



HAL
open science

Les thrillers immoraux de Na Hong-jin : ambiguïté et propagation du Mal dans *The Chaser* (2008), *The Murderer* (2011) et *The Strangers* (2016)

Youna Le Goff

► To cite this version:

Youna Le Goff. Les thrillers immoraux de Na Hong-jin : ambiguïté et propagation du Mal dans *The Chaser* (2008), *The Murderer* (2011) et *The Strangers* (2016). *Art et histoire de l'art*. 2023. dumas-04256241

HAL Id: dumas-04256241

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04256241>

Submitted on 24 Oct 2023

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

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



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

Université Rennes 2
Master Cinéma et audiovisuel
« Histoire et esthétique du cinéma »

**Les thrillers immoraux de Na Hong-jin :
ambiguïté et propagation du Mal**

dans

The Chaser (2008), The Murderer (2011) et The Strangers (2016)



The Strangers (Na Hong-jin, 2016), 1h04min19sec

Sous la direction de Simon Daniellou

2023

Remerciements

Je tiens à remercier Simon Daniellou, mon directeur de mémoire, pour sa réactivité, sa disponibilité, ses conseils enrichissants, ses idées et son apprentissage.

Un grand merci également à Jux pour tous ses conseils et relectures, qui m'ont été d'une aide très précieuse pour ma lancée.

Merci à ma tante Annie pour ses relectures.

Et enfin, merci à Killian, pour ses avis et suggestions lors de ces deux années.

Avant-propos

Les noms coréens seront écrits en respectant la transcription internationale des noms propres, sauf exception dans le cas des auteurs cités ayant publié en français sous une autre forme. Ainsi, les noms de famille des acteurs et réalisateurs, notamment, précéderont les prénoms.

Introduction

Une étude¹ réalisée par Quentin Deleau-Latournerie révèle qu'à l'échelle internationale, le thriller s'avère être l'un des genres français les plus exportés dans les salles de cinéma (voir Annexe 1). Un tableau proposé par *Statista*² (voir Annexe 1) indique quant à lui que les films policiers et thrillers représentent plus de la moitié des visionnages concernant les Français de 35 ans et plus, ainsi que 30% chez les 18-34 ans. Cependant, les chiffres sont probablement biaisés car la première étude rattache le thriller au film d'aventure, tandis que la deuxième rassemble dans la même catégorie les films policiers et les thrillers. Un sondage de l'institut CSA pour *Direct Matin* en 2015 tire comme conclusion que ce genre, placé en deuxième position derrière la comédie, attire car il « expose les aspects les plus durs et les plus noirs de l'être humain³ ». Christophe Triollet déclare quant à lui, dans l'ouvrage *Gore et violence*⁴, que « dorénavant le cinéma ne suggère plus, il montre tout et dévoile l'intimité de l'homme jusque dans ses entrailles⁵ », ce qui laisse supposer que le thriller, genre potentiellement violent, puisse s'épanouir plus encore dans la production cinématographique contemporaine.

Pour autant, ce genre populaire reste difficile à définir. Étymologiquement, « thriller » renvoie à « to thrill : faire frémir ». *Le Trésor de la langue française informatisé (TLFI)* définit le genre comme « roman, film (fantastique ou policier) à suspense, conçu pour provoquer des émotions fortes chez le lecteur, le spectateur⁶ ». Aucun dictionnaire technique « de film » ou « du cinéma » que nous avons pu consulter ne définit ce genre, excepté le *Dictionnaire du Film* d'André Roy pour qui le terme désigne « tout film créant des émotions fortes par le suspense ou le mystère (*thriller*). Le thriller peut désigner un film d'aventures, un film d'espionnage, un film policier, un film-catastrophe ou un film de science-fiction⁷ ». On peut cependant estimer que cette définition est en partie caduque car les genres cités sont des genres à part entière, et le thriller en est un autre, si l'on se fie à l'usage du terme. En effet, il est utilisé par les salles de cinéma, les plateformes de streaming comme *Netflix* ou *Amazon Prime*, les sites internet comme *Allociné* ou *Wikipédia* et, de

1 Quentin Deleau-Latournerie, « Les genres du cinéma français », *Unifrance* [en ligne] https://medias.unifrance.org/medias/125/97/156029/piece_jointe/quels-sont-les-genres-du-cinema-francais-qui-s-exportent-le-mieux.pdf (Page consultée le 3 décembre 2021).

2 « Genres de films préférés des Français en 2016, par tranche d'âge », *Statista*, 2016 [en ligne] <https://fr.statista.com/statistiques/547702/genre-de-films-preferes-francais-par-age/> (Page consultée le 19 mai 2023).

3 « Sondage exclusif : quels sont les genres préférés des français », *CNEWS*, 2015 [en ligne] <https://www.cnews.fr/cine/2015-10-13/sondage-exclusif-les-genres-de-films-preferes-des-francais-713315> (Page consultée le 14 décembre 2021).

4 Christophe Triollet et Julien Bono (dir.), *Gore et violence*, coll. « Darkness, censure & cinema », LeffMotif, 2017.

5 *Ibid.*, p. 11.

6 « Thriller », *TLFI* (Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française) [en ligne] [http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=451237035](http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=451237035;); (Page consultée le 1^{er} janvier 2022).

7 André Roy, *Dictionnaire du film : tous les termes de la technique, de l'industrie, de l'histoire et de la culture cinématographique*, Outremont, Editions Logiques, 1999, p. 297.

manière générale, le public sait ce qu'est un thriller. Globalement, tous les genres peuvent se mêler, ce qui n'empêche pas de les distinguer et de discerner leurs particularités. De nombreux ouvrages portant sur les films noirs, à suspense, policiers, d'espionnage, d'horreur, criminels existent, mais ceux portant directement sur le genre « thriller » à proprement parler sont très rares, et il faut quitter la sphère des éditions francophones pour les trouver. En effet, l'ouvrage américain *Thrillers*, publié en 1999, tente d'identifier le genre en 268 pages, non traduit en français cependant. La filmographie se porte essentiellement sur des films américains, avec quelques films français et certaines œuvres de Fritz Lang. L'auteur conclut que c'est un genre vaste et moins défini que d'autres genres, et fait le choix de ne pas tirer de définition précise, avec certaines règles ou procédés qui seraient propres à ce dernier⁸.

