œuvres dont l'histoire se terminera comme elle a commencé? Quel type de vertige susciteront ces œuvres construites, comme le disait Metz, en forme de « vis-sans-fin » ou rappelant, comme le suggérait Dallenbach, l'«ouroboros » ? [116] »

Les termes *mise en abyme circulaire* ou *vis-sans-fin* ne sont cependant ni suffisants ni assez justes pour couvrir toutes les occurrences de la figure et moins encore comme nous l'envisageons dans sa valeur spatiale. En effet, le récit en boucle, pour le nommer grossièrement, nous le verrons avec *Parasite*, ne suppose pas toujours de mettre en abyme le discours du film. De la même façon, la fin ainsi formulée ne saurait être à chaque fois l'image d'une représentation réflexive à l'infini du film.

A défaut donc de la trouver mieux désignée dans le vocabulaire filmique, nous nous replierons sur la terminologie stylistique employée par Bernard Dupriez dans son *Gradus* des procédés littéraires[117]. Celui-ci définit ainsi ce phénomène de boucle

---

[115] Lucien DALLENBACH , *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, éd. du Seuil, coll. «Poétique», 1977, p. 147.

[116] Jean-Marc LIMOGES, *Entre la croyance et le trouble : essai sur la mise en abyme et la réflexivité depuis la littérature jusqu'au cinéma*, Thèse de doctorat, Faculté des Lettres Université Laval, Québec, 2008, p. 419.

[117] Bernard DUPRIEZ, *Gradus, Les procédés littéraires*, Union générale d'Editions, 10/18, Paris, 1984, p. 251. Nous renvoyons aux articles « épanadiplose », « épanalepse » et « inclusion ».

d'*inclusion*, à savoir (c'est Dupriez qui souligne la coordination) : « Commencer *et* finir un poème, une nouvelle, une pièce de théâtre par le même mot, la même phrase. » Certains, précise Bernard Dupriez, donnent à l'inclusion « un sens plus restreint, celui de l'*épanadiplose*[118]. » C'est sous cette dénomination qu'elle apparaît souvent en rhétorique, parfois confondue avec *l'épanalepse narrative*. Le néologisme grec, *anaplodiplose*, quant à lui, met en lumière étymologiquement le principe de la figure « consistant à achever une œuvre, en général romanesque, comme on l'a commencée[119]. » Nous lui préférerons l'appellation *inclusion*, plus simple sans doute mais surtout plus éclairante au sujet de l'espace.

L'inclusion narrative comme figure du « récit en boucle » n'est pas rare au cinéma. La reprise, tout à la fin d'une œuvre, du motif, de l'événement ou de la configuration initiale décrite dans l'incipit, est ainsi un principe structurel du récit de nombreux films. Roman Polanski, entre autres, en fait souvent usage comme on peut le voir depuis *Le Bal des Vampires* (1967) jusqu'au *Pianiste* (2002). *Le Locataire* (1976) reprend exactement la même figure, le film s'ouvrant sur le personnage hurlant sur son lit d'hôpital et se refermant sur le même plan. On peut citer, comme autres exemples, le motif de la plume qui apparaît au début et à la fin de *Forrest Gump* (1994) de Robert Zemeckis ou l'héroïne de *La Vie d'Adèle* (2013) d'Abdellatif Kechiche, sortant et rentrant de chez elle à deux âges différents, et plus récemment encore l'arbre où se repose le soldat de *1917* (2019) de Sam Mendes. Notre propos n'est pas ici de faire une typologie de l'inclusion en tant que figure du récit. Constatons simplement qu'elle met en scène le retour d'un motif (la plume de *Forrest Gump*) ou d'une situation diégétique (la situation finale se confond avec la situation initiale comme dans *Le Locataire*) parfois à une temporalité différente (c'est le cas de *La Vie d'Adèle*). Il ne faut pas confondre, au passage, les structures narratives fondées sur l'inclusion et celles dont le début, s'il est identique à la fin, constitue un flash-forward de la situation finale et trouve son achèvement normal dans la fin du film, le

[118] Ibid., p. 252. Bernard Dupriez définit l'épanadiplose ainsi : « Lorsque, de deux propositions corrélatives, l'une commence et l'autre finit par le même mot », ibid., p. 187.
[119] Du grec ἀνάπλωσις (« explication ») et διπλόη (« toute chose double, ou partagée en deux ») cf. BACRY Patrick, *Les Figures de style*, article « épanadiplose », p. 239, Editions Belin, Paris, 1992.

corps du film fonctionnant alors comme une longue analepse ou une série de flash-backs. C'est la structure du récit dont le protagoniste meurt dès le départ tels que *Citizen Kane* d'Orson Welles, 1941), *Les Tueurs* de Robert Siodmak (1946) ou *Ecrit sur du vent* de Douglas Sirk (1955).

1.1.2. La figure de l'inclusion spatiale dans *Parasite* :

Cependant, et c'est ce qui nous intéresse ici, l'inclusion narrative est aussi une figure du redoublement de l'espace[120]. L'arbre au pied duquel se repose le héros de *1917* est d'abord un lieu dont la connotation – le jardin d'Eden – compose la narration : quitter ce havre de paix, c'est aller vers l'Enfer mais aussi vouloir y revenir. Ainsi la figure de l'inclusion permet-elle d'encadrer le récit filmique par le retour des espaces : le film se retrouve littéralement *inclus* entre les lieux de la diégèse. Bong Joon-ho ne procède pas autrement quand il clôt son film par le même plan qui l'inaugurait. L'entresol où Ki-woo lit le message que son père lui a écrit en morse répond ainsi au plan le montrant, au matin du premier jour, consultant l'écran de son portable (fig. 150-151). Lorsque prolepse et analepse sont des vraies ruptures de la continuité temporelle, l'inclusion, à première vue, n'apporte

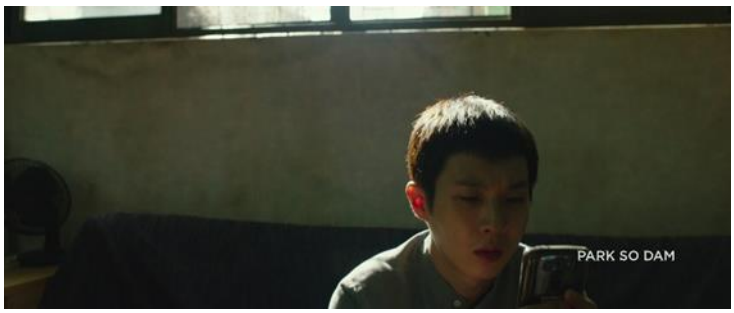

Figure 150

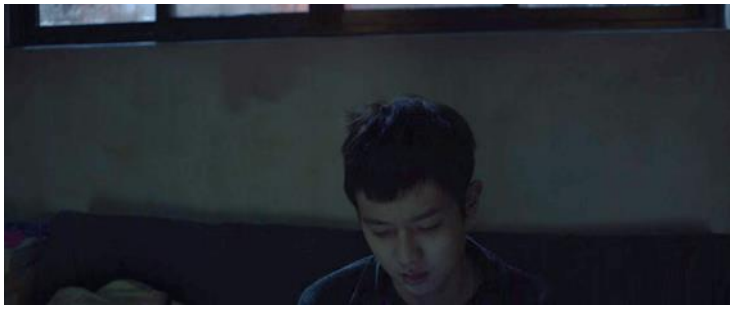
Figure 151

[120] En littérature, on se souviendra de l'inclusion spatiale qui encadre le roman de John Steinbeck, *Des Souris et des Hommes* (1937), dont le récit s'ouvre sur la clairière, annoncée symboliquement comme un lieu de mort, et se referme sur le même espace, théâtre du meurtre du protagoniste.

aucun bouleversement dans l'ordre du récit. Le plan répété à la fin du film constitue en soi le terme normal d'un récit singulatif.

Ce n'est donc plus seulement en tant que figure temporelle narrative qu'il nous faut envisager l'inclusion mais dans sa valeur spatiale, comme une figure structurante du récit par le retour des espaces. C'est là la troisième dynamique du film : la circularité dont le mouvement lie ainsi espace-temps et narration. Si tout récit est, selon la définition de J. A. Greimas « passage d'un état antérieur à un état ultérieur opéré à l'aide d'un faire (ou d'un procès)[121] » ou plus schématiquement encore, le passage d'une situation initiale à une situation finale, on peut, en rejoignant une nouvelle fois l'idée d'André Gardies, le définir aussi comme le passage d'un espace initial à un espace atteint à la fin du film. Dans une approche actantielle de l'espace, ces deux définitions sont liées. Si le héros d'*Apocalypse now* (Coppola, 1979) est en quête d'un personnage, le colonel Kurtz, dont le meurtre (situation finale) lui permet de trouver une forme de rédemption pour les atrocités qu'il a commises et qui le dévorent de culpabilité (situation initiale), tout le récit narre aussi son parcours depuis un espace de départ (la chambre d'hôtel où le major frôle la folie) jusqu'à un espace d'arrivée (la cache de Kurtz au fin fond de la jungle où le major, exécutant le colonel se rationalise) qui fonctionne comme l'objet du schéma actantiel du film. La jungle découverte au gré du fleuve comme la cache de Kurtz sont autant les moteurs de la narration que le sont la quête du personnage et sa restauration morale.

Or, l'inclusion pose la question particulière d'une narration qui se refermerait sur elle-même, où situations initiales et finales sont semblables et où la transformation de l'état du personnage à la fin du récit n'a pas eu lieu. Le retour au même espace voire, dans le cas de *Parasite*, à la même situation dans le plan et dans l'action, interroge de la même façon. Que signifie, dans le film, cet espace redoublé qui voit Ki-woo à la même place, dans la même attitude, filmé de la même façon qu'il l'a été en ouverture du film ? Dans un récit d'appropriation spatiale où les regards des protagonistes sont continuellement tournés vers un ailleurs rêvé, le retour à l'espace

[121] André GARDIES, op. cit., p. 136.

inaugural que l'on cherche à fuir semble à première vue sonner comme un échec. C'est en tout cas ce qu'un regard occidental conclut facilement de ce *bis repetita* spatial où l'objet phantasmé semble relégué dans la nuit qui a envahi la rue et la ville derrière le jeune héros : Ki-woo est moins bien avancé à la fin du récit qu'il ne l'était au début. Du reste, cette lecture pessimiste est tout à fait valable dans le cas d'autres récits de Bong Joon-ho.

Figure 152

Figure 153

Nous avons évoqué l'espace naturel contemplé par le héros de *Barking Dog* au tout début du film et qui revient dans la clausule du récit presque à l'identique et regardé par le même personnage. L'espace naturel vu comme le symbole d'une innocence perdue, « d'un espace figé du souvenir de la source[122] », devient alors le sujet d'un regret. Le héros, s'il a obtenu son poste à l'Université, sait bien qu'il a perdu en collusion et en meurtres canins toute la pureté qui anime l'héroïne, laquelle justement peut gagner désormais la montagne. Le retour de l'espace est donc incontestablement ici une figure de l'échec. De la même façon, le second film de Bong Joon-ho, *Memories of Murder*, joue ouvertement sur l'inclusion narrative comme clef d'une lecture pessimiste du récit en plaçant au début et à la fin de l'histoire les mêmes espaces, non pas seulement identiques par la répétition du lieu – le conduit d'égout sur le chemin qui borde le champ – mais aussi comme décor de la même scène : (fig. 152-153) l'enquêteur qui regarde dans la canalisation le cadavre de la victime du tueur en série, et qui est lui-même observé par un petit garçon, revient par hasard quelques années plus tard,

[122] Adrien GOMBEAUD, op. cit., p. 104.

alors qu'il n'est plus en activité, scruter le même conduit sous le regard interrogatif d'une petite fille. De toute évidence le retour de l'espace comme encadrement du récit ne peut-être qu'une mise en abyme de l'échec d'une enquête qui n'a jamais abouti. Le geste circulaire de l'inclusion dessine ainsi une vacuité dont la canalisation désormais vide redouble le sens. Le regard désemparé que l'ancien policier adresse à la caméra tout à la fin, ayant compris par la bouche de la petite fille que l'assassin court toujours, souligne encore la conscience de son échec (fig. 154).

Figure 154

Cependant, une conception orientale du temps et de l'espace pourrait apporter une réponse moins catégorique à la figure de l'inclusion dans *Parasite*. Rappelons Gombeaud concernant l'espace dans le cinéma sud-coréen : « l'espace coréen ne pouvait exister que sous la forme d'une porte-tambour : ni fermée ni ouverte et pourtant poreuse, oscillante, un espace de changement alternant où, dans une même énergie, un même souffle, quelqu'un entre tandis que quelqu'un d'autre est expulsé. Dans l'espace de la porte- tambour, la répétition n'est jamais piétinement sur place, la répétition est renouvellement, pulsation, palpitation, vie[123]. » Ainsi, il n'est pas dit que la répétition de l'espace miteux où continue de vivre Ki-woo soit à créditer au compte de l'échec. Anne Cheng, cité par Adrien Gombeaud, rappelle au sujet de l'art chinois que « l'espace est avant tout une dynamique où tout est en constant devenir[124]. » Ne faut-il pas dès lors envisager ce retour de l'espace non pas comme la fin de l'histoire mais comme un nouveau commencement à la manière d'un cycle dont le mouvement dessinerait la structure générale du film ?

[123] Adrien GOMBAUD, op. cit., p. 150.
[124] Adrien GOMBEAUD, op. cit., p. 150.

1.2 Un espace cyclique : une réponse au tragique ?

La comparaison des deux plans de début et de clôture du film suffirait sans doute à accréditer l'idée que l'inclusion signifie l'échec du personnage. Après tout, nous l'avions noté, le mouvement descendant du travelling qui condamnait dès l'origine Ki-woo à ne pas devoir s'élever, est repris à l'identique en ouverture du dernier plan. Les choses n'ont de ce côté pas changé et Bong Joon-ho ne semble pas clore son récit sur une note d'optimisme. Mieux encore, par un effet de correspondance cruelle, le regard de Ki-woo ne parcourt plus l'écran d'un portable mais les lignes manuscrites d'une traduction de morse (fig.. 155-156) C'est dire combien le personnage a déchu, passant de la technologie numérique au langage le plus simple qui soit, composé de points et de traits. Le dénuement social est aussi un appauvrissement des communications avec le monde, une « excommunication » pour paraphraser le mot de Pierre Bourdieu[125] qui atténue encore « le capital social » bourdieusien de Ki-woo et tend à l'exclure du corps tout entier de la société. Que dire également du passage du jour à la nuit, de l'été à l'hiver, sinon qu'il redouble l'idée d'une plongée dans le monde sombre des Enfers. Quant au regard-caméra final (fig. 157, p. 119), il n'est pas sans rappeler celui, désemparé, adressé par l'ancien enquêteur de *Memories of Murder* évoqué plus

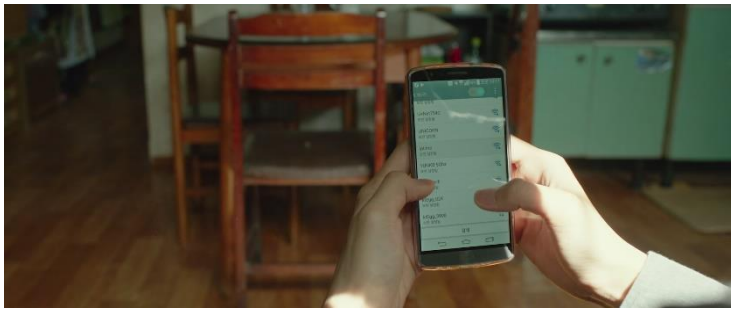

Figure 155

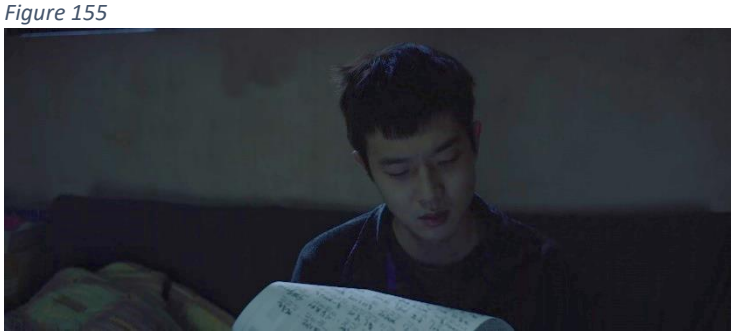

Figure 156

[125] Pierre Bourdieu évoque en effet l'*excommunication* comme un de ces *déplacements* du corps que les « structures sociales converties en structures spatiales, et ainsi *naturalisées*, organisent et qualifient comme […] sortie […] par rapport à un lieu central et valorisé », Pierre BOURDIEU, op. cit., p. 255.

Figure 157

haut. L'inclusion aurait donc ici valeur de morale : l'échec est promis à qui ne sait pas reconnaître sa place ; les pauvres resteront pauvres, ainsi en est-il de l'ordre du monde ; le lumpenprolétariat s'entredévore et ne connaît pas d'avenir possible etc.. Les lectures fatalistes n'ont pas manqué au moment de la sortie du film. On citera ainsi la conclusion radicale à laquelle parviennent Nika Dubrovsky et David Graeber au sujet de ces malheureux, incapables d'un élan solidaire de classe pour contrer l'injustice du système qui les soumet (les auteurs font allusion au chauffeur et à la gouvernante, déclassés comme eux, dont les Kim se débarrassent presque sans état d'âme) : « un film qui naturalise un état de fait aussi complet ne peut que finir par envoyer un message réactionnaire et c'est précisément ce que fait ce film. Il n'y a pas d'espoir[126]. »

Au-delà de l'effet esthétique d'ordonnance et de symétrie[127] narratives qu'apporte ordinairement l'inclusion, on ne peut nier le sentiment d'ironie qui se dégage d'une telle clausule du récit. Le film jouant sur le cynisme des inégalités, l'idée du « retour à la case départ » comme leçon cruelle à tirer, selon laquelle tout ce qui s'est déroulé entre ces deux espaces-temps est futilité, semble justifiée. Il serait même tentant de voir dans ce phénomène de miroir l'image d'une vanité que l'on tend au spectateur. L'inclusion comme figure de l'enfermement moral du personnage est d'ailleurs récurrente au cinéma. Que l'on songe, par exemple, au *Time* (2008), d'un autre coréen, Kim Ki-duk, dont le film s'ouvre sur l'héroïne qui, sortant de la clinique de chirurgie esthétique est bousculée par une passante et lâche la photo de son ancien visage dont le cadre en verre se brise par terre. La même scène à

[126] Nika DUBROVSKY et David GRAEBER, art. cit., pp. 2-3 : "A film that naturalizes a state of affairs this completely can only end up sending a reactionary message; and this is precisely what this movie does. There is no hope. » (traduction de l'auteur)
[127] Jean-Jacques ROBRIEUX, *Eléments de rhétorique et d'argumentation*, Paris, éd. Dunod, 1993, p. 82.

l'identique clôt le film, suggérant la fêlure psychologique profonde d'un personnage prisonnier de sa jalousie et de ses craintes de dépossession. A cet enfermement moral, Bong Joon-ho ajoute l'emprisonnement social représenté justement par le retour d'un même espace de relégation.

Une autre lecture de ce retour à l'espace initial est cependant possible à condition d'adopter une grille d'analyse culturellement différente. Une conception orientale du temps et de l'espace donne, en effet, un tout autre visage au traitement de l'inclusion. Evoquant la structure circulaire de *Peppermint Candy* (1999) de Lee Chang-dong, Adrien Gombeaud note au sujet de ce mouvement dans le cinéma sud-coréen : « Si cycle il y a lorsque, le point de départ correspond au point d'arrivée même géographiquement, il faut alors le penser comme dynamique, productif, comme générateur d'un travail sur les personnages[128]. » Et Gombeaud de poursuivre : « les critères de beauté occidentaux considèrent l'achevé, l'accompli, le fini comme stade ultime de la réussite artistique. La tradition orientale a au contraire cultivé la beauté de l'inachevé[129]. » A la lumière de ces réflexions, on peut ainsi penser l'inclusion de *Parasite* sous un jour plus positif. Il y aurait donc une issue à cet éternel retour de l'espace carcéral de l'entresol, et le jeune héros n'en serait qu'aux prémices d'une revanche sociale manquée par son père. C'est du reste ce que suggère le montage : la dernière séquence montrant Kim-woo seul dans la pénombre de l'entresol est précédée de celle qui voit ses retrouvailles avec son père dans l'ancienne villa des Park qu'il vient d'acquérir. Avant que le fondu au noir ne fasse apparaître la fenêtre enneigée et nocturne de l'entresol sordide, le regard s'emplit du soleil qui resplendit dans le salon des Park (fig. 158). On notera dans le décor qu'un rai de soleil, tombant sur le père et le fils réunis, semble percer à travers

Figure 158

[128] Adrien GOMBEAUD, op. cit., p. 147.
[129] Ibid., p. 152.

la vitre d'une mince fenêtre, à gauche, qui n'est pas sans rappeler celle qui illuminait la fenêtre des Kim dans le plan d'ouverture du film. Cet élément du décor relie donc secrètement les deux espaces et sonne comme la promesse que le lieu sinistre et froid où Ki-woo lit l'appel à l'aide de son père peut de nouveau s'éclairer de l'espoir de s'en échapper. A la lecture du montage mettant côte à côte l'espace rêvé et l'espace où rêve le personnage, on peut émettre l'hypothèse que, pour reprendre la formule d'Adrien Gombeaud, le mouvement cyclique de l'espace est « prometteur et générateur d'un travail sur les personnages. » Les derniers mots, « à bientôt », que la voix off du personnage lisant le message en morse adresse à son père, laissent en effet supposer que la conquête de l'espace rêvé ne fait que commencer.

Au reste, la figure de l'inclusion comme retour à l'espace liminaire du récit, pratiquée dans presque tous les films de Bong Joon-ho, on l'a dit, n'a pas toujours la dimension tragique que l'on a pu observer dans *Barking Dog*, *Memories of Murder* ou *Parasite*. Le plan sur l'échoppe qui ouvre *The Host* et qui referme le film signe le retour au bercail du héros rassuré (Fig. 159-160). Dans une dynamique *centripète*, pour reprendre le terme qu'emploie André Bazin pour qualifier le cadre du tableau par opposition à l'écran *centrifuge*[130], le lieu retrouvé est celui du foyer restauré où l'on se rassemble autour de la figure féminine de la mère, comme on peut le voir couramment dans le cinéma sud-coréen[131]. A la ville tentaculaire de *The Host* dont les égouts abritent les monstres de la société s'oppose le foyer. C'est peut-être ainsi qu'il faut lire la conclusion de

Figure 159

Figure 160

[130] André BAZIN, "Qu'est-ce que le cinéma ? », op. cit., p. 188.

[131] Adrien GOMBEAUD, « D'une manière générale, l'espace clos est féminin. Parmi les nombreuses traductions du mot épouse, on trouvera *chip saram* : la personne de la maison. » op. cit., p. 67.

Parasite : à défaut d'avoir conquis l'espace phantasmé des Park, Ki-woo a retrouvé l'abri de son entresol que sa mère continue à habiter avec lui. L'analogie entre les clausules de *The Host* et de *Parasite* ne s'arrête pas, d'ailleurs, au choix d'un espace identique, toutes deux répondent aussi à un espace initial ensoleillé.

De la même façon, ce rapprochement trouve un autre fondement dans l'usage des motifs de la nuit et de la neige au même moment du récit. On peut s'interroger sur le choix de Bong Joon-ho d'achever ses deux films sur un moment nocturne et enneigé. Si dans *Parasite*, nuit et neige accréditeraient l'idée d'une déchéance du personnage, rendant l'espace plus froid et plus sombre qu'il ne l'était au début du film, le parallèle avec l'image finale de *The Host* viendrait cependant moduler ce jugement. Ni la nuit ni la neige, dans la clôture de *The Host*, ne sont des éléments dégradants. L'espace, bien au contraire, s'en trouve amélioré. Dans un geste de resserrement que les flocons tombant dans la nuit opèrent autour de l'échoppe isolée, le foyer se retrouve plus chaleureux. La journée ensoleillée du début du film qui a vu surgir le monstre du fleuve Han semble en comparaison bien effrayante. Les deux films mettent enfin en scène un personnage endeuillé à la fin du récit : Park Gang-du, interprété par Song Kang-ho, a perdu sa fille, tuée par le monstre tandis que Ki-woo a fait le deuil de sa sœur assassinée lors de la garden-party sanglante. Cependant tous deux ont un nouvel espoir : le héros de *The Host* a adopté le petit garçon qu'il a sauvé du monstre, et Ki-woo sait que son père vit encore et se promet de le retrouver bientôt. Le parallèle entre les séquences finales des deux films nous invite donc à reconsidérer la clausule de Parasite sous un autre jour : le retour de l'espace pourrait être, chez Bong Joon-ho, une réponse au tragique. Revenir à l'endroit originel, c'est aussi commencer un nouveau départ.

Figure 161

Figure 162

La figure de l'inclusion aurait donc cette vertu lénifiante de restauration morale comme on peut le voir beaucoup plus clairement dans *Okja*. Le retour à la montagne, autre lieu rassérénant dans la culture sud-coréenne, marque la fin du film comme l'ouvrait cet espace naturel. L'image de l'héroïne endormie près de son cochon transgénique, presque en clôture du récit, (fig. 161) fait écho à la séquence du début qui montrait la petite fille assoupie sur le ventre de l'animal (fig. 162). Le même ruisseau coule dans les deux plans près du personnage, métaphore éloquente du « retour aux sources » que permet le retour de l'espace initial.

On retiendra ainsi, de l'usage de l'inclusion dans *Parasite*, l'idée d'une conception sans doute orientale du temps. La répétition de l'espace du début à la fin du film serait le reflet d'une temporalité cyclique qui exclurait toute analyse fondée sur une vision linéaire de la chronologie. On ne peut rejeter cette hypothèse que l'inclusion spatiale serait alors, comme nous l'avons dit, une sorte d'issue possible aux impasses dans lesquelles se sont retrouvés les personnages. Voilà pourquoi, d'autre part, les espaces connaissent des retours dans le cinéma de Bong Joon-ho. *Parasite* compte ainsi certaines de ces résurgences spatiales qui, en toute logique, ont partie liée avec une ordonnance circulaire du temps capable de produire des incartades dans l'ordre du récit et de provoquer le retour des espaces.

III- 2. Correspondances : les espaces se répondent

Dans ce mouvement circulaire du film, marqué par le motif ostensible de l'inclusion, la répétition des lieux apparaît également comme une figure structurante du récit. Ainsi, la narration de *Parasite* nous donne-t-elle à voir le retour d'espaces du film par le recours aux outils d'organisation du récit et au traitement audacieux du montage. C'est ainsi que s'instaure un écho entre les lieux de la diégèse.

2.1 Une temporalité intrusive

Parasite est un récit singulatif dont la progression livre toujours de nouvelles informations diégétiques. On l'a vu, cette narration peut, par le truchement du montage alterné, exposer des faits simultanés autorisant la circulation entre les différents espaces du drame – on songe ici aux trois séquences de la pêche, du déluge et de la garden-party. Cette narration simultanée, soutenue par la fluidité des travellings et des ralentis, dynamise le film de façon significative. Mais le jeu sur la chronologie du récit reste faible et les ruptures temporelles fortes que représentent les analepses et les prolepses, sont quasi inexistantes en dehors, naturellement, des ellipses habituelles pour faire avancer la narration.