En anglais comme en français, le genre qui semble régulièrement le plus se rapprocher du thriller, sans pour autant présenter exactement les mêmes éléments et spécificités, semble être le film noir. Toufic El-Khoury, chargé d'enseignement à l'école de cinéma de l'Académie Libanaise des Beaux-Arts, s'intéresse au « film noir classique », genre associé à un type de films hollywoodiens entre 1944 et 1949. Dans son ouvrage *Aliénation et déterminisme dans le film noir classique*⁹, il définit ce genre comme « “déprimant” et pessimiste, marqué par une atmosphère sordide [...] Mais il exprime, au-delà de l'engouement apparent, le malaise de l'homme moderne en face d'un monde scindé en deux, nucléarisé, et capable, en cet âge hérité des Lumières, des pires atrocités¹⁰ ». Rien ne semble ici différencier le film noir de l'idée que l'on peut se faire du thriller, le premier renvoyant à une époque et une nationalité (Hollywood, années 1930-1940), avec certains éléments bien définis comme la présence d'une femme fatale. Le thriller peut être considéré comme un genre descendant du film noir, avec les mêmes principes de base : suspense, crimes, personnages immoraux, société corrompue, couleurs sombres. La plupart des films évoqués dans le livre *L'Héritage du film noir*¹¹ sont étiquetés¹² et considérés comme des thrillers aujourd'hui : par exemple *Le Silence des agneaux* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991), *Seven* (David Fincher, 1996), *Sixième sens* (*The Sixth Sense*, M. Night Shyamalan, 1999), *Zodiac* (David Fincher, 2007), etc. Notons que, parfois, certains sites catégorisent les deux termes ensemble, comme celui qui propose comme titre de liste « Thriller : Le Film noir à travers les âges¹³ ». Nous pouvons donc supposer que le film noir et le thriller regroupent les mêmes films, peut-être à des époques

8 Néanmoins, il résume quatre problématiques qui, selon lui, peuvent permettre de mieux cerner le genre, toujours qualifié comme « problématique » lors de la conclusion : la catégorisation, l'hybridation, l'émotivité et la contextualisation.

9 Toufic El-Khoury, *Aliénation et déterminisme dans le film noir classique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2020.

10 *Ibid.*, p. 34.

11 Patrick Brion, *L'Héritage du film noir*, Paris, Éditions de la Martinière, coll. « Art et spectacle », 2008.

12 Par les sites et presses « populaires » : *Télérama*, *Première*, *Google*, *Wikipédia*, *Allociné*, *SensCritique*...

13 « Thriller : Le Film noir à travers les âges », *Télérama*'vodkaster [en ligne] <https://vodkaster.telerama.fr/listes-de-films/thriller-le-film-noir-a-travers-les-ages/1002372> (Page consultée le 15 décembre 2021).

différentes. Une définition des deux termes est proposée par le site de la *Fnac*, qui explique que, en littérature, « ce qui distingue le polar du thriller est principalement l'intrigue. Tandis que le polar se base sur l'investigation des forces de police ou d'un détective privé, le thriller tient en haleine les lecteurs en montrant progressivement ô combien l'ennemi est dangereux pour le monde¹⁴. » Pour certains, le polar et le thriller désignent la même chose, pour d'autres, ce sera le film noir qui sera associé au thriller, pour d'autres encore le thriller est un genre à part de tous les autres.

La définition du terme est donc confuse, alors nous allons établir notre propre définition, fidèle aux films étiquetés comme « thriller » par les salles de cinéma et la distribution, tels que *Psychose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), *Le Silence des agneaux*, *Usual suspects* (Bryan Singer, 2001), *Mystic River* (Clint Eastwood, 2003), *Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010), *Prisoners* (Denis Villeneuve, 2013), ou encore *Titane* (Julia Ducournau, 2021)¹⁵. Une définition trop précise et complexe serait inexacte, car les formes du genre peuvent être extrêmement variées. À ce sujet, Raphaëlle Moine, qui travaille autour de la question des genres, relève la difficulté et les contraintes pour les définir, notamment de manière transnationale : « La fonction sociale et culturelle d'un genre et l'arrangement des traits sémantiques et syntaxiques qui lui donne sa forme sont intrinsèquement liés et ne constituent pas une donnée constante¹⁶. » Nous allons donc tenter de garder un point de vue basé sur la volonté de faire tenir ensemble tous les films les plus cités. Ainsi, le thriller serait un genre qui présente une dimension psychologique importante et dans lequel une menace va être centrale dans l'histoire et, dans la majorité des cas, connue dès le départ. Le personnage principal va alors devoir combattre ou survivre à cette menace. Cette dernière peut être un mal physique ou psychique : un criminel, un ennemi, l'obstacle d'une quête de vérité, la folie, une obsession. Chacun de ces films dépeignent la corruption¹⁷ et l'obscurité de la psychologie humaine, avec des personnages principaux violents, parfois mauvais et injustes, et des criminels complexes dont la personnalité est développée. La notion de « suspense » est fondamentale et la fin du film doit surprendre le spectateur qui ne peut à aucun moment se douter de l'issue de l'action, mise en scène sous la forme d'une progression. On peut préciser dans cette liste de caractéristiques que le thriller peut régulièrement se mêler à la comédie, à l'horreur ou au fantastique.

Un territoire de prédilection pour le genre, en termes de fréquentation, se démarque avec une part de marché bien supérieure aux 25,1% constatés en moyenne sur le plan international : la Corée

14 Anastasia, « Quelle est la différence entre un thriller et un polar ? », *Fnac*, 2020 [en ligne] <https://www.fnac.com/Quelle-est-la-difference-entre-un-thriller-et-un-polar/cp48101/w-4> (Page consultée le 17 décembre 2021).

15 Tous ces films ont remporté des prix (*Titane* remporte la Palme d'or du Festival de Cannes en 2021, par exemple) ou ont été d'importants succès commerciaux.

16 Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma », 2002, p. 150.

17 Nous entendons, dans ce mémoire, par corruption: « Dégradation de ce qui est sain, honnête et constitue une valeur moral », *TLFI* [en ligne] <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2038879020>; (Page consultée le 6 juin 2023).

du Sud avec 47,2%¹⁸. Une autre étude, provenant de *Korean Film Council* et citée dans le mémoire de Hye-in Kim qui étudie la figure de la femme criminelle dans le cinéma sud-coréen¹⁹, revient sur la part de marché des films criminels dans le cinéma coréen. Ce mémoire se consacre à un corpus de quatre films que son autrice considère comme des films criminels, et trois de ces films sont catégorisés comme « thriller » sur *Allociné* et *Wikipédia* : *Lady Vengeance (Chinjeolhan geumjassi*²⁰) de Park Chan-Wook sorti en 2005, *Mother (Madeo)* de Bong Joon-ho sorti en 2017 et *Helpless (Hoacha)* de Young-Joo Byun sorti en 2012. On peut donc se servir du tableau incluant les thrillers qu'elle expose (voir Annexe 2) et constater que les films qui mettent en scène des crimes représentent en Corée du Sud 30% des films sortis par an, entre 2010 et 2017, et que la recette des ventes du cinéma criminel occupe presque 50%²¹.

Par ailleurs, le genre semble plus clairement identifié en terme de réception en Corée du Sud qu'aux États-Unis, pays pourtant très productif dans ce registre²² et qui a de plus largement influencé les productions sud-coréennes, Sora Hong montrant à ce propos comment « [l]es films qui fascinaient les cinéphiles [sud-coréens] venaient principalement d'Hollywood ou d'Europe²³ ». Prenons les classements réalisés par *Allociné* selon les notes des spectateurs et de la presse. Les cinq thrillers américains les plus populaires et appréciés sont : *The Dark Knight* (Christopher Nolan, 2008), *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2008), *Seven* et *Fight Club* (David Fincher, 1999)²⁴. Le classement des cinq premiers thrillers sud-coréens sont quant à eux *Parasite* (Bong Joong-ho, 2019), *Parasite - version noir et blanc* (2020), *J'ai rencontré le diable (Akmareul boatda, Kim Jee-Woon, 2010)*, *Old Boy (Oldeuboi, Park Chan-Wook, 2003)* et *The Chaser (Chugyeogja, Na Hong-jin, 2008)*²⁵. On remarque ainsi que les thrillers américains qui

18 Quentin Deleau-Latournerie, *op. cit.*, p. 50.

19 Hye-in Kim, « Société et violence des femmes criminelles dans le cinéma coréen contemporain (2003-2012) : *Lady Vengeance* de Park Chan-wook, *Princess Aurora* de Bang Eun-jin, *Mother* de Bong Joon-ho et *Helpless* de Byun Young-joo », mémoire en Etudes cinématographiques, sous la direction de Roxane Hamery et Simon Daniellou, Université Rennes 2, 2020, p. 11.

20 Romanisation officielle du coréen en Corée du Sud.

21 *Ibid.*

22 En l'occurrence, en recherchant « les meilleurs thrillers » sur *Allociné*, la majorité des films proposés sont américains (avec un sud-coréen, un français et un japonais seulement tout au long des trois premières pages). Le site *SensCritique* propose à peu près la même sélection, avec néanmoins davantage de thrillers sud-coréens. Voir : https://www.senscritique.com/top/resultats/les_meilleurs_thrillers/432710 (Page consultée le 30 mai 2023).

23 Sora Hong, « The Masterpieces of Yesterday, the Forgotten Today: The Short Life of the Korean New Wave », *Mise au point*, 2022 [en ligne] <https://journals.openedition.org/map/5878> (Page consultée le 30 mai 2023), § 6, traduction personnelle : « *The films that fascinated the cinephiles were mainly from Hollywood or Europe.* » L'autrice nous apprend notamment que la chaîne de télévision de l'armée américaine faisait partie du peu de chaînes auxquelles les Sud-Coréens avaient accès. *Ibid.*, § 7, « [...] les lieux pour voir des films étaient limités. Il s'agissait notamment de la chaîne de télévision de l'armée américaine, l'American Forces Korea Network (AFKN), traduction personnelle : « [...] *the places to see films were limited. These included the US Army television channel, the American Forces Korea Network (AFKN)* ».

24 « Quels sont les meilleurs thrillers américains ? », *Allociné* [en ligne] <https://www.allocine.fr/film/meilleurs/genre-13023/pays-5002/> (Page consultée le 2 décembre 2021).

25 « Quels sont les meilleurs thrillers sud-coréens ? », *Allociné* [en ligne] <https://www.allocine.fr/film/meilleurs/genre-13023/pays-5008/> (Page consultée le 2 décembre 2021).

marquent les esprits n'ont pas du tout la même approche que les thrillers sud-coréens. Ces derniers semblent renforcer leur noirceur en passant par une présence davantage importante de l'ultra-violence, souvent gore et psychologique, des ambiances oppressantes et des fins tragiques. Les attitudes et les personnalités des personnages sont sombres et changeantes, et ceux-ci se retrouvent à un moment précis de l'histoire à faire des choses ou agir de manière contraire à la morale. Ils deviennent ou se révèlent mauvais, violents ou malsains malgré eux, courant souvent à leur propre perte. Adrien Gombeaud explique dans son livre consacré aux origines du nouveau cinéma coréen que « la violence est, elle aussi, devenue un objet de représentation constant dans le cinéma coréen [...] [avec] ces scènes où un personnage se jette sur son adversaire, bave aux lèvres, regard fou, hurlant une flopée d'insultes²⁶. »

Un cinéaste sud-coréen en particulier semble porter attention à des personnages marginaux abandonnant toute morale et torturés par leurs actes dans un univers où sont mises en avant des injustices sociales fortes et l'incompétence des autorités : Na Hong-jin. Ses trois uniques longs-métrages à ce jour se trouvant tous appartenir au genre du thriller, à savoir *The Chaser* (2008), *The Murderer* (Hwang-hae, 2011) et *The Strangers* (Gokseong, 2016), nous nous proposons d'en étudier les codes et les influences et de cerner la vision qu'ils proposent de la société sud-coréenne. L'expressivité extrême des émotions et sentiments de ses personnages désemparés, condamnés et acharnés, résonne parfaitement avec la citation précédente de Gombeaud. De son côté, la définition du film noir que proposait Toufic El-Khoury s'applique aussi très bien à ce corpus, violent et fataliste, aux fins tragiques : la cruauté du monde et de l'humanité est ainsi dévoilée.

Si nous allons considérer sous l'angle du rapport au genre du thriller ces films comportant des éléments semblables, nous verrons cependant qu'ils présentent des approches différentes. Le premier cible l'incompétence de la police face à un tueur en série chrétien, le deuxième présente une dimension sociale proche du documentaire dans la première partie, puis au contraire irréaliste lors de scènes démesurées de violence dans sa deuxième partie, et enfin le troisième film se centre davantage sur des questionnements universels qui demeurent sans réponses, portant sur la peur, le Mal et la notion de jugement. Nous le verrons, tous incitent néanmoins à traiter un sujet en particulier, celui de l'ambiguïté des personnages, et donc du thriller en général, mais aussi de la manière personnelle dont Na Hong-jin s'empare du genre selon des procédés particuliers et s'en sert afin de produire une critique de certains aspects de la société sud-coréenne contemporaine : « L'incroyable incompétence de la police et les erreurs judiciaires figurant dans le film sont vraisemblables [...] J'en veux beaucoup aux hommes politiques plus préoccupés par leur propre sécurité que par celle de leurs concitoyens²⁷. », déclarait-il ainsi à la sortie de son premier long-

²⁶ Adrien Gombeaud, *Séoul cinéma : les origines du nouveau cinéma coréen*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2018, p. 30.