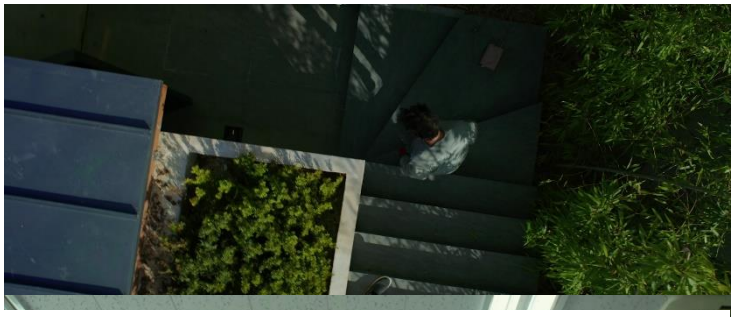

Figure 163

Figure 164

L'ellipse la plus longue couvre le mois qui sépare le massacre de la garden-party et le réveil de Ki-woo à l'hôpital. Elle est figurée par un fondu au noir au moment où le père Kim disparaît par l'escalier [01:56:06]. Durant cet entre-plan, le rire de Ki-

woo se réveillant à l'hôpital dans le plan suivant se fait entendre en *son hors-champ*. Mobilisant ici le régime du passage sonore, la narration dynamise en quelque sorte l'espace à venir, le rendant réel avant qu'il n'apparaisse. Rétrospectivement, nous y reviendrons, ce rire hors-champ anime également d'une dimension fantastique le plan précédent qui voit fuir Ki-taek après le meurtre de Monsieur Park (fig. 163, p. 124). La particularité de ce dispositif sonore est qu'il n'agit pas sur le hors-champ du champ, si l'on peut dire. La chambre d'hôpital dans laquelle se réveille Ki-woo un mois après la tragédie (fig. 164, p. 124) n'est pas en soi le hors-champ de l'image montrant son père dévaler les escaliers qui le mèneront au bunker secret. En aucune façon , le spectateur ne peut comprendre que le hors-champ de l'escalier peut se situer dans cette chambre d'hôpital. Mais le fondu au noir et le régime du passage sonore élaborent indéniablement une certaine contiguïté entre les deux espaces diégétiques, illustrant encore une fois la porosité comme dynamique narrative du film. Le long sommaire [01:56:12 – 02:06:28], enfin, amorcé dès que Ki-woo assure la narration de ce qui s'est déroulé entre son réveil et la dernière séquence du film (procès, filature policière, découverte des messages en morse de Ki-taek, flash-backs sur sa vie dans le bunker, rêve d'acquisition de la maison des Park et retrouvailles), constitue l'autre bouleversement du rythme de la narration. Mais le récit reste somme toute additionnel et avance vers la conclusion qui trouve Ki-woo solitaire dans son entresol.

Une rupture temporelle cependant frappe visuellement l'esprit. Située dans la séquence qui voit le retour inattendu de la famille Park, elle prend place dans le récit que fait Park Yeon-gyo à Madame Kim d'une étrange histoire de fantôme [01:20:53 – 01:22:09], sur laquelle nous reviendrons en dernière partie de notre étude. Evoquant à demi-mot le comportement souvent pénible de son fils, sa mère narre donc l'épisode traumatique qui, pense-t-elle naïvement, en est à l'origine : une nuit, Da-song s'en vient manger en cachette son gâteau d'anniversaire laissé dans le réfrigérateur de la cuisine ; c'est à ce moment-là qu'il aperçoit les yeux effrayants de l'homme caché dans le bunker, sorti dérober lui aussi de quoi manger, et que l'enfant prend pour un spectre surgi de la cave. Située en deçà du récit de conquête des Kim,

notons combien cette analepse externe répond point par point à la définition que donnent André Gaudreault et François Jost du flash-back au cinéma[132] : « retour en arrière au niveau verbal » (le récit de Madame Park) combiné « à une représentation visuelle des évènements qui nous sont racontés » par la narratrice (l'apparition du fantôme au petit garçon). La particularité de ce flash-back réside dans la forme qui l'introduit. Bong Joon-ho ne fait pas appel aux effets convenus de liaison par le fondu enchaîné ou l'apparition d'un flou visuel, mais par l'intrusion dans le champ même du présent d'un élément qui appartient indéniablement au passé.

Figure 165

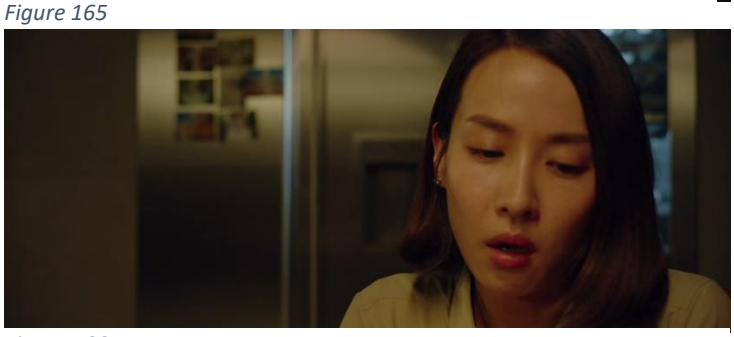
Figure 166

Figure 167

Figure 168

Plusieurs éléments de mise en scène introduisent progressivement cette intrusion. C'est d'abord la porte médiane du réfrigérateur – décidément objet-pivot dans la narration – dans le dos de Madame Park, qui s'ouvre toute seule et sur laquelle centre un travelling avant (fig. 165-166) qui resserre le cadre. Le travelling est ici

[132] André GAUDREAULT et François JOST, *Le Récit cinématographique*, op. cit., p. 109.

affecté d'une fonction connective puisque, dans un second temps, la caméra plonge vers la droite du personnage et fait apparaître dans le champ les bougies puis le gâteau tout entier que nous n'avions aucune raison de penser dans la même contiguïté. La mère désigne alors le gâteau de la main (fig. 167-168) et ce geste semble tout à fait rationnel au moment où Madame Park raconte son histoire et ne participe pas d'une complicité du personnage au dispositif de transgression des frontières temporelles élaboré par le cinéaste. Néanmoins, involontairement, ce geste soutient l'idée que le passé est entré dans la pièce et son fantôme avec lui. D'ailleurs, c'est Madame Park que l'on entendra et verra crier et non l'enfant, comme si effectivement l'espace du présent se trouvait soudain hanté.

L'espace de la diégèse, actuel dans la temporalité linéaire du récit, se révèle ainsi littéralement envahi par celui du souvenir. A l'image du fantôme qui hante la séquence du gâteau, l'espace présent se trouve donc lui aussi investi par son être spectral. Le passage au retour en arrière (fig. 169), montrant Da-song mangeant son gâteau et opéré par le montage *cut* se fait alors sans heurt. Bong Joon-ho achève de lier les espaces et le temps par ce même procédé que nous évoquions plus haut, d'un son hors-champ venant répondre au champ où apparaissent les yeux du fantôme. En effet, dans le régime de l'adresse sonore, le cri de terreur de la mère surgit au moment où se montre le fantôme dans l'escalier. Toutefois ce n'est pas l'enfant qui hurle mais la mère, dont le cri se poursuit dans le plan suivant et qui permet le retour au présent. Au contraire de l'ellipse que nous évoquions précédemment, où le rire de K-woo révélait à l'avance le nouvel espace qui allait être représenté dans le plan succédant au fondu au noir, le cri hors-champ permet le retour à l'espace présent.

Figure 169

Ce retour dans le passé qui est aussi retour de l'espace reflète ainsi bien ce mouvement circulaire qui anime *Parasite*. Cette dimension spatiale n'est pas celle de tous les flash-back. Ceux qui ponctuent, pour en citer des célèbres, *La Maison du Dr Edwardes* (*Spellbound* - 1945) ou *Pas de printemps pour Marnie* (*Marnie* - 1964) d'Alfred Hitchcock, ne sont pas assimilables à ce retour de l'espace qui permet la circularité. Les personnages hitchcockiens replongent dans les traumatismes de leur passé mais l'analepse ne signe pas le retour dans le même lieu d'où ils formulent leur souvenir. C'est cette capacité à lier le passé et le présent dans le même espace et de donner à voir à l'écran le même lieu comme s'il s'agissait de deux espaces différents – l'un lumineux, l'autre obscur – qui fait la particularité transgressive de la figure dans *Parasite*.

Un autre exemple de cet usage circulaire du flash-back intervient un peu avant la séquence du fantôme. La situation s'étant retournée, la gouvernante et son époux tiennent les Kim à leur merci et l'homme se laisse aller à évoquer le rêve qu'ils vivaient avec sa femme dans l'espace radieux de la maison avant même du temps de maître Namgoong, l'architecte de la maison. C'est par un regard-caméra que Geun-sae enclenche l'analepse (fig. 170) et que le spectateur se retrouve dans le salon cette fois-ci illuminé par le soleil qui se déverse à travers la baie vitrée. Soudain le spectateur voit ce qu'il semble contempler avec délectation (fig. 171). Le passage du présent au passé se fait en douceur, dirons-nous, comme pour le changement de temporalité dans la séquence du fantôme. Là où le geste de Madame Park accompagnait naturellement l'irruption du passé dans

Figure 170

Figure 171

le plan, la bande-son sert cette fois-ci de fil conducteur entre les deux moments de la chronologie du lieu. La chanson « In ginocchio da te » de Gianni Morandi (1964), dont le couple passe le disque par nostalgie, inonde la scène d'accords romantiques tandis que les Kim sont tenus en joue par Moon-gwang qui les menace d'envoyer au Park la photo qui dévoilerait leur supercherie. La musique se poursuit naturellement dans la séquence de contemplation. Mais Bong Joon-ho fait en sorte qu'elle ne soit pas extradiégétique puisqu'il nous montre les deux personnages justement penchés puis dansant sur un disque que l'on suppose être celui de Morandi. Par la musique la circulation s'opère donc entre ces deux moments, transformant soudain l'espace nocturne et chaotique – la gouvernante reproche aux Kim les restes d'orgie qu'ils ont laissés sur la table du salon – en ce cadre harmonieux, que tous ont phantasmé. On s'interrogera au passage sur la puissance envoûtante du lieu capable de subjuguer ceux qui l'habitent, au point de se perdre comme les marins au chant des sirènes.

Figure 172

Figure 173

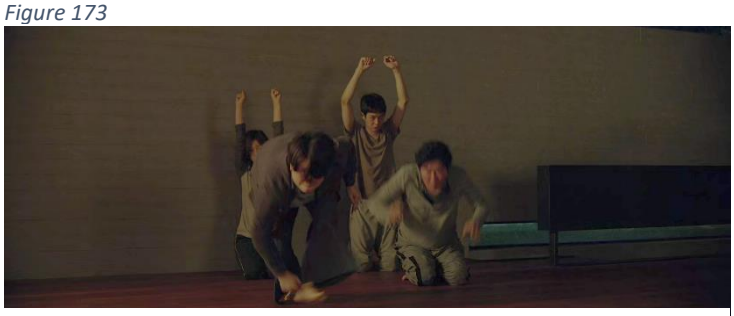

Figure 174

C'est en effet ce qui survient au couple absorbé dans son souvenir comme il l'est devant la baie vitrée (fig. 172). Détournant la tête, les deux personnages adressent un second regard-caméra vers un hors-champ qu'on ne suppose pas à ce moment-là et qui marque le retour à la réalité, c'est-à-dire au présent (fig. 173). Se révèle alors dans le champ, ce hors-champ où se tenaient tapis et prêts à bondir le père et la mère Kim et que

Figure 175

Figure 176

le regard de la gouvernante et de son mari saisit trop tard. Le retour à l'espace du présent se fait aussi violemment que le hurlement de Madame Park nous arrachait au passé. Aux rugissements des Kim se mêlent les cris de stupeur du couple, et le brusque renversement de l'axe de la caméra en plongée sur les deux personnages semblent d'office les écraser sous le poids de la défaite (fig. 174 à 176).

La circularité du temps mise en scène par les retours en arrière permet ainsi une mise en parallèle des configurations d'un même espace. Sous l'effet de cette temporalité intrusive, la maison des Park devient un lieu fantastique où les cauchemars des uns et les rêves des autres continuent sans cesse à habiter l'espace. Le souvenir dès lors réinvente les lieux par le jeu d'opposition de la lumière : le bleu de la nuit dans la vision effrayante du petit Da-song contraste avec les teintes plus chaudes qui entourent la mère racontant l'épisode, ou les couleurs éclairées du rêve de la gouvernante et de son mari s'opposent au chaos nocturne de l'empoignade qui s'ensuit. Le dispositif d'intrusion presque naturel et fluide que mobilise la mise en scène dans les deux surgissements du passé, crée à n'en pas douter une surprise chez le spectateur. Celui-ci se trouve ainsi physiquement transporté à travers les deux moments de l'espace par les mouvements de la caméra (le travelling de la séquence du cauchemar) ou l'usage du montage et du hors-champ (le souvenir bienheureux du couple et son arrêt brutal). Le film devient ainsi pour lui ce « phénomène spatial »

dont parle Antoine Gaudin[133], c'est-à-dire «un phénomène dynamique produit par le film »[134], menant à une expérience sensible de l'espace.

Il en va de même dans la séquence de l'inondation que nous évoquions en seconde partie de cette étude. Illustrant l'idée d'une structure circulaire d'espaces qui se répondent, Bong Joon-ho interpelle son spectateur par son traitement particulièrement disruptif du hors-champ.

2.2 L'écho des lieux

Si le montage alterné, procédé naturel du dialogue entre les plans, permet , nous l'avons vu, une circulation symbolique des personnages d'un lieu à l'autre, la figure du hors-champ dans la séquence de l'inondation de l'entresol des Kim tend à montrer de manière encore plus profonde l'écho qui peut exister entre deux endroits du la diégèse. En effet, c'est l'un des enjeux du récit filmique que de mettre en communication les deux composantes de l'espace cinématographique que constituent le champ et son hors-champ. « Un film, une séquence, notent André Gaudreault et François Jost, est le produit d'une réarticulation constante du champ et du hors-champ[135] ». Cette réarticulation trouve dans l'exemple de la fin de la séquence un traitement original qui permet autant l'échange entre les espaces que le retour de ceux-ci par effet de liaison. Ce dialogue des deux constituants spatiaux du plan devient alors une puissante « machine à penser » le film.