²⁷ « Redoutable chasse à l'homme dans Séoul », *Le Figaro*, 2009 [en ligne]

métrage. Na Hong-jin s'est imposé dès *The Chaser* comme un auteur majeur du cinéma de genre, Vincent Malausa estimant à sa sortie que le film valait « avant tout par sa manière de faire bouillir tous les clichés du thriller à la coréenne²⁸ ».

Les synopsis de ces trois films donnent déjà une idée de l'univers sombre exposé par le cinéaste. Inspiré de l'histoire vraie du tueur en série sud-coréen Yoo Young-chul, *The Chaser* prend pour personnage principal Jong-ho, un ancien policier devenu proxénète. Un jour, Mi-jin, l'une des prostituées dont il est responsable, ne revient pas, comme trois autres de ses « filles » avant elle. Jong-ho pense alors tout d'abord qu'un autre proxénète les a vendues et se montre déterminé à retrouver cet homme et « récupérer » ces femmes et son argent. Se rendant vite compte que la situation est beaucoup plus grave, il tente d'arrêter Young-min, un tueur de femmes, malgré les différents obstacles posés par la police. *The Murderer*, le deuxième film du cinéaste, que Malausa estime se frayer « un chemin singulier au milieu des clichés du polar coréen²⁹ », se concentre sur une poursuite qui devient, au bout d'une demi-heure, la forme structurante du récit. Gu-Nam, le personnage principal, est un « Joseonjok », c'est-à-dire qu'il appartient à la minorité sino-coréenne très pauvre vivant dans la préfecture autonome coréenne de Yanbian, en Chine populaire, située entre la Corée du Nord et la Russie. Surendetté et plongé dans la misère, Gu-nam se voit proposé par Myun, un baron de la drogue, de se rendre en Corée du Sud afin de tuer un inconnu, « le professeur », en échange d'une récompense. *The Strangers* est le troisième et à ce jour dernier long-métrage du réalisateur. Ce film raconte l'histoire d'un petit village en Corée du Sud où un Mal étrange se propage et possède les habitants qui perdent l'esprit et finissent par s'entre-tuer. Jong-go, un policier maladroit, décide d'agir, quitte à commettre l'irréparable, lorsque Hyo-jin, sa fille, tombe malade.

On saisit à la lecture de ces synopsis que le cinéma de Na porte sur la violence que subissent mais aussi commettent des personnages marginaux, douteux ou franchement mauvais au sein d'une société injuste. Nous allons ainsi nous demander en quoi un genre cinématographique comme le thriller, caractérisé par la noirceur, la violence et l'immoralité de ses personnages, permet à Na Hong-jin d'explorer les ambiguïtés de la nature humaine au sein d'une société sud-coréenne corrompue.

À travers son œuvre, le réalisateur semble chercher à faire ressortir ce qu'il y a de plus désespérant en l'humanité. Les protagonistes de ses films ne sont pas des modèles de vertu : un policier reconverti en proxénète, un autre ridicule, couard et incompetent, et enfin un clandestin Joseonjok endetté et errant. Le réalisateur confronte le spectateur à la noirceur de la nature humaine

<https://www.lefigaro.fr/cinema/2009/03/17/03002-20090317ARTFIG00506-redoutable-chasse-a-l-homme-dans-seoul-.php> (Page consultée le 28 novembre 2021).

²⁸ Vincent Malausa, « Ténèbres », *Cahiers du cinéma*, n° 669, juillet/août, 2011, p. 56-57.

²⁹ *Ibid.*

et à des personnages ayant vécu des traumatismes, qui s'entre-tuent avec sauvagerie, souvent pour des histoires bénignes (d'argent ou de jalousie), afin de sauver leur vie et leurs proches. À travers le cinéma de Na, nous allons chercher à comprendre ce genre qui, par la puissance de sa violence, « refuse de considérer l'homme comme pécheur mais l'accepte, lui et ses actes, dans leur totalité³⁰. » L'ambiguïté des personnages qui en ressort permet également de semer le doute et troubler le spectateur à plusieurs reprises, rendant l'intrigue moins claire pour privilégier l'impact émotionnel.

Pour y répondre, nous allons principalement recourir à l'analyse filmique, formelle et narrative, des films du corpus. Ainsi, prêterons-nous attention aux arcs narratifs, au montage, à l'esthétique des décors et de la photographie, aux jeux d'acteurs, etc. D'autre part, différents entretiens avec le cinéaste nous fourniront des anecdotes et explications importantes, sur les choix de mise en scène ou ses rapports personnels aux lieux de tournage par exemple. Nous appuierons nos analyses sur des références éclairant des enjeux sociétaux, ainsi que le traitement des personnages et de leur marginalité, ou permettant l'étude du genre, de sa construction, de ses procédés, etc. Des apports sociologiques ou d'actualité (notamment sur des scandales politiques) concernant la société sud-coréenne nous permettront d'éclairer la représentation des Coréens et des institutions dans les films du corpus.

La première grande partie de ce mémoire portera sur les composantes du thriller chez Na Hong-jin, en passant par l'analyse de la noirceur, qu'elle concerne les décors, l'ambiance ou l'humour, mais aussi de la mise en scène d'une violence outrancière, sauvage, voire bestiale. Nous allons ainsi étudier le rythme, les motifs, l'esthétique de cette violence, puis présenter les personnages, en approfondissant pour cela le concept d'antihéros, et analyser le processus de leur animalisation, en tant que chasseurs ou pourchassés. La deuxième partie sera centrée sur la société dépeinte par le cinéaste, sa corruption et son immoralité, à travers notamment sa critique du pouvoir étatique, ainsi qu'une mise en avant de la colère des hommes. Dans le second chapitre de cette partie, nous nous intéresserons à la part de réalisme que l'on peut discerner dans les trois films, et nous en viendrons ainsi à aborder la notion de naturalisme, afin de mettre en rapport l'étude de la violence et du réalisme. La troisième et dernière grande partie questionnera le rapport au Mal au sein de cette filmographie. On note un attrait du cinéaste pour l'injustice, les questionnements sur le Mal et le motif de la religion, ce que nous aborderons lors des deux premiers sous-chapitres. Ainsi, ce chapitre terminera par l'étude de la présomption de culpabilité qui génère des scènes d'action et structure les trois films par le motif de la chasse à l'homme, éclairant également le rapport au Mal entretenu par les protagonistes : la chasse qui est faite aux personnages de Young-min, Gu-nam et le Japonais dans, respectivement, *The Chaser*, *The Murderer* et *The*

³⁰ Christophe Triollet et Julien Bono, *op. cit.*, p. 13.

Strangers. Enfin, ce dernier chapitre traitera de la nature trouble des personnages, puis l'évolution de leur immoralité et les scènes où tout bascule. Pour finir, le dernier chapitre posera la question de l'éventuelle évolution morale des protagonistes. À l'issue de ce parcours, nous espérons identifier la manière dont le cinéaste manie le genre afin de renverser les mœurs et les repères de la conscience humaine.

Partie I

*Les principales composantes du thriller selon Na Hong-jin :
noirceur extrême du ton et animalisation des personnages*

Chap. 1 Noirceur ambiante

Le thriller nécessite la mise en place d'un sentiment généralisé d'oppression. Nous allons voir que le réalisateur en passe pour ce faire par des décors aux teintes sombres, des sources de lumières limitées, l'usage de matières « sales », mais aussi par l'humour noir qui vient nourrir la pesanteur dominante.

1-1 – Ambiances et décors sordides

Raphaëlle Moine évoque, dans *Les Genres du cinéma*, différents niveaux qui peuvent servir à établir des distinctions entre les genres. Le niveau de fonction, par exemple, nous permet d'affirmer que le thriller possède une fonction perlocutoire, et non illocutoire, c'est-à-dire « qu'il[s] vise[nt] à changer le comportement des spectateurs, à provoquer chez eux un effet³¹ ». Ainsi, le thriller suscite une tension, une méfiance et du suspense. Le niveau sémantique, quant à lui, consiste à distinguer les genres par des éléments sémantiques (thème, motif, sujet). Le thriller pourrait donc se distinguer par des personnages (policiers, criminels, mafieux, proxénètes, prostituées, psychopathes), des situations (fausses pistes, combats, meurtres, folie, trahisons, vengeances, poursuites, obsession), des couleurs (obscurité, nuit, pluie, ciel gris, couleurs ternes et sombres), des atmosphères (paranoïa, suspense, tension), et des émotions (colère, peur, doute). Tous ces éléments sont destinés à créer un univers glaçant, que ce soit pour les personnages, ou pour le spectateur. Rassemblés, ils incitent le genre à avoir lieu dans des milieux sombres, cloisonnés ou interlopes, avec des personnages stéréotypés, mauvais et malhonnêtes. Martin Rubin explique dans la conclusion de son ouvrage *Thrillers* que l'on doit choisir, afin de désigner notre thriller préféré, « celui qui a eu le plus grand impact viscéral sur [notre] système nerveux particulier, qui possède le plus de pouvoir pour déchirer [notre] âme et geler [notre] sang vieillissant³² ».

Rick Altman, professeur de cinéma et de littérature comparée au Département de cinéma et de littérature comparée de l'Université de l'Iowa, a instauré la définition dite « sémantico-syntaxique » du genre, qui consiste à définir un genre de manière à la fois sémantique et syntaxique, c'est-à-dire qu'un genre se caractérise par ses éléments sémantiques comme nous l'avons vu précédemment, mais aussi par sa syntaxe, et que c'est le mélange des deux qui crée un genre « fort ». Essayons dès lors d'établir les règles syntaxiques des trois thrillers de Na Hong-jin. Tout

31 Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 20.

32 Martin Rubin, *Thrillers, Genres in American cinema*, Cambridge University Press, 1999, p. 264, traduction personnelle : « Which [...] is the one that had the greatest visceral impact on my particular nervous system, that possessed the most power to harrow up my soul and freeze my aging blood ».

d'abord, le premier critère que l'on peut relever est celui de la poursuite à pieds, entre protagoniste et antagoniste. Le protagoniste se trouve d'ailleurs face à un antagoniste adroit et résistant, qui a souvent une longueur d'avance sur lui. Le deuxième critère, c'est le protagoniste criminel. En effet, celui-ci se retrouve à user de la violence pour sortir d'une situation subie. Les accusations à tort, qui suscitent des confusions et mènent à de l'action, peuvent ensuite composer, selon nous, un troisième critère. Enfin, le dernier critère est engendré par le premier, c'est-à-dire le duel entre le protagoniste et l'antagoniste, relève du rythme et concerne ainsi les scènes d'action. Les trois récits sont en effet rythmés par des scènes d'action nombreuses, imposantes et centrales : les combats et les poursuites.

L'esthétique du thriller participe souvent d'une ambiance glauque, afin de déranger le spectateur, lui faire ressentir un malaise, une angoisse, et soutenir celle des personnages. David Fincher déclare ainsi à propos de son film *Seven* dans *L'Héritage du film noir* : « Comme on avait surtout envie de faire une image sale, on est parti de cette lumière sombre, de cette ambiance malsaine³³. » Cette atmosphère accompagne les personnages qui révéleront de multiples facettes de leur personnalité. Chez Na, *The Chaser* et *The Murderer* sont des films qui se déroulent principalement en ville, la nuit. On retrouve dans le premier des couleurs comme le noir, le marron, le jaune, tandis que, dans le second, le bleu est la couleur dominante. Les deux films ont des luminosités et couleurs très sombres, les sources de lumière principales étant des éclairages électriques (lampadaires, ampoules d'intérieur) [Fig. 1-2]. Lors des scènes de jour, la saturation des couleurs est très faible. Celles-ci ressortent très peu et l'ensemble est terne.

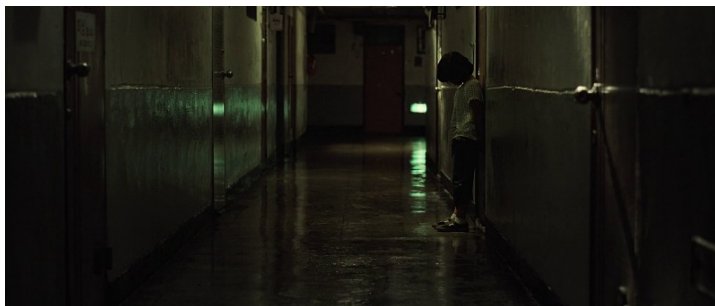


Figure 1 : *The Chaser*, 1h06min19sec.



Figure 2 : *The Murderer*, 2h02min43sec.

La nuit transforme le monde en un lieu incertain et imprévisible. La civilisation s'endort, les rues et les campagnes entrent alors dans une temporalité où les espaces deviennent plus intimistes. L'absence de lumière crée inévitablement un espace de danger et d'insécurité, et renforce l'effet menaçant du hors-champ. Ainsi, la nuit est propice aux « dérives urbaines », « à la déraison », ainsi qu'à « l'expression des désirs et fantasmes³⁴ ». Dans *The Chaser*, à la 17^e minute, alors que Mi-jin commence à douter de la sécurité de l'endroit, Young-min lui ouvre son portail afin de la faire

³³ Patrick Brion, *L'Héritage du film noir*, Paris, Éditions de la Martinière, coll. « Art et spectacle », 2008, p. 303.