Il s'agit donc de mettre en présence, comme dans un mouvement circulaire de la narration, des espaces qui ne supposent pas le hors-champ que semble montrer

[133] Antoine GAUDIN, op.cit., p. 64.
[134] Antoine GAUDIN, *L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un "espace circulant" dans les images de cinéma*. Disponible sur : https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01385710/document, p. 2. Antoine Gaudin définit « l'espace comme « qualité-puissance » du cinéma, inhérent au mouvement des images et à leurs rapports de succession. »
[135] André GAUDREAULT et François JOST, op. cit., p. 87.

le montage alterné. Comment Bong Joon-ho parvient-il ainsi à faire en sorte que le spectateur prenne conscience de ce hors-champ impossible spatialement – la maison des Park et l'appartement des Kim sont très éloignés l'une de l'autre dans la géographie de Séoul, nous l'avons dit – et l'identifie pourtant comme une réalité acceptable ? Ce hors-champ n'est pas envisageable en tant que représentation d'un espace admis comme contigu au cadre, et dans cette mesure il n'a pas lieu d'être. Il ne s'agit pas en soit de ce *hors-champ imaginaire* dont parle Noël Burch[136] au sens que celui-ci n'est même pas supposé ou supposable par le spectateur dans le champ. Pourtant, en signifiant fortement par le montage alterné le lien qui unit les deux lieux, Bong Joon-ho crée bel et bien un hors-champ totalement imaginaire et métaphorique: le hors-champ de la cave secrète des Park est le champ où s'agite la détresse des Kim dans leur entresol, et inversement. Les espaces encore une fois se répondent. Le schéma d'André Gardies s'en trouve ainsi bouleversé : « l' « ici-maintenant » du plan en cours, explique-t-il n'est que le « là » du plan antérieur tandis que le « là » du plan en cours deviendra bientôt un « ici-maintenant »[137] ». En effet, l' « ici-maintenant » du bunker où Geun-sae assiste, impuissant, à l'agonie de son épouse, n'a pas pour « là » le salon inondé des Kim où Ki-taek regarde, désemparé, l'engloutissement de ses biens. C'est pourtant ce que suggère le choix du montage opéré par Bong Joon-ho.

A l'écran, nous l'avons dit, la succession brutale de la scène des toilettes ouvrait déjà un passage entre les deux lieux de l'action. Le spectateur était surpris de voir prendre forme ce hors-champ de la cave des Park dans la vision inattendue de l'entresol. Le Dehors improbable se matérialisait sous la forme transgressive d'un jet d'excréments qui se voulait le prolongement de celui de la vomissure, comme dans un régime de l'empreinte le serait la présence d'une ombre dans le champ. Cependant, c'est vraiment dans les derniers plans de la séquence que le hors-champ devient un procédé de contamination des espaces. Au gros plan sur le visage

[136] Noël BURCH, *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1986, p. 45.
[137] André GARDIES, op. cit., 1989, pp. 99-100.

ensanglanté du mari de la gouvernante dans sa cachette succède à l'écran celui de Kim-taek, noyé jusqu'à la poitrine dans son appartement (fig. 177- 178).

Figure 177

Figure 178

Les deux plans sont analogues dans leur composition et par le récit qu'il propose : gros plan, nous l'avons dit, sur le visage désespéré des deux hommes et leur détresse identique devant un monde qui disparaît, l'agonie de son épouse sur laquelle repose sa survie pour l'homme caché chez les Park et l'appartement submergé qui faisait le foyer, certes misérable, mais seul richesse de la famille pour Ki-taek. Les deux hommes ont donc devant eux un hors-champ parfaitement identifié par le spectateur. Néanmoins par la similitude des plans, le regard de l'homme caché semble une adresse à l'autre homme qui constate lui aussi, désolé, la ruine de son foyer. Bong Joon-ho inverse le sens des regards, l'un regardant vers la gauche, l'autre vers la droite. Pourtant cette asymétrie ne saurait annuler l'idée que les deux hommes conversent sur leur faillite respective, c'est ce que semble signifier cet étrange champ contre-champ. Rappelons à ce propos, la remarque d'André Gaudreault et François Jost : « les raccords de regard, […] de direction, qui sont des procédés privilégiés pour exprimer la continuité, peuvent aussi détourner cette codification que nous venons d'établir. C'est souvent le cas […] lorsque l'on reconstruit un parcours continu à partir de plusieurs plans raccordés par un mouvement uniforme : on a alors une apparence de continuité malgré l'hétérogénéité des espaces de tournage. C'est aussi le cas, plus rare, quand on passe d'un espace à un autre en montrant un personnage qui tourne ses yeux vers un point

hors cadre.[138] » Les quatre plans successifs de la séquence fonctionne sur ce principe, nous semble-t-il, de contiguïté par le regard. Diégétiquement, ni Ki-taek ni Geun-sae n'ont conscience l'un de l'autre à ce moment-là. Pourtant, leur regard – même inversé – produit cet effet de proximité, en tout cas de correspondance. Les voilà donc tous deux unis dans un désespoir similaire et, partant, dans la même situation. Que l'on soit dissimulé et perdu dans la riche maison des Park ou surnageant dans son taudis dévasté, la condition des déclassés est la même pour tous les pauvres.

Si ces deux gros plans, qui mettent le spectateur au plus près de la tragédie que vivent les deux hommes, illustrent bien la fonction dramaturgique de ce procédé consistant à « modifier le drame par l'impression de proximité[139] », selon les mots de Jean Epstein, Bong Joon-ho, en choisissant quasiment la même valeur de plan, renforce aussi l'analogie entre les deux personnages.

Ainsi, Bong Joon-ho pointe-t-il l'inéluctable destinée des pauvres en soulignant le lien homologique criant qui unit les deux personnages. Cette image en miroir des deux personnages résonne comme l'ultime leçon adressée par le film. Si Ki-taek, comme tous les siens, a rêvé l'espace supérieur des Park depuis l'encadrement étriqué de sa fenêtre d'entresol, il n'aura eu droit, au terme de sa conquête, qu'à rejoindre l'espace inférieur qui socialement lui était assigné. Du lieu merveilleux de la maison où sa famille et lui se roulaient dans la jouissance de l'espace conquis, le héros devra regagner l'entresol infame d'où leur malice les aura tirés pour un temps seulement. C'est que Ki-taek n'aura pas d'emblée compris la leçon du clandestin dans le bunker et les ressemblances qui le lient à lui et, partant, au même déterminisme géographique et social, comme il ne comprend pas d'abord le morse (« tu devrais le comprendre à ton âge, » se moque Geun-sae) : ce sous-sol où croupit le mari de la gouvernante est l'entresol où lui et sa famille végètent. L'homme caché

[138] André GAUDREAULT et François JOST, op. cit., p. 96.
[139] Jean EPSTEIN, « Bonjour, Cinéma », in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, Paris Ed. Seghers, 1974, pp. 93-98.

Figure 179

Figure 180

l'en aura pourtant informé (fig. 179-180). Tout est ainsi dit : à chacun sa place et son espace. Le seul auquel Ki-taek et les siens pouvaient aspirer, et pour l'éternité, se situe aux étages inférieures de la société. C'est sans doute ainsi qu'il faut interpréter également la correspondance entre les deux personnages féminins, Moon-gwang et Chung-sook, qu'instaure le montage en montrant dans un premier plan la gouvernante essayant de détacher son mari et, dans le suivant, le cadre plein d'eau contenant la médaille d'argent de l'ancienne championne olympique. Il en va de même des actions dont la similitude d'un espace à l'autre tisse un lien entre eux. Ainsi, le film nous montre-t-il encore Ki-jung se poser, résignée, pour fumer une cigarette parmi le chaos qui l'entoure. Le second plan propose la même action de répit – fatal cette fois-ci – quand la gouvernante, blessée et étendue sur le sol, émet le besoin de se reposer.

Il existe ainsi un écho entre les lieux, signifié par le retour des espaces sous des formes actualisées similaires. Cet écho dénote en même temps le caractère spiralaire de la narration. Comme, on a pu le voir, le montage opposait, sous l'effet cette fois-ci d'un miroir déformant, la cuisine ordonnée des Park à la salle de bains encombrée des Kim, et le dressing harmonieux de Yeon-gyo au gymnase grouillant

Figure 181

Figure 182

de réfugiés, le récit filmique donne aussi à voir des espaces semblables à des distances éloignées. Le bunker des Park est l'entresol des Kim, comme les Kim, cachés sous la table du salon des Park, parmi les miettes de leur festin, rappellent l'insecte qui trotte sur leur table de cuisine, parmi les débris de pain que vient de grignoter Ki-taek (fig. 181 et 182).

La bande-son de la séquence de l'inondation, enfin, nous permettrait d'aller plus loin encore dans l'idée d'un fil liant tous ces espaces. « En effet, les bruits, écrivent André Gaudreault et François Jost, servent aussi d'indice de la construction de l'espace[140] » Or, les sons émis dans un lieu se poursuivent, effectivement, dans un autre lieu : les coups de front donnés par Geun-sae sur l'interrupteur dans le bunker résonnent autant dans le tepee du petit Da-song que dans l'entresol inondé des Kim. « Certains sons, poursuivent les deux auteurs semblent émaner de l'espace contigu, même si nous ne les voyons pas. Il suffit qu'ils ne soient pas en contradiction avec l'idée que nous faisons du monde diégétique posé par la fiction pour que le spectateur les lie à l'espace représenté ou immédiatement contigu. […] Qu'ils forment une continuité, il aura l'impression d'avoir à faire une articulation des plans par contiguïté[141]. » Cette continuité narrative, qui renforce donc l'illusion d'une proximité spatiale, est soutenue également par la même musique qui couvre d'un bout à l'autre tous les plans de la séquence.

[140] André GAUDREAULT et François JOST, op. cit., p. 97.
[141] Ibid.

Cette correspondance qui traverse *Parasite*, entre des espaces diégétiques si éloignés, sous-entend peut-être une conception déterministe de l'histoire. Nul n'échappe au lieu d'où il vient et tout nous y ramène, semble nous dire Bong Joon-ho. Nous l'avons évoqué, le film, par la figure de l'inclusion, par exemple, peut en effet offrir cette lecture fataliste. Si, dans la conception orientale du temps – nous l'avons vu également –, cette lecture pessimiste n'est pas forcément justifiée, on ne peut nier que l'échec des protagonistes et la résolution tragique de la garden-party pointent le manquement des Kim à leur statut comme à leur espace de classe. Là réside sans doute la leçon première du film : il faut tenir son rang.

III- 3. L'espace hanté

Au bout de vingt années de cinéma, *Parasite* peut apparaître, à l'amateur du cinéma de Bong Joon-ho, comme une première synthèse de son œuvre tant le choix des personnages (les petites gens de la société sud-coréenne) que des thèmes (leur invisibilité et leur révolte soudaine) qui habitent ses films se retrouve encore une fois ici. Cette invisibilité des plus pauvres prend, dans *Parasite*, une figure qu'on lui a déjà connu dès *Barking Dog*, celle du fantôme social, qui effraie autant qu'on l'ignore. Mais le propos du film engage cette fois-ci cette figure dans sa relation à l'espace qu'elle hante. Le fantôme devient ainsi l'image d'une immobilité sociale, d'une incapacité à s'échapper du lieu où la hiérarchie des classes cantonne les invisibles. Chacun a sa place, semble nous souffler ces espaces hantés.

3.1 A chacun sa place

Du monstre de *The Host*, image à peine voilée de la présence de l'armée américaine en Corée, au cochon transgénique d'*Okja*, parangon des dérives

écologiques contemporaines, Bong Joon-ho aime les métaphores plus ou moins limpides. L'analogie nourrit tout autant la narration de *Parasite*. Insecte-parasite, Déluge et Enfer, fantôme, entre autres, illustrent ainsi la charge critique que porte le film. Cependant, de toutes ces métaphores, celle qui a sans doute le plus interrogé est celle de la pierre de prospérité ou *suseok* en coréen[142]. Du reste, et c'est là la limite de la figure, elle est donnée pour ce qu'elle est, une métaphore. C'est de fait le mot aussitôt employé par Ki-woo quand il la reçoit de son ami Min-hyuk : « C'est tellement métaphorique » (fig. 183) [00:07:49]. Le terme semble même habiter sa bouche tant il répète tout au long du film que tout est *métaphore*. En quoi cependant cet objet chargé de symboles intéresse-t-il notre propos sur les dynamiques spatiales dans *Parasite*, et en particularité celle de la circularité ?

Figure 183

L'espace, par le surgissement de cet objet entre les mains de Min-hyuk, se trouve tout d'abord transformé. A la manière d'un personnage qui entrerait dans le récit – ici Min-hyuk, l'ami providentiel, endosse ce rôle – la pierre anime soudain l'espace en instaurant un échange entre celui-ci et les espaces du dehors. Le foyer indigent des Kim s'ouvre soudain aux espaces du rêve dont la vision ne naissait jusque-là que de la contemplation mélancolique de Ki-taek à travers les grilles de sa fenêtre. L'espace s'en révèle de fait changé, ouvert enfin à un possible symbolisé par la pierre « qui apporte la prospérité aux familles », promet Min-hyuk. C'est *l'effet Belle au Bois dormant* dont parle André Gardies[143] : le surgissement de l'objet, à la manière du prince charmant dont l'arrivée réveille le château endormi du conte, modifie ainsi

[142] Cette pierre que l'on nomme en anglais « scholar rock » ou « pierre d'érudit » est une tradition extrême orientale qui trouverait son origine en Chine (*gonshi*) et se décline aussi au Japon (*suiseki*). Pierres à l'état brut que les sages confucéens posaient sur leurs écritoires, elles sont objets de vénération et collectionnées, à l'instar du grand-père de Min-hyuk dans le film. Dotées de pouvoirs apotropaïques, ces roches naturelles sont censées apporter chance et prospérité à leurs détenteurs.
[143] André GARDIES, op. cit., pp. 131 et seq.

l'espace et, partant, la narration qui l'a pour cadre. Car, si par son intermédiaire l'horizon obstrué des Kim, enfoncés dans leur entresol miteux, s'ouvre tout coup à la promesse d'un élargissement spatial, le *suseok* est aussi l'embrayeur narratif qui inaugure dès lors les différentes opportunités qui vont s'offrir aux personnages, le poste de tuteur d'anglais au premier chef. La pierre revêt alors un statut et un rôle dynamiques dans le récit. A l'image de l'espace paisible des *Vacances de M. Hulot* (1953), dont André Gardies prend encore l'exemple, bouleversé par l'intrusion du trublion au chapeau et à la pipe, « tout ce qui jusque-là était habituel, ordonné, prévisible, proprement sans histoire, s'ouvre à l'aléa événementiel[144] ».

Mais c'est la présence récurrente de cette pierre dans le récit, comme le retour des espaces, qui figure plus spécifiquement la dynamique d'une circularité autant narrative que spatiale. En effet, à la manière du motif de l'inclusion qui encadre le film, nous l'avons vu, le motif du *suseok* semble l'ouvrir et le refermer à son tour. De même, elle accompagne le héros à chaque étape du récit (fig. 184 à 189), depuis son arrivée dans le foyer des Kim jusqu'à son retour dans la rivière où Ki-woo la repose. Elle trône ainsi dans la cuisine des Kim en pleine ascension, qui se gaussent de profiter de la crédulité des Park ; elle semble flotter, au moment du déluge, dans l'eau qui inonde leur entresol où la récupère Ki-woo, le suit dans le gymnase puis lui « colle à la peau » jusque dans l'espace rêvé où elle est le témoin des doutes du jeune héros avant de devenir l'instrument fatal qui manque de le tuer. Son apparition ainsi répétée dessine une construction spiralaire de la narration et interroge sur la signification à donner à son itération. Les acteurs du film eux-mêmes se sont essayés à interpréter cet objet qui accompagne Ki-woo tout au long du récit[145]. Lors d'une interview pour *The Hollywood Reporter*, Choi Woo-sik, qui interprète justement le fils Kim, a pu voir dans cette pierre porte-bonheur « un raccourci pour accéder au bonheur à un moment où les Kim s'apprêtent eux aussi à prendre des chemins de

---

[144] Ibid., p. 135.
[145] Patrick BRZESKI, « Bong Joon Ho Reveals the Significance of 'Parasite's' Scholar Stone ». Disponible sur :
https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/bong-joon-ho-reveals-significance-parasites-scholar-stone-1265811/

traverse pour s'élever[146] ». Cette vision d'un « raccourci » vers la prospérité matérielle ouvre d'ailleurs la voie à une interprétation morale de la figure du porte-bonheur, comme a pu la formuler David Lay Williams, dans son article intitulé « Lao-tzu, Plato, and "Parasite". What's up with that Scholar's Stone? ». Après avoir rappelé

Figure 184

Figure 185

Figure 186

Figure 187

Figure 188

Figure 189

la condamnation taoïste du *gonshi* comme symbole du désir matériel[147], l'auteur poursuit : « Quand l'entresol de la famille Kim est inondé lors d'un brusque orage, la *pierre de l'érudit* [le *suseok*] flotte dans l'eau, suggérant la nature presque irrépressible du désir matériel. Dans la mesure où les protagonistes du film continuent d'embrasser les désirs sans limites de leur société commerciale, la tentation de la pierre continuera à remonter à la surface même au milieu de la

[146] Ibid., " It represented the family's desire for a shortcut, because they start using fraud to try to jump up to a higher level." (traduction de l'auteur)

[147] David LAY WILLIAMS, art. cit., « Comme l'enseigne Lao-Tseu dans le *Tao Tö King*, une vie dédiée à la poursuite des désirs matériels ne peut apporter de satisfaction », " As Lao-tzu teaches in the Tao-te Ching, a life dedicated to pursuing material desires does not bring contentment" (traduction de l'auteur).

catastrophe, et ils continueront à sentir son poids qui pèse sur leurs têtes, malgré l'illusion impossible de son apparente apesanteur[148]. »

Notre propos n'est pas d'envisager ce motif en tant que métaphore philosophique de l'avidité, de la pléonexie des Grecs vue comme insatiable appétit matériel. Il s'agit surtout de comprendre la place que cette pierre occupe dans de discours sur l'espace filmique et, notamment, celui de la répétition des espaces. En effet, avec elle, c'est également le rêve d'espace qui ressurgit à chaque moment-clef du récit. Ainsi, le *suseok* n'est-il pas seulement un porte-bonheur doué de ce pouvoir de réussite que lui prête Ki-woo, un talisman muet dont le jeune homme tente vainement de lire les oracles dans ses veines minérales, comme nous l'avons évoqué. Il est aussi la porte qui doit ouvrir aux espaces supérieurs de la société. Voilà pourquoi jamais Ki-woo ne le quitte. Il le serre contre lui comme il s'accrocherait à un rocher. Au moment où le film bascule dans la tragédie et que le péril est à la porte des Kim, la pierre lui semble vitale au point de l'emmener désormais partout avec lui, même dans la villa lumineuse des Park. Elle devient ce bout de prospérité devenu tangible, un fragment de l'espace rêvé que le jeune homme transporte avec lui à défaut encore d'avoir obtenu plus grand. Elle joue alors à plein son rôle de fétiche rassurant.

Figure 190

C'est elle d'ailleurs que Ki-woo, pris de doutes devant le spectacle des invités « chics et cool » de la garden-party – ce sont ses mots – sort de son sac

[148] Ibid. : « When the Kim family's semi-basement home floods during a sudden storm, the scholar's stone floats in the water, suggesting the nearly irrepressible nature of material desire. Insofar as the film's protagonists continue to embrace the boundless desires of their commercial society, the temptation of the stone will continue to rise to the surface even in the midst of catastrophe, and they will continue to feel its weight looming over their heads, despite the impossible illusion of its seeming weightlessness. » (traduction de l'auteur).

après avoir interrogé Da-hye : « J'ai ma place ici ? Est-ce que je me fonds dans le décor ? » (fig. 190, p. 141).

La question de la place est celle de la légitimité dans l'espace occupé. Elle est également inhérente à la figure de la pierre de prospérité. D'où vient-elle, elle aussi ? A-t-elle sa place dans la cuisine malodorante des Kim ou, plus simplement, entre les mains des hommes ? Elément naturel arraché à son espace sauvage, elle semble aussi anomale dans le monde humain que Ki-woo l'est dans celui des privilégiés de la société. Si elle est si attachée à lui, c'est qu'elle est peut-être une métaphore de lui-même, lui qui n'est pas non plus à sa place dans la maison idéale des Park. C'est en tout cas le sens des questions qu'il pose à Da-hye. Est-il en capacité de s'approprier cet espace qu'il voit à ces pieds, espace physique comme espace social selon la distinction bourdieusienne ? En effet, si Ki-woo est « dans la place », il n'a ni *l'habitus* ni le capital social, pour y être naturellement admis. Le comportement des invités le subjugue autant qu'il le désespère. « Rien n'était prévu mais ils sont si cool, » remarque-t-il. S'ils « ont l'air tellement à l'aise » (fig. 191) et peuvent être pris au dépourvu d'une invitation spontanée, c'est que cette bourgeoisie est à sa place dans ce monde codifié où le savoir-être s'apprend dès le plus jeune âge dans ces espaces aisés où l'on a grandi. Ki-woo est dépourvu de cet *habitus* de classe supérieure, comme il n'a pas non plus le réseau qui lui permet de l'acquérir et de s'extraire de sa condition et de ses lieux. Il faut ici revenir à l'un des *effets de lieu* que Pierre Bourdieu, justement, désigne par *effet de club*. Evoquant les endroits privilégiés que sont les quartiers chics ou les résidences de luxe, il écrit que « certains espaces, et en particulier les plus fermés, les plus sélects, exigent non seulement du capital économique et du capital culturel, mais aussi du capital social. Ils procurent du capital social, et du capital symbolique, par l'*effet de club* qui résulte du rassemblement durable […] de personnes et de choses qui ont en commun de ne pas

Figure 191

être communes, c'est-à-dire dans la mesure où ils excluent en droit […] ou en fait […] tous ceux qui ne présentent pas toutes les propriétés désirées ou qui présente une (au moins) des propriétés indésirables[149]. » Les convives qui s'égayent dans le jardin des Kim composent naturellement et donc sans effort ce club « sélect » qui ne souffre aucun brassage social et, surtout, identifie l'intrus qui n'en a ni les codes ni la capacité économique pour l'exclure des espaces qu'il habite. Ki-woo, pour sa part, n'a rien *en commun* avec ces gens *au-dessus du commun des mortels*, lui qui est si *commun* justement. De fait, il n'a pas besoin d'avoir lu Bourdieu pour comprendre que le spectacle qui se joue à ses pieds est aussi celui de son exclusion. L'espace physique, en tant qu'espace social représenté, ne s'acquiert non pas parce que l'on y est – tel Ki-woo dans la maison des Park – mais parce qu'on y amène le capital social idoine – que drainent avec eux tous les invités de la garden-party. Voilà pourquoi le geste de Ki-Jung invitant Madame Park à s'asseoir sur la chaise vide qu'elle lui désigne semble si scandaleux (fig. 192). En un seul plan, Bong Joon-ho parvient à rendre le caractère transgressif de l'attitude de la jeune enseignante qui franchit ainsi sans vergogne toutes les lignes. Tandis que la caméra avance en travelling, deux ordres sont donnés par la jeune fille

Figure 192

Figure 193

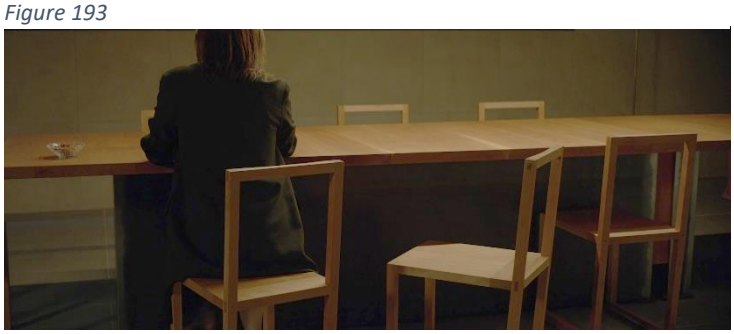
Figure 194

[149] Pierre BOURDIEU, op. cit., pp. 260-261.

maintenant de dos, devant laquelle s'incline l'enfant-roi (fig. 193, p.143), puis d'un geste de la main, elle pousse la chaise sur laquelle cadre un mouvement latéral de la caméra (fig. 194, p.143) : voilà la place qu'assigne Ki-jung à la maîtresse de maison. Quoi d'étonnant dès lors à ce que son hubris soit payée de sa mort à la fin du film ? Mais, à ce moment-là du film, seule Ki-jung, nous l'avons vu, est capable de ce franchissement des limites. Son frère, Ki-jung, n'en a pas les moyens. Voilà pourquoi il s'attache tant à cette pierre de fortune qui pallie au manque d'assurance et d'élégance dont est solidement dotée sa sœur.

Que reste-t-il dès lors à Ki-woo à faire sinon accepter de revenir à sa place ? La fin tragique de la réception interrompt brutalement son rêve de conquérir l'espace illimité des Park. Il lui faut donc retourner dans les lieux que sa classe lui assigne, suivre, en quelque sorte, sa nature sociale. C'est ce que semble signifier la scène qui le voit remettre la pierre de prospérité parmi les autres pierres de la rivière [02:04:36] (fig. 195). Roche brute devenue bibelot d'intérieur, le *suseok* revient donc à son espace naturel. Juste retour des choses, cette remise à l'eau est aussi une réordonnance des espaces et préfigure l'inclusion finale que nous avons évoquée. La présence de la pierre, portée par une narration spiralaire qui la ramène toujours entre les mains de celui qui rêve d'espace, est ainsi, par synecdoque, l'espace tout entier déplacé. La remettre à sa place, à défaut de contrer l'absence de morale qui semble clore le film[150], signe ce mouvement circulaire qui anime l'agencement de l'espace filmique et, partant, du récit.

Figure 195

[150] David LAY WILLIAMS, art. cit., « Comme pour confirmer la nature irrépressible du désir, Bong montre par la suite Ki-woo gagner une fortune et acheter la fabuleuse maison où son père vit sous terre, "As if to confirm the irrepressible nature of desire, Bong subsequently shows Ki-woo earning a fortune and purchasing the fabulous home where his father lives underground." (traduction de l'auteur).

Il est cependant une dernière métaphore qui engage le concept d'un cycle interminable des espaces et qui, à la manière de l'inclusion narrative, porte en elle l'idée d'un enfermement spatial des personnages : le fantôme, éternellement attaché au lieu auquel il est condamné.