³⁴ Diane Poitras, « Le traitement de la nuit au cinéma, deux postures épistémologiques », Mémoire de Master à Université du Québec à Montréal/Université Paris 8, mai 2014, p. 11.

entrer. La nuit est si noire et son jardin si sombre, que l'on ne peut rien distinguer. Le spectateur et Mi-jin avancent désormais vers l'inconnu, et donc possiblement le danger [Fig. 3].



Figure 3 : *The Chaser*, 0h17min19sec.

On retrouve cette obscurité presque absolue à plusieurs reprises, notamment lorsque Young-min entre dans son salon et précède Mi-jin. En dehors de l'aquarium, rien n'est visible. Ce procédé permet d'installer un doute chez le spectateur, et l'absence d'informations éveille une méfiance. Dans son mémoire³⁵, Yann Chabrol évoque la faculté du genre à provoquer une paranoïa, raisonnée ou non : « représentant des éléments inoffensifs comme s'ils étaient dangereux pour mieux brouiller les pistes et rendre l'émergence de la menace inattendue, l'esthétique du thriller engendre la paranoïa³⁶. » Dans *The Murderer*, l'obscurité accompagne davantage la pauvreté des Joseonjok et le froid, que ce soit dans les fonds de cale des bateaux qui font traverser les migrants, les ruelles délabrées, les repères des mafieux ou les logements. Les spectateurs craignent surtout que Gu-nam se retrouve au milieu d'une dispute de gang ou attaqué par un ivrogne en colère, plutôt que poursuivi par un sociopathe. Malgré tout, les dangers que risque Gu-nam sont nombreux et constants : c'est un homme seul, sans papiers, sans argent, frigorifié, affamé, qui demeure dans l'ombre de la civilisation.

The Strangers se différencie car il se déroule davantage en journée que la nuit, même si l'obscurité reste néanmoins très présente. Lors des scènes en extérieur, ce sont alors le ciel bleu, le soleil, la végétation et les couleurs très vives et variées qui ressortent. Le film joue avec les nuances de luminosité naturelles, telles que le plein soleil, la pleine lune, l'aurore ou encore le crépuscule. Il exploite également la météo, les couleurs du temps et les contrastes, notamment lors d'un changement météorologique radical (un orage), induisant un assombrissement général. Ces changements ont un impact sur l'ambiance et la colorimétrie générale, tandis que l'action devient globalement plus dramatique. Les cérémonies de chamanisme ajoutent en revanche beaucoup de couleurs au film : tenue bariolée du chaman, offrandes, rubans multicolores fixés aux poignets de

³⁵ Yann Chabrol, « Définition du thriller contemporain : enjeux esthétiques et narratifs du frisson », mémoire de Master sous la direction de José Moure, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2016.

³⁶ *Ibid.*, p. 60.

Hyo-jin, flammes... la diversité des couleurs nous éloigne peut-être du thriller noir classique, pour nous emmener dans un univers plus mystique, voire fantastique.

Pour en revenir à la présence de la nuit dans *The Strangers*, étudions les scènes concernées. La première agression débute à l'aube, lors de ce court moment entre la nuit et le jour, ce qui apporte une dimension de rêverie, tandis que cette agression est racontée par Oh Seong-bok en pleine nuit. Se déploie alors la scène se déroulant au commissariat, lors de laquelle Jong-go et son collègue vont apercevoir une femme nue à travers la vitre. Les orages, la nuit et la coupure d'électricité, et donc de lumière, intensifient la peur des personnages. Cette même scène jouée en journée aurait été d'un registre plutôt comique, et non horrifique. La nuit est à nouveau tombée lorsque Jong-go fait le lien entre son agression lors de l'incendie de la maison de M.Cho et la femme nue, puis plus tard, lorsque Hyo-jin a une crise dans son lit. Jong-go allume cependant la lumière de la chambre immédiatement, une lumière blanche, vive et presque éblouissante. Celle-ci contraste avec l'entrée du protagoniste, filmé en contre-jour dans le noir, le visage indistinguable. La nuit revient à nouveau quand Hyo-jin dort et que le protagoniste fouille sa chambre et découvre les plaies sur son corps. Les deux parents se questionnent sur l'état de leur fille à la 72^e minute, et le montage passe à un plan sur la pleine lune, dévoilant le Japonais qui l'observe, et les corbeaux au premier plan dans sa maison. Le doute plane plus que jamais et la suspicion se porte alors directement sur lui³⁷.

La nuit, dans *The Strangers*, ne représente donc pas une temporalité et un environnement dédiés au Mal et aux scènes de crimes, mais elle participe tout de même à installer le doute, le questionnement, la confusion, et à déployer l'imaginaire des personnages. Le deuxième exorcisme intervient lors du coucher du soleil, un détail véhiculé et appuyé par un plan sur le soleil orange vif qui disparaît derrière la montagne et le ciel voilé de couleurs vives. Suite à l'exorcisme, Jong-go va voir sa fille à l'hôpital, puis le prêtre du village afin de le questionner sur le Japonais. Le père lui rappelle alors que les histoires mauvaises sur celui-ci ne sont que des rumeurs, et qu'il est bien vivant, sous-entendu fait de chair et d'os. Un plan sur le lever du jour dans la montagne marque la fin de la nuit. Celle-ci revient enfin après que Jong-go jette le corps du Japonais dans le ravin, suite à quoi le chamane déclare, en regardant le ciel : « la proie a enfin mordu à l'hameçon³⁸ ». Il fera ainsi nuit désormais jusqu'à la fin du film, c'est-à-dire lors de l'ultime dilemme de Jong-go, de son hésitation absolue et du montage alterné entre le chaman, le Japonais et la femme fantôme.

La nuit, l'homme est vulnérable. Il ne voit pas, mais les animaux nocturnes le voient. Sa posture devient ainsi celle d'une proie, et il est ramené à ses peurs et instincts primaires. L'imaginaire humain s'est d'ailleurs servi de cette peur et l'a nourrie, à travers les contes, les

³⁷ L'agression meurtrière de Hyo-jin sur la femme, en revanche, ne se déroule pas la nuit comme on pourrait s'y attendre.

³⁸ *The Strangers*, 1h56min36sec.

histoires, les livres et le cinéma, par exemple. Dans le noir, chaque forme devient alors une paréidolie terrifiante et un prédateur potentiel ; les enfants ont peur des monstres sous leurs lits ; beaucoup d'entre nous révèlent leur peur des fantômes dans les vieilles bâtisses, et, de manière générale, de nombreuses personnes imaginent toutes sortes de dangers irrationnels si elles se retrouvent seules dans la nature, dans la nuit noire. Ainsi, les zones sombres, opaques, la pleine lune et la nuit sont des éléments qui contribuent à la création d'une atmosphère angoissante.

Na Hong-jin choisit, en outre, de filmer la crudité de ce monde oppressant. Pour ce faire, il joue notamment avec les matières comme la boue, le sang, le froid, la saleté, la pluie, la nuit, de manière à créer une esthétique du « sale ». On peut citer par exemple, la découverte de la salle de bain chez Young-min, des logements de Gu-nam, ou encore du tableau religieux du logement de Young-min. Ainsi l'atmosphère glauque et malsaine est intensifiée. Dans *The Chaser* et *The Murderer*, beaucoup d'éléments du décor sont sales, abîmés, recouverts de traces noires : la salle de bain de Young-min [Fig. 4], les deux logements de Gu-nam, celui de Myun, la rue. Le réalisateur déclare d'ailleurs à propos du logement de Gu-nam : « Je crois que les décors du film symbolisent les émotions du protagoniste. Pour exprimer l'état d'âme de Gu-nam, je lui ai choisi une pièce aux murs moisissés.³⁹ » [Fig. 5]



Figure 4 : *The Chaser*, 0h19min18sec. Aperçu de la salle de bain de Young-min.



Figure 5 : *The Murderer*, 1h51min21sec. Gu-nam regarde, pensif et avec désespoir, le mur de sa pièce, face à lui.

Au niveau de la colorimétrie, le cinéaste mise majoritairement sur les couleurs citées précédemment, sombres et peu variées, et l'obscurité. *The Strangers*, au contraire, comporte plutôt des images lisses, nettes, fixes, colorées et lumineuses, ce qui ne l'empêche pas d'avoir recours au sang, à la boue, à la moisissure de la chair humaine et à l'eau. Didier Souiller note d'ailleurs que « le roman picaresque [...] renonce aux canons classiques de la beauté idéale, pour découvrir la valeur esthétique du laid comme élément de contraste⁴⁰ ». Nous verrons d'ailleurs (lors du sous-chapitre 5-1) les liens que peut entretenir la cinématographie du réalisateur avec le roman picaresque, et on retrouve ainsi cette volonté chez lui, avec les éléments décrits à l'instant. Ces

39 « Entretien avec Ha Jung-woo », dossier de presse *The Murderer, un film de Na Hong-jin*, Le Pacte, 2011.

40 Nathalie Mauffrey, « Le picaresque et la voie du milieu », *Eclipses*, n° 68, « Bong Joon-Ho : des chimères et des hommes », dirigé par Yann Calvet et Hélène Valmary, 2021, p. 104.

derniers participent à la création d'une esthétique sale, crue et quasi-documentaire lors de certains plans, notamment serrés et rapides, dans les deux premiers films. Notons d'ailleurs que lorsque les émotions des personnages s'embrasent, les plans sont davantage serrés et instables, suivant ainsi la détresse ou la colère de ces derniers. Pour ce faire, les scènes d'action sont souvent filmées en caméra portée, comme les courses poursuites dans les trois films, la violence de l'interrogatoire de Young-min ou encore l'évasion de Mi-jin dans *The Chaser*. Ce choix intensifie la gravité de ces scènes, et apporte de la spontanéité et une proximité avec les personnages. Cette spontanéité procure un caractère imprévisible à ces séquences, et le spectateur est d'autant plus tenu en haleine.

La composition du décor joue également un rôle dans la création d'une ambiance inquiétante et lugubre. Concernant *The Chaser*, le cinéaste confirme avoir tourné dans plusieurs quartiers afin d'en créer un de toute pièce⁴¹, avec ainsi le nombre suffisant de ruelles étroites, pentues, entrecoupées d'escaliers, entremêlées et très obscures. Le quartier, situé sur une colline, se transforme en un labyrinthe sans fin dans lequel les personnages vont tourner un nombre considérable de fois et monter jusqu'à la maison du tueur pour ne jamais en revenir. Dans *The Murderer*, ce sont les bateaux qui transportent les migrants, la salle de mah-jong, les multiples logements délabrés, ou encore le parking de conteneurs qui constituent le milieu sombre de la pauvreté et de l'illégalité. Enfin, dans *The Strangers*, le décor joue avec les éléments de chamanisme et d'exorcisme et ajoute ainsi une dimension mystique et rappelle de nombreux films d'horreur : cadavres de corbeaux, de poules et de cochons, bois mort, nid à taille humaine, sang, champignons séchés et suspendus. Les éléments qui rappellent la sorcellerie, les mauvais sorts, sacrifices humains et rituels sont souvent utilisés pour alarmer les personnages d'un mauvais présage (secte, phénomènes surnaturels, esprits, démons, sacrifices) et se retrouvent ainsi fréquemment parsemés dans les films d'horreur : *L'Exorciste* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973), *Massacre à la tronçonneuse* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974), *Le Projet Blair Witch* (*The Blair Witch Project*, Eduardo Sánchez, Daniel Myrick, 1999).

D'autre part, le motif de la pluie accompagne les personnages lors des moments de combats, de colère et de peur. De ce fait, celle-ci contribue indéniablement à la création d'une atmosphère oppressante, tragique ou sans espoir : « la persistance vive de la pluie charge l'air d'une tension nerveuse⁴² ». Dans le thriller, la pluie est un outil efficace pour informer le spectateur d'une tonalité, et instaurer un climat disposé à accueillir des événements dramatiques. Elle « assiège l'horizon d'un voile gris-noir, vide les lieux, pousse au refuge. La pluie contraint, limite, importune⁴³... » Temps grisâtre, personnages trempés et, ainsi, plus vulnérables et moins à leur avantage, absence de vie

41 « Ce quartier n'existe pas, en réalité [...] Nous avons cherché dans tout le pays, des quartiers avec des petites ruelles. Finalement nous avons tourné dans plusieurs quartiers. », Na Hong-jin dans « À propos du tournage », *The Chaser*, « Les suppléments », DVD 2, Édition spéciale 2 DVD, *Haut et Court*, 2009, 0h08min20sec.