3.2 Les fantômes du lieu

Le surnaturel hante le cinéma asiatique[151] et les films sud-coréens ne sont pas en reste[152]. Le cinéma de Bong Joon-ho ne déroge pas non plus à la règle. On y raconte ainsi des histoires de fantômes depuis son premier long-métrage. Même dans ses films au réalisme recherché (*Barking Dog*, *Memories of Murder*, *Mother*, *Parasite*), cette intrusion de l'étrange n'a rien de surprenant tant on sait combien le cinéaste aime le mélange des genres et, de son propre aveu, échappe à toute classification[153]. Le fantastique, au reste, ne surprend pas en Corée du Sud où cette coexistence du visible et de l'invisible anime la vie quotidienne des Coréens[154]. Adrien Gombeaud de préciser : « La Corée ne connaît pas de séparation entre le monde réel et un ailleurs fantastique ou irrationnel. Il n'y a pas, par exemple, après la mort, de départ vers un au-delà, mais un changement d'apparence, un passage du visible à l'invisible qui ne constituent en aucun cas une rupture. Ainsi, existe-t-il autour de nous une réalité invisible qui peut apparaître à l'occasion de différents rituels aux cérémonies[155]. » Ces incartades dans le surnaturel sont, d'autre part, des moments manifestement de

[151] Sur la question, on se reportera, par exemple, à l'ouvrage récent de Stéphane du Mesnildot, *Fantômes du cinéma Japonais*, Rouge Profond, Paris, 2011 et celui plus général, co-écrit avec Julien ROUSSEAU, *Enfers et fantômes d'Asie*, Flammarion, Paris, 2018.
[152] Parmi la longue liste de films fantastiques sud-coréens, on songera notamment aux *Deux Sœurs* (2002) de Kim Jee-woon, *Trois histoires de l'au-delà*, film collectif de Kim Jee-woon, Nonzee Nimibutr et Peter Ho-Sun Chan (2002) et, plus récemment, à *The Strangers* (2016) de Na Hong-jin.
[153] *Rockyrama*, op. cit., p. 20 : « Mais en tout cas, oui, en ce qui concerne mes films, il est difficile de les catégoriser par genre. »
[154] Adrien GOMBEAUD, op. cit., p. 26.
[155] Adrien GOMBEAUD, op. cit., p. 25.

plaisir pour le cinéphile qu'est Bong Joon-ho. Pour preuve, ses introductions toujours appuyées des séquences fantastiques à l'intérieur de ses films. On songe à la mise en scène qui inaugure le récit du fantôme dans *Barking Dog* : plans soudain resserrés sur le gardien d'immeuble, narrateur de l'histoire, et motif de l'ampoule électrique dysfonctionnant. Il en va de même dans *Parasite* où l'histoire du fantôme de Da-song est introduite d'une manière brutale par une plongée presque comique sur le visage de Madame Park (fig. 196) qui commence alors son récit, et par l'apparition d'une musique inquiétante [01:20:56]. C'est toujours, en effet, d'une manière presque caricaturale que Bong Joon-ho instille la tonalité fantastique, puisqu'il ne s'agit pas tant d'explorer un autre genre à l'intérieur du film que d'en exploiter la dynamique narrative. Tonalité et non genre par conséquent car les fantômes mis en scène par l'auteur de Parasite ne sont que trop réels.

Figure 196

Chez Bong Joon-ho, la caméra fait ainsi surgir ces spectres d'un sous-sol d'immeuble (*Barking Dog*) ou d'une cave secrète (*Parasite* – fig. 197) et les vivants ont alors des allures de revenants erratiques. Qu'on songe au chiffonnier de *Mother*, hantant les lieux désertés pour y dormir, témoin involontaire du meurtre de la jeune fille, ou bien encore l'ingénieur halluciné et sa fille, dormant dans les tiroirs du train frénétique de *Snowpiercer*. Les films de Bong Joon-ho mettent en scène ces faux fantômes et vrais vivants qui habitent les espaces invisibles de la société. On peut s'étonner d'interroger la figure du fantôme dans une approche des dynamiques spatiales du film *Parasite*. Cependant, s'il est un personnage que l'on rattache à l'espace où il évolue, c'est bien le fantôme. Celui-ci

Figure 197

n'existe par définition que dans et par le lieu qu'il hante. Les limites de son espace sont pour lui infranchissables et en dehors de celles-ci, il n'existe pas. On comprendra mieux alors en quoi cette figure fantastique est porteuse de sens dans un film qui met en scène les déclassés de la société sud-coréenne, relégués dans les espaces ignorés des grandes villes, spectres condamnés à ne pouvoir s'extraire de leur sphère sociale sans opportunité ni de leurs lieux misérables.

On pense à ce propos à la réflexion éclairante de Pierre Bourdieu : « Inversement, ceux qui sont dépourvus de capital sont tenus à distance, soit physiquement, soit symboliquement, des biens socialement les plus rares et condamnés à côtoyer les personnes ou les biens les plus indésirables, les moins rares. Le défaut de capital intensifie l'expérience de la finitude : *il enchaîne à un lieu*.[156] » Cette *finitude* s'actualise parfaitement dans l'entresol miteux des Kim qui rêvent justement de l'infini qu'offrent les baies ouvertes de la maison des Kim et leur vue imprenable sur la montagne. *Imprenables*, c'est aussi l'épithète qu'emploie Bourdieu pour qualifier les vues que se réservent les plus riches sur les espaces détenteurs d'un capital esthétique supérieur et dont sont privés dès lors les plus pauvres. Le regard rêveur de K-taek derrière la grille de sa fenêtre inférieure phantasme ainsi un infini spatial qu'il trouvera dans les pièces ensoleillées de la maison des Park. On notera au passage que cet infini spatial prend forme dans le décor presque irréel de l'entrée de la maison (fig. 198) dont la porte paraît s'ouvrir non sur une façade mais sur la nature elle-même, comme si les Park étaient les dieux qui habitaient ce jardin d'Eden.

Figure 198

La misère « condamne » et « enchaîne ». On retiendra naturellement ces deux verbes qui semblent si bien convenir aux pauvres du film et les enfermer ainsi dans

[156] Pierre BOURDIEU, op. cit., p. 258 (c'est nous qui soulignons).

le rôles de damnés. Les Kim, tout d'abord, dont les tentatives pour échapper à leur entresol sont vouées à l'échec, comme le travelling descendant sur Ki-woo l'annonçait dès l'ouverture du film. On l'a vu la figure de l'inclusion spatiale et narrative peut très bien signifier cette damnation à rester dans les zones sans lumière du monde. La séquence du déluge ne disait pas autre chose. Repoussés dans leur foyer insalubre, les Kim sont assurément *enchaînés à leur lieu*, et il n'est pas écrit qu'ils puissent un jour s'en extraire.

Mais il est un autre lieu hanté du film dont la conquête exacerbe la rivalité entre les invisibles sociaux : la maison des Park. La hantise se joue entre ces murs dont les habitants ne perçoivent pas les signes des fantômes qui parcourent leur espace. Ce sont bien sûr les Kim, dont on a vu que les déplacements se faisaient à la manière d'insectes quand pointait le danger d'être découverts. Mais il faut assimiler au motif spectral les lents travellings qui suivent leurs déplacements dans la maison, aux scènes clefs du film, passant par exemple derrière la gouvernante à deux reprises sans qu'elle semble même s'en apercevoir (fig. 199 à 201).

Figure 199

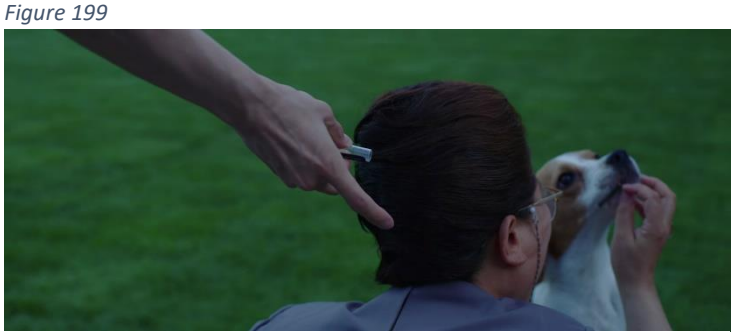
Figure 200

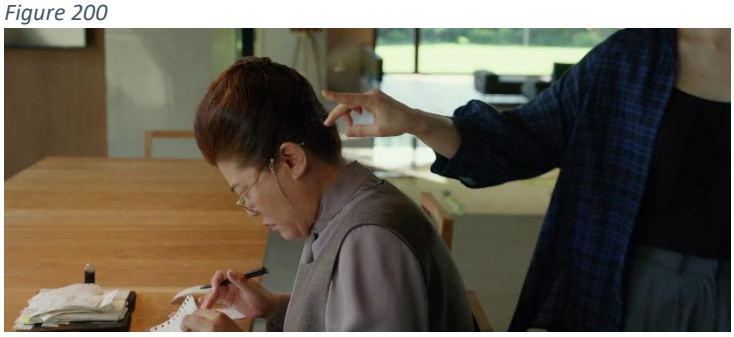
Figure 201

Rien d'étonnant alors que Bong Joon-ho donne au locataire clandestin du bunker le rôle du fantôme, lui dont les Park ignorent la présence. Rappelons encore ici les

mots de Bourdieu : « La position d'un agent dans l'espace social s'exprime dans le lieu de l'espace physique où il est situé (celui dont on dit qu'il est « sans feu ni leu » ou « sans domicile fixe » n'a – quasiment pas d'existence sociale).[157] » C'est précisément le cas du mari de la gouvernante : sa position dans l'espace social est aussi nulle que la place clandestine qu'il occupe chez les Park. Il n'existe simplement pas, comme n'existe pas pour le Park ce lieu de relégation sous leurs pieds. La métaphore du fantôme pose ainsi, dans le discours du film – et c'est le propos de Bourdieu – la question de la visibilité : si les Kim sont *les damnés de la Terre*, assignés à ne jamais pouvoir sortir de leur espace misérable, en revanche, à l'intérieur de l'espace privilégié, tous les déclassés deviennent spectres. L'invisibilité sociale se situe à la taille de la société comme à l'intérieur de l'espace intime des nantis. En cela, la villa des Park fonctionne comme une mise en abyme de la société sud-coréenne tout entière : aux bas-fonds sordides où s'entassent les marginaux invisibilisés du système correspond le bunker inconnu des Park, les élus du capitalisme vivant au-dessus comme les membres de la famille riche dans les espaces lumineux de leur maison.

Ne pas être vu et ne pas voir. C'est en ces termes que se joue la comédie sociale des pauvres et des riches, les uns profitant en catimini des avantages de vivre aux côtés des riches et ceux-ci refusant l'idée même d'un partage de l'espace vital avec les pauvres. En effet, la présence de ces fantômes sociaux, en dehors des lignes imposées par la séparation des castes, ne saurait être moins scandaleuse qu'une réalité surnaturelle dans la rationalité du quotidien. S'ils sont invisibles aux yeux des Park, ce n'est pas tant qu'ils savent échapper à leurs regards que parce que ceux-ci sont surtout incapables de les voir. Les signes du fantôme du lieu sont pourtant manifestes. Depuis combien de temps, Geun-sae, du fond de sa cave, envoie-t-il des signaux morses à l'attention des Park sans que ceux-ci n'en remarquent même l'existence ? A peine Madame Park évoque-t-elle le dysfonctionnement de l'ampoule de l'escalier [01:20:15]. Le fantôme en est ainsi réduit à espérer que le petit Da-song,

[157] Pierre BOURDIEU, op. cit., p. 252.

nouvellement recruté chez les scouts, apprenne assez de morse pour déchiffrer ses messages un jour. La visibilité est, en effet, aussi question de communication. Les pauvres n'ont de cesse de vouloir tisser des liens avec les sphères plus riches de la société : c'est Ki-woo, par exemple, cherchant le réseau Wi-Fi sans lequel leur échappera l'affaire de la pizzéria. Bong Joon-ho multiplie ainsi ces moments d'invisibilité qui semblent effacer les parasites de l'espace idéal : le couple Park ne voit pas les signes lumineux de Geun-sae comme il ne voit pas, on l'a rappelé, les parasites à ses pieds, cachés sous la table, ou que leur fille ignore elle aussi Ki-woo dissimulé sous son lit. Comme dans les récits fantastiques, seul son petit chien en perçoit la présence.

Figure 202

Mais à défaut de chasser les fantômes, un autre peut en prendre la place. C'est l'idée contenue dans le plan qui montre Ki-taek prêt à s'enfuir juste après le meurtre de Monsieur Park (fig. 202) et la double mort de Ki-jung et Geun-sae. Alors que la panique fait déguerpir tous les convives de la garden-party, Ki-taek décide de se réfugier dans le bunker secret – on l'apprendra un peu plus tard de sa bouche. Le plan est ainsi celui d'un passage de la lumière aux ténèbres, du vivant au fantôme : le personnage exposé au soleil projette son ombre sur la pelouse qui figure de fait l'ombre qu'il devient à cet instant même et qui semble s'avancer vers le nouveau lieu de sa hantise et même le précéder dans l'escalier (fig. 203). Le rire en hors-champ de Ki-woo, que nous évoquions précédemment, comme celle d'un esprit contempteur, vient à ce moment-là donner une tonalité inquiétante à la scène,

Figure 203

Figure 204

Figure 205

renforçant sa tonalité fantastique. Le sommaire retraçant l'existence que Ki-taek mène au fond du bunker [02:00:18 – 02:04:01] nous le montre alors endossant le rôle de spectre de la maison à l'image presque parfaite de Geun-sae. Comme lui, il s'enfonce dans l'ombre de la cave (fig. 204, p. 151) ; comme lui, il parle à l'image de Monsieur Park ; comme lui, il s'ingénie à lancer des appels au secours en morse dans l'espoir d'être un jour entendu de son fils ; comme pour lui enfin, la nuit est devenue son heure. A l'image du fantôme qu'il est désormais, il s'en vient quand tout dort dérober dans le réfrigérateur de quoi se nourrir (fig. 205). Il ne doit sa survie qu'aux miettes qu'il réussit à voler au garde-manger des locataires étrangers qui ont fini par louer la maison hantée.

L'existence menée par Geun-sae et désormais Ki-taek figure ainsi l'image tout entière de ce prolétariat vivant en parasite aux crochets des classes favorisées de la société et dans leur ombre. A l'intérieur même de l'espace privilégié de la villa des Park se joue donc la grande comédie sociale sud-coréenne, et Ki-Taek, pas plus que l'infortuné Geun-sae, ne peut prétendre échapper à ce déterminisme social. Tous deux sont liés par leur classe qui les lie eux-mêmes, par ces « effets de lieu » bourdieusiens, aux espaces dévoyés de la société.

Si le spectateur n'avait pas saisi la nature désormais fantomatique de Ki-taek, le montage précédant la découverte par Ki-woo des messages en morse envoyés depuis sa cachette, était un bon indice pour appréhender la hantise qui continue nuit après nuit de se jouer dans l'ancienne maison des Park. Dans une succession de

Figure 206

Figure 207

Figure 208

fondus enchaînés quasiment imperceptibles, puisqu'ils donnent l'impression d'être dans un seul plan – et à l'œil nu, ils le sont – Bong Joon-ho nous montre les nouveaux locataires allemands évoluer dans le grand salon. Les fondus enchaînés que l'on perçoit uniquement à l'intérieur de la pièce montrent ainsi les personnages se mouvoir au gré du temps. En cela, la fonction du fondu comme signe d'une ellipse temporelle (ou d'une succession d'ellipses ici) est classique. Mais le procédé ainsi répété en continu donne aux personnages la consistance diaphane des spectres. C'est surtout vrai pour l'homme qui s'avance vers la fenêtre et qui semble littéralement s'évanouir puis réapparaître en avançant dans le salon. Quand il vient enfin se poster devant la baie vitrée, il n'est plus qu'une ombre se fondant dans la nuit qui se fait alors (fig. 206 à 208). Que ce personnage fantomatique soit sans doute le père de la famille européenne n'étonne pas.

CONCLUSION

« Le cinéma de Bong Joon-ho se mérite[158] » écrit Rafik Djoumi dans sa brève présentation du cinéaste et de son œuvre. Le cinéma que Bong Joon-ho donne à voir, depuis son premier film, est, en effet, d'abord un exercice de lecture. Seule une attention soutenue portée aux procédés de narration filmiques permet au spectateur d'accéder à la compréhension entière du film. Celle-ci ne s'obtient qu'à cette seule condition de déchiffrer les images et, parfois, de relire le film à la lumière réflexive de ce déchiffrement. Bong Joon-ho exige ainsi de son spectateur une pleine participation. Ce qui s'applique aux digressions génériques ou aux ruptures de tons dont ses films sont coutumiers, par exemple, est tout aussi vrai, nous l'avons vu dans cette étude, de l'organisation de l'espace de représentation et des rapports que le cinéaste tisse entre les lieux diégétiques, leur mise en scène et la narration dans *Parasite*.

Face au cinéma de Bong Joon-ho, « le spectateur, poursuit Rafik Djoumi, ne se contente pas de voir le film. Il le décrypte […] et parvient ainsi à dépasser la lourdeur explicite pour s'élever à la hauteur poétique de l'implicite[159] ». Voilà peut-être résumés à la fois la clef du succès des films de Bong Joon-ho qui parle à l'intelligence de son public mais aussi l'effet d'une mécanique cinématographique portée à le bousculer. Sans aucun doute le traitement de l'espace dans *Parasite* est l'un des moyens forts du film pour formuler ce discours sous-jacent et interpeller les spectateurs. C'était l'objet de ce travail de montrer, en effet, comment Bong Joon-ho fait intervenir les dynamiques spatiales dans la mise en scène et les fait participer aux stratégies narratives mais aussi discursives du film. Verticalité, porosité, circularité structurent ainsi tout autant le récit qu'elles nourrissent la visée critique du film.

La verticalité, tout d'abord, par les déplacements des personnages et le jeu

---

[158] Rafik DJOUMI, *Une histoire de Bong Joon-ho*, in Rockyrama, collectif, n°26, mars 2020, Paris, éd. Ynnis, p. 15.

[159] Ibid.

des regards qui se tendent vers les horizons supérieurs, définit les limites d'un espace rêvé. Cet espace figure alors le négatif parfait de l'autre espace du film, objecté dans les lieux sordides de la diégèse. Avant d'être des agents de la conquête, les Kim sont ainsi désirants. Leur ascension trouve son moteur dans la contemplation de l'espace lumineux des Park. Les architectures intérieures faites d'escaliers que l'on gravit participe d'une façon naturelle de cette dynamique ascensionnelle qui pose d'abord la lumière comme un enjeu de quête et de luttes. Dans un second temps et dans un mouvement inverse, la narration précipite les ambitieux dans l'enfer actualisé de leur entresol insalubre et nous invite au spectacle d'une catabase dantesque. Les déplacements descendants, à travers les niveaux de la ville, éloignent ainsi les déclassés des lumières sereines de la ville haute pour les plonger dans le chaos de pluie, de réverbères orange et de fils électriques qui composent leur espace infernal.

A cette verticalité clivante s'associe l'autre mouvement du film qui voit les espaces diégétiques, opposés et compartimentés, communiquer entre eux. Cette opposition des espaces est particulièrement mise en scène dans le décor et par le découpage afin de renforcer la dimension scandaleuse de leur violation. La porosité des parois nourrit ainsi cette autre dynamique qui permet la transgression des limites et fait avancer la narration. L'usage particulier du champ contre-champ dans la séquence d'inondation, qui voit Ki-taek et son homologue, Geun-sae, dialoguer par le regard et le hors-champ qu'il suggère, est l'exemple frappant d'un montage qui autorise l'échange entre les deux espaces contraires de la diégèse. Dans le propos du film, cet échange revêt la forme d'un franchissement intrusif des frontières dont le personnage de Ki-jung, en particulier, est représentatif. Cette intrusion est aussi contamination des espaces, c'est ce que souligne la métaphore récurrente de l'insecte parasite figurée dans les postures et les déplacements des Kim à l'intérieur de la maison. Ainsi, par des effets de montage et de mise en scène, les parasites parviennent-ils à franchir la ligne de démarcation qui les sépare de leur hôte. Les lieux mêmes de la diégèse s'en trouvent ainsi rapprochés par effet de redoublement des actions et des occupants des deux espaces opposés. Cette contiguïté spatiale est cependant aussi le signe d'un mouvement itératif de la narration et de l'organisation

spatiale. Les espaces et leurs habitants semblent, en effet, se répondre comme dans un geste de correspondances, figurant dès lors la troisième dynamique du film, la circularité.

Marqué dans sa clausule par le retour du plan initial, le film se trouve ainsi pris entre deux espaces. Cette inclusion narrative et spatiale suppose une interprétation qui peut être une clef de lecture générale du film. Ki-woo, revenu dans la solitude hivernale et obscure de son entresol, est-il alors au début d'un réparation dont le rêve qui le voit un jour posséder la maison où se cache son père serait l'issue ? Cette réponse au tragique, dans une conception orientale du temps vu comme un éternel recommencement, serait alors l'alternative à une conception pessimiste du film. Toujours est-il que l'usage circulaire des espaces souligne dans le film le lien entre l'espace, le temps et la narration. Le traitement de la temporalité, et notamment de l'analepse, est d'ailleurs, nous l'avons vu, un vecteur du retour des espaces. Il existe en effet un système d'écho qui fait dialoguer les lieux entre eux selon une structure spiralaire. Cette construction porte en elle le propos du film qui veut que, sur la grande échelle sociale, chacun retourne à sa place et y reste. La figure appuyée du fantôme qui hante les parties sombres de l'espace rêvé est alors métaphore de ce lumpenprolétariat condamné et « enchaîné », selon le mot de Pierre Bourdieu, à son lieu.

L'étude des dynamiques spatiales dans le septième long-métrage de Bong Joon-ho gagnerait naturellement à être étendue à l'ensemble de ses films. Ainsi, par exemple, la verticalité est-elle sans doute le mouvement qui anime *Barking Dog*, son premier film, comme elle est celui qui permet d'opposer la montagne et la ville, les deux espaces diégétiques d'*Okja*. Ces deux espaces, l'un naturel et l'autre construit, innocent et corrompu, constituent du reste le décor de tous les autres films de Bong Joon-ho et dont il serait intéressant d'analyser et d'interpréter la place et le traitement. C'est selon cette dialectique du pur et de l'impur que se fonde d'ailleurs la porosité dans certains films. Celle-ci permet ainsi d'opposer l'espace naturel et celui artificiel de la ville. *Memories of Murder*, notamment, met bien en scène la contamination des espaces par le jeu des synecdoques – on songe ici à l'image de la

sauterelle dans la canalisation où gît le cadavre initial de la jeune fille. Il y a derrière cette dialectique des conceptions culturelles sans aucun doute spécifiques à la Corée du Sud qu'il faudrait mettre en lumière, tant le motif de la montagne, par exemple, habite les récits bongiens. Lieu phantasmé dans *Barking Dog*, ombre tutélaire indifférente aux vices des hommes dans *Memories of Murder*, lieu de restauration morale dans *Mother*, lieu d'un nouveau départ dans *Snowpiercer* , lieu de vérité dans Parasite – c'est depuis son flanc que Ki-woo aperçoit les messages en morse de son père et apprend son existence –, la montagne semble une actrice incontournable dans les récits proposés depuis ses débuts par Bong Joon-ho. La montagne, filmée en plans larges et statiques (*Barking Dog*, *Memories of Murder*, *Mother*), précède le désordre de la cité ou lui succède. Elle se devine dans le regard contemplatif du héros de *Barking Dog*, borde au loin la route qu'empruntent les policiers de *Memories of Murder*, veille sur l'héroïne de *Mother* dansant dans un champ. Montagne et paysage plus généralement ont toujours été, en Corée, le décor d'une cinématographie « de la terre » comme le rappelle Antoine Coppola, par opposition aux « films de la ville »[160], dichotomie traditionnelle dans l'histoire du cinéma coréen. « La problématique n'y est pas celle de l'écologie, poursuit-il, mais celle de la tradition (assimilée à un monde révolu) et de la modernité mise en chantier par un État et des industriels tout-puissants (nouveau productivisme industriel et urbanisation à l'occidentale). »[161] Le cinéma de Bong Joon-ho doit naturellement être le reflet de cette problématique des espaces nationaux. C'est ce que résume lapidairement Antoine Coppola un peu plus loin dans son analyse : « Les films de Bong Joon-ho font donc la critique de la modernité occidentale par la « nature » orientale, teintée d'un anti-américanisme[162] ». On doit voir aussi cette mise en scène de la nature en péril comme l'écho sous-jacent des conceptions culturelles qui opposent campagne et ville en Corée. Bong Joon-ho, « qui considère […] que tous ses films n'ont jamais été autre

[160] Antoine COPPOLA, « La nature fantasmatique du cinéma sud-coréen » in Esprit 2018/1, janvier-février, sur Cairn.info, p. 200.
[161] Ibid.
[162] Ibid., p. 203.

chose que des œuvres purement coréennes, dans leur sujet, dans leur ton[163] », nourrit ainsi ses réalisations des symboliques attachées à ce décor proprement coréen. Il en va de même, par ailleurs, de tous les espaces naturels que ses films ont pour décor. Comment considérer les progressions horizontales de ses personnages dans les plaines sinon comme des errements, des moments où la narration semble marquer le pas comme l'avancée de l'enquête dans *Memories of Murder* ? L'étude du paysage naturel dans le cinéma de Bong Joon-ho et l'horizontalité mise en scène dans les espaces plats de la nature coréenne apparaîtrait ainsi comme un prolongement éclairant de notre étude sur les dynamique spatiales dans *Parasite*.

On devine assez simplement le rôle qu'une telle conception du paysage peut exercer en termes d'espaces dans la construction narrative : le paysage est un manque et la dynamique naturelle des personnages tendra à combler ce manque par un retour à la nature. Trajet d'un espace à un autre, voilà ce qui fera l'histoire des personnages de Bong Joon-ho. Ainsi les paysages donnés à voir dans ses films posent plus généralement la question de leur place et de leur fonction dans la narration cinématographique. A ce propos, dans son ouvrage qui brosse un panorama des approches de l'espace filmique, Antoine Gaudin cite les travaux de David Bordwell et de Kristine Thompson. Ceux-ci évoquent ces images inertes de paysage qui parsèment les films de Yasujiro Ozu par exemple, « plans de lieux vides qui viennent suspendre et scander l'action du film, en créant sur l'écran un jeu graphique « improductif » sur le strict plan narratif.[164] » Est-ce de cela qu'il s'agit sous la caméra de Bong Joon-ho ? En d'autres termes, l'idée de filmer la montagne immobile et silencieuse entre-t-elle dans ces « démarches visant à mettre en avant *l'espace en tant que tel*, en l'autonomisant vis-à-vis du récit et de ses personnages[165] » ? Le propos d'une étude sur le sujet entendrait au contraire montrer comment l'espace montagneux participe pleinement de la dynamique narrative chez Bong Joon-ho. Loin d'être un espace « improductif », le paysage est chez lui source du mouvement des

[163] Rafik DJOUMI, op. cit., p. 14.
[164] Antoine GAUDIN, op. cit., p.18.
[165] Ibid.

personnages, causalité de ce mouvement par l'aspiration qu'il suscite en eux. Ce qui sonne comme la modernité du film occidental – Gaudin évoque ici la séquence finale et emblématique de *L'Eclipse* (1962) de Michelangelo Antonioni montrant des vues ouvertes sur une Rome désertée[166] – n'est, en Corée, sans doute qu'une façon de poser avec insistance la présence incontournable de la montagne dans le cadre diégétique. En effet, au-delà de la rhétorique écologiste de *Snowpiercer* ou d'*Okja*, le paysage – celui de la montagne et de la campagne environnant les villes – « est vraiment un moment fort de la narration » pour reprendre la formule d'André Gardies[167]. Il ne s'agit pas alors de mettre en scène un « parcours dans l'espace naturel [devenu] l'enjeu principal d'un régime narratif et représentatif évidé de la plupart de ses grands éléments actantiels et dramaturgiques […] comme on le retrouve dans un certain cinéma d'auteur contemporain » évoqué par Antoine Gaudin[168]. L'espace naturel chez Bong Joon-ho ne semble pas porter en lui cette charge symbolique de l'errance existentielle. Si ses personnages parcourent campagne et montagne, c'est que leur déplacement est lié à une quête dont l'espace naturel est le but, que cette quête se solde par une réussite ou par un échec. C'est d'ailleurs selon ces deux régimes, la réussite et l'échec, que peut se lire la position du personnage dans le paysage et dans l'histoire. Les catégories de *paysage-expression* et de *paysage-contrepoint* qu'André Gardies met au point au sujet du paysage[169], permettent cette lecture de la fonction narrative de ces moments où les personnages évoluent dans l'espace naturel. Le paysage-expression, défini comme le moment de « secret échange de l'âme entre le paysage et le héros », s'il renvoie à une tradition romantique occidentale dans l'esprit de Gardies, trouve une application juste dans l'attente des certains personnages chez Bong Joon-ho.