42 Corinne Maury, *L'Attrait de la pluie*, Crismée, Yellow Now, Côté cinéma / Motifs, 2013, p. 56.

43 *Ibid.*, p. 6.

générale car les gens et les animaux s'abritent : la pluie participe d'une mélancolie ambiante. Elle relève de ce qu'Alfred Hitchcock évoque dans le documentaire *John Ford et Alfred Hitchcock, le loup et l'agneau* (André S. Labarthe, 2001), à savoir l'excès de l'utilisation d'éléments typiques, et donc de clichés, dans les films à suspense : « Au coin d'une rue dans une grande ville, [...] il y a des pavés détrempés par la pluie qui tombe. Un homme se tient sous un réverbère. C'est ainsi que l'ambiance de terreur est créée⁴⁴ ». Le cinéaste dénonce la perte d'intérêt et d'effet dans le fait d'utiliser notamment la pluie à outrance sans l'intégrer avec sens. Néanmoins, son intervention appuie le fait que la pluie est un élément emblématique du film à suspense. Corinne Maury évoque néanmoins les films de Clint Eastwood, William Wellman, John Ford ou encore Raoul Walsh, dans lesquels la pluie a d'autres fonctions que celle de servir à « accentuer l'artifice du drame. Elle est un évènement dynamique qui [...] participe à la cruauté des affrontements humains, voire l'intensifie⁴⁵ ». On peut noter par exemple, que le meurtrier de *Memories of Murder* (*Salinui chueo k*, Boong Joon-ho, 2003) commet ses crimes les jours de pluie, que la pluie tombe à verse dès lors que le monstre de *The Host* (*Gwoemul*, Bong Joon-ho, 2006) ravage la ville ou lorsque le tueur de *Seven* attaque le détective Mills. Chez Na Hong-jin, la pluie est présente lors de certains drames déterminants, comme lorsqu'Eun-ji, la fille de Mi-jin dans *The Chaser*, prend conscience que sa mère est peut-être morte, où lorsque Jong-go, terrifié pour sa fille, tente de se débarrasser du Japonais sur la route et qu'il révèle le cynisme de sa personnalité. Dans *The Chaser* à nouveau, les personnages s'abritent de la pluie avec des parapluies ou derrière les vitres de leurs voitures, mais Young-min est trempé lorsqu'il enterre les corps de ses voisins dans son jardin sous la pluie, et lui et Jong-ho le sont lors de leur duel final. Dans *The Strangers*, Jong-go est ruisselant et imbibé d'eau de pluie quand il fait tomber l'homme dans la forêt avec son collègue, ou quand il décide de se débarrasser du corps du Japonais. La pluie crée des matières, elle engendre la boue et se mêle au sang. L'homme bousculé par les deux policiers dans la forêt se retrouve recouvert de sang, de boue, de feuilles mortes d'arbre, de pluie, et finit par se faire frapper par la foudre, son corps s'affaiblissant au fur et à mesure que ces matières naturelles le submergent [Fig. 6].

⁴⁴ *John Ford et Alfred Hitchcock, le loup et l'agneau*, André S. Labarthe, 2001, 34min26sec [en ligne] https://www.youtube.com/watch?v=Tc_KQmrsXOg (Page consultée le 27 avril 2023).

⁴⁵ Corinne Maury, *op. cit.*, p. 56.



Figure 6 : *The Strangers*, 42min10sec.

De plus, on peut observer une évolution de l'esthétique de la saleté concernant les uniformes des deux policiers. En effet, au fur et à mesure du film et des expériences que rencontrent les personnages, dont celle que nous venons de développer, les uniformes de ces derniers se salissent et se recouvrent de terre. Lorsqu'ils mangent ensemble au restaurant à la 46^e minute, par exemple, leurs uniformes sont tachés de terre, puis ils seront recouverts d'eau de pluie et tachés de boue à la 57^e minute. Par la suite, les deux collègues ne porteront plus jamais leurs uniformes. Ainsi, tous ces éléments et ces partis pris esthétiques, c'est-à-dire l'usage de la pluie, de la nuit, des matières « sales », ainsi que la recherche de crudité et de réalisme dans la mise en scène de la violence, participent à mettre en place le genre du thriller et les personnages en situation de danger ou en proie au crime. Cependant, ces éléments n'empêchent par le cinéaste d'avoir recours à l'humour, légèrement mais régulièrement.

1-2 – « L'art du piksari » : vers un humour noir coréen

Nous allons désormais analyser le traitement de l'humour dans les trois films du corpus en adossant notre étude à l'usage de l'humour dans les thrillers sud-coréens en général. Pour l'étude des films de Na Hong-jin, nous nous intéresserons avant tout au rôle de la personnalité des personnages, ce qui nous permettra de rebondir sur la mise en forme de ces personnalités, qui passe notamment par l'attitude et le corps. Ensuite, nous aborderons le rôle du comique de situation, puis les changements de tonalités brusques, et terminerons sur le « rire monstre » que l'humour produit dans ces métrages, ce qui nous mènera à la notion d'humour noir.

Le rayonnement du cinéma sud-coréen à l'étranger a eu lieu, comme nous l'avons développé dans l'introduction de ce mémoire, grâce à leur inventivité et leur renouvellement du thriller. Primés et diffusés dans de nombreux festivals, ces films violents et sanglants se mêlent également à

d'autres genres. Ces derniers viennent l'agrémenter, l'ornementer, le nourrir. Les réalisateurs s'approprient les codes du thriller et les mélangent à d'autres genres, tels que l'action (*A Bittersweet life*, Kim Jee-woon, 2005), la science-fiction (*Snowpiercer*, Bong Joon-ho, 2013), l'horreur (*J'ai rencontré le diable*, Kim Jee-woon, 2010), le fantastique (*The Host*), le drame social (*Hope*, Lee Joon-ik, 2013) ou encore la romance et l'érotisme (*Thirst, ceci est mon sang*, Park Chan-wook, 2006). Parmi ces genres, on compte également la comédie (parfois sociale), à travers des touches d'humour régulières, dans des films que nous nous proposons donc d'envisager comme des « tragi-comédies macabres », le macabre renvoyant à « ce qui évoque la mort⁴⁶ », selon le dictionnaire *Le Robert*. On peut citer *Barking Dogs* (Bong Joon-ho, 2000), *The Host*, *Hard Day* (*Ggeutggaji ganda*, Kim Seong-hoon, 2014), ou *Lucky Strike* (Kim Yonghoon, 2020). On retrouve également certaines touches d'humour dans les films de Na Hong-jin, malgré leur noirceur et leur violence. Ainsi, nous allons les analyser, en passant par l'évocation de ces tragi-comédies sud-coréennes (*Barking Dogs*, *Hard Day*...) dont l'humour est parfois plus marqué mais qui reposent sur les mêmes ressorts humoristiques. Bong Joon-ho, réalisateur sud-coréen le plus emblématique de ce genre à succès coréen