De la même façon qu'une analyse du traitement réservé à l'espace naturel chez Bong Joon-ho et de sa fonction narrative et actantielle constituerait un

---

[166] Antoine GAUDIN, p. 18..
[167] André GARDIES, « Le paysage comment moment narratif » in *Les Paysages au cinéma*, coll. Pays/Paysages (dir. Jean Mottet), éd. Champ Vallon, Seyssel, 199, p. 153.
[168] Antoine GAUDIN, op. cit. pp .28-29.
[169] André GARDIES, « Le paysage comment moment narratif », op. cit., pp. 146-148.

prolongement intéressant de notre travail, l'étude de la figure de l'inclusion telle que nous l'avons considérée en dernière partie de ce mémoire, pourrait être étendue également à tout le corpus bongien, tant cette figure est presque une constante, nous l'avons dit, dans l'œuvre du cinéaste. Poursuivre son étude dans l'ensemble de ses longs-métrages éclairerait alors la symbolique que la circularité mobilise en termes de clefs de lecture ou de mise en abyme pour le récit. Rares sont, en effet, les cinéastes dont chaque film quasiment a recours à la même structure, sous une forme ou une autre. Interroger le rôle et la connotation dévolus par Bong Joon-ho à cette figure du récit en boucle et du retour de l'espace inaugural serait dès lors une piste privilégiée pour comprendre sans doute la vision globale qu'il se fait de la temporalité et de l'espace au cinéma.

Il était ainsi impossible, à l'intérieur du cadre restreint de ce mémoire, d'épuiser la question du traitement de l'espace, de ses mouvements et de leur fonction dans le récit filmique chez Bong Joon-ho. *Parasite* nous aura fourni cependant, sur ce point, une matière conséquente susceptible d'illustrer les grandes dynamiques en présence dans le film. Il est évident toutefois que le cinéma de Bong Joon-ho a bien d'autres ressources à exploiter encore tant les formes esthétiques du cinéma et les ressorts de la narration – il est le scénariste de ses films – semblent pour lui une matière jubilatoire de penser les films et de bousculer le spectateur afin de l'impliquer dans leur compréhension. On s'étonnera pas de l'hommage que Quentin Tarantino lui a rendu en juillet 2013, reconnaissant en lui le même esprit inventif et frondeur dont faisait preuve le Spielberg des premiers films[170]. De la même façon, l'auteur de *Mother* est proche de celui de *Jackie Brown* (1997) dans sa façon de heurter le spectateur par le réemploi des genres d'un cinéma d'exploitation dont l'un et l'autre sont des passionnés.

Bong Joon-ho trouve, cependant, dans la transgression des espaces un autre moyen de mobiliser son public que le mélange des genres. Celui-ci, passant soudain

[170] LEE Hyo-won, « De tous les cinéastes qui se sont révélés ces vingt dernières années, il est celui qui a le plus à voir avec le Spielberg des années soixante-dix. » Disponible sur : https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/quentin-tarantino-koreas-bong-joon-647767/

d'une comédie sociale au parfum italien à une tragédie sanglante, est tout autant heurté de se retrouver transporté de l'Olympe séoulien au ventre infernal de la ville par le traitement audacieux des espaces filmiques et l'emploi du montage. C'est dans cette transgression que réside sans nul doute le succès du cinéma de Bong Joon-ho qui fonctionne tout entier comme une machine à penser le monde sud-coréen mais aussi le cinéma.

FILMOGRAPHIE

Corpus :

Corpus principal : *Parasite* de Bong Joon-ho

- Titre original : 기생충 ; *Gisaengchung*
- Titre international : *Parasite*
- Réalisation : *Bong Joon-ho*
- Scénario : *Bong Joon-ho et Han Jin-won*
- Musique : *Jeong Jae-il*
- Décors : *Lee Ha-jun*
- Costumes : *Choi Se-yeon*
- Photographie : *Hong Kyeong-pyo*
- Son : *Choi Tae-young*
- Montage : *Yang Jin-mo*
- Production : *Jang Yeong-hwan et Kwak Sin-ae*
- Sociétés de production : *Barunson E&A*[1] *; CJ Entertainment(coproduction)*
- Sociétés de distribution : *CJ Entertainment (Corée du Sud) ; The Jokers (France) ; Filmcoopi (Suisse)*
- Pays d'origine : *Corée du Sud*
- Année de production : *2019*
- Langue originale : *coréen*
- Format : *couleur - 2,39:1 DCP 4K- 35mm, couleur (et noir et blanc)*
- Durée : *132 minutes*Corpus secondaire :

Distribution :

Les Kim :

- Ki-taek (le père) : *Song Kang-ho*
- Chung-sook (la mère) : *Jang Jye-jin*
- Ki-woo (le fils) : *Choi Woo-sik*
- Ki-jung (la fille) *Park So-dam*

Les Park :

- Dong-ik (le père) : Lee Sun-kyun
- Yeon-gyo (la mère) : Cho Yeo-jeong
- Da-hye (la fille) : *Jung Ziso*
- Da-song (le fils) : *Jung Hyeon-jun*

Autres personnages :

- Moon-gwang (la gouvernante) : *Lee Jung-eun*
- Geun-sae (son époux) : *Park Myeong-hoon*
- Min-hyuk (l'ami de Ki-woo) : *Park Seo-joon*
- Yoon (le chauffeur) : *Park Geun-rok*
- La directrice de la pizzéria : *Jung Yi-seo*

Le six autres longs-métrages de Bong Joon-ho :

- *Barking Dog never bites,* 2000, 35mm, couleur, 108 mn., Uno Films.
- *Memories of Murder*, 2003, 35mm, couleur, 132 mn., CJ Entertainment et Sidus Pictures.
- *The Host*, 2006, 35mm, couleur, 119 mn., Showbox/Mediaplex, Chungeorahm Film et Sego Entertainment.
- *Mother*, 2009, 35mm, couleur, 128 mn., Barunson.
- *The Snowpiercer*, 2013, 35mm, couleur, 126 mn., Moho Films, Opus Pictures et Stillking Films
- *Okja*, 2017, 35mm, couleur, 120 mn., Lewis Pictures ; Kate Street Picture Company et Plan B Entertainment2 (coproductions).

- *La Servante (Hanyo)*, Kim Ki-young, 1960, 35 mm, noir et blanc, Kim Young-cheol pour Korean Munye Films Co. Ltd.

Court-métrage :

- *Shaking Tokyo* de Bong Joon-ho*,* in *Tokyo !*, 2008, (coll.) Bong Joon-ho, Léos Carax et Michel Gondry, Couleur, 112 mn., Comme des Cinémas, Kansai Telecasting Corporation, Bitters End, Sponge, Arte France Cinéma, Coin Film, WDR / Arte, Backup Films, Wild Bunch, Champion Top Investment, VAP, Hakuhodo DY Media Partners, WOWOW, Asahi Broadcasting Corporation, Picnic

BIBLIOGRAPHIE

Sur Bong Joon-Ho :

.

- DJOUMI, Rafik, *Une histoire de Bong Joon-ho*, in Rockyrama, collectif, n°26, Paris, éd. Ynnis, mars 2020.

Articles sur Internet :

- ANDERTON, Frances, « Parasite tells a Story of Class through Architecture », 4 février 2020. Consulté le 18 mai 2021. Disponible sur : https://www.kcrw.com/culture/shows/design-and-architecture/architecture-in-parasite-movie-villain-homes/parasite-tells-a-story-of-class-through-architecture
- BHATTACHARJEE, Tannishtha, "Of Smells and Lines: Subaltern Dystopia in Bong Joon-Ho's Parasite". Consulté le 18 mai 2021. PDF disponible sur : https://www.academia.edu/44364280/Of_smells_and_lines_Subaltern_Dystopia_in_Bong_Joon_Hos_Parasite
- BRZESKI Patrick, « Bong Joon Ho Reveals the Significance of 'Parasite's' Scholar Stone », jan. 2020. Consulté le 18 mai 2021. Disponible sur : https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/bong-joon-ho-reveals-significance-parasites-scholar-stone-1265811/
- DUBROVSKY, Nika et GRAEBER, David, "The Tragedy and the Insects". Consulté le 18 mai 2021. PDF disponible sur : https://www.academia.edu/42243377/The_tragedy_and_the_insects
- HAN, Karen, « Bong Joon-ho and his Parasite Composer struggled to perfect the Film's Key Song », avr. 2020. Consulté le 18 mai 2021. Disponible sur : https://www.polygon.com/2020/4/8/21213782/parasite-score-jung-jae-il-interview-bong-joon-ho-belt-of-faith
- LEE Hyo-won, "Quentin Tarantino: 'Korea's Bong Joon-ho Like Spielberg in His Prime', oct. 201. Consulté le 18 mai 2021. Disponible sur : https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/quentin-tarantino-koreas-bong-joon-647767/
- LIN, Ed « The Side of Parasite, New Korean Cinema », Criterion Collection, Slate, nov. 2020. Consulté le 18mai 2021. Disponible sur : https://www.criterion.com/current/posts/7170-this-side-of
- MESLET, Emilio, « Cinq films qui ont inspiré Bong Joon-ho pour *Parasite* », 2019. Consulté le 18 mai 2021. Disponible sur : https://www.troiscouleurs.fr/cinema/cinq-films-qui-ont-inspire-bong-joon-ho-pour-parasite/

- O'FLAT, Chris, Oct 29, 2019, « Building the 'Parasite' House: How Bong Joon Ho and His Team Made the Year's Best Set ». Disponible sur : https://www.indiewire.com/2019/10/parasite-house-set-design-bong-joon-ho-1202185829/
- PIAZZA, Diana, « Géographie cinématographique : analyser les espaces dans le film "Parasite" de Bong Joon-ho ». Disponible sur : https://danaepiazza.wixsite.com/website/post/g%C3%A9ographie-cin%C3%A9matographique-analyser-les-espaces-dans-le-film-parasite-de-bong-joon-ho
- PIKE L., David, "Of Parasites and Their Hosts: Bong Joon-ho's Gisaengchung" (2019). Disponible sur : https://brightlightsfilm.com/of-parasites-and-their-hosts-bong-joon-hos-gisaengchung-2019/#.YKKxyqgzZPY
- WILLIAMS LAY, David, « Lao-tzu, Plato, and "Parasite" What's up with that Scholar's Stone ? »February 28, 2020.

Sur le cinéma coréen :

- COPPOLA, Antoine, *Le cinéma sud-coréen : du confucianisme à l'avant-garde : splendeurs et misères du réalisme dans le nouvel ordre spectaculaire*, Paris, éditions de L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 1997.
- COPPOLA, Antoine, *La nature fantasmatique du cinéma coréen*, dans Esprit, 2018/1 (Janvier-Février).
- GOMBEAUD, Adrien, *« Séoul Cinéma » : les origines du nouveau cinéma coréen*, Paris, éditions de L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006.
- GOMBEAUD, Adrien (dir.), *Dictionnaire du Cinéma asiatique*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008.
- LEE, Yun-yeong, « Lieux et imaginaires dans le cinéma d'auteur coréen », in Sociétés 2013/4 (n° 122), pages 17 à 31, Cairn Info.

Sur l'esthétique du cinéma :

Ouvrages généraux :

- AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel et VERNET, Marc, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, Cinéma, 2008.
- BORDWELL, David et THOMPSON, Kristin, *L'Art du film, une introduction*, Paris, De Boeck Université, 2000.
- BALAZS, Bela, *Le Cinéma*, Paris, éd. Payot, 1979.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, éditions du Cerf, 1985.
- BURCH, Noël, *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1986.
- EPSTEIN, Jean, *Ecrits sur le cinéma*, Paris, Seghers, 1974.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, éd. Klincksieck, coll. « D'esthétique », 1968.

Sur l'espace au cinéma :

- AMIEL, Vincent et MOURE, José*, Histoire vagabonde du cinéma,* chap. « Paysages » et « Villes », Paris, éd. Vendémiaire, 2020.
- BAZIN, André, « Le décor est un acteur », in Ciné-Club, n°1, décembre 1949.
- GAUDIN, Antoine, *L'Espace cinématographique*, *Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015.
- GAUDIN, Antoine, *L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un "espace circulant" dans les images de cinéma*, https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01385710/document
- GARDIES, André, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, mars 2019.
- JOUSSE, Thierry, PAQUOT Thierry (dir.), *La Ville au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005.
- MOTTET, Jean (dir.), *Les Paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.

Sur le récit :

- AUMONT, Jacques, *Fictions filmiques. Comment (et pourquoi) le cinéma raconte des histoires*, Paris, Vrin, 2018.
- COURTES, Joseph et GREIMAS, Algiras Julien, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1980.
- DALLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1977.
- GAUDREAULT, André et JOST, François, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma », 1990.
- LIMOGES, Jean-Marc, *Entre la croyance et le trouble : essai sur la mise en abyme et la réflexivité depuis la littérature jusqu'au cinéma*, Thèse de doctorat, Faculté des Lettres Université Laval, Québec, 2008 (https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/19587/1/25113.pdf)

Sur le hors-champ :

- BELLOÏ, Livio, *Poétique du hors-champ*, Bruxelles, Revue belge du cinéma n°31, 1991.
- BONITZER, Pascal, *Le Champ aveugle*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999.

Sur le point de vue :

- JOST, François, *L'Œil-caméra, entre film et roman*, Lyon, PUL, 1990.
- MAGNY, Joël, *Le Point de vue*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001.

Sur le montage :

- AMIEL, Vincent, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, Cinéma, 2005.

Sur les figures stylistiques :

- BACRY, Patrick , *Les Figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris, Armand Colin, coll. « Collection Sujets », 1992.
- DUPRIEZ, Bernard, Gradus, les procédés littéraires (Dictionnaire), Paris, éd. 10/18, 1984.
- ROBRIEUX, Jean-Jacques , *Les Figures de style et de rhétorique*, Paris, Dunod, coll. « Les topos », 2004.

Autres :

- BOURDIEU, Pierre, *La Misère du Monde*, chap. « Effets de lieu », pp. 249-262, Le Seuil, coll. Points Essais, Paris, 1993.
- BLANCHON, Flora (dir.), *Aménager l'espace, Asie II,* chap. CHENG Anne, *La notion d'espace dans la pensée traditionnelle chinoise*, Créops, Paris, éd. Lettres Sorbonne Université, 1993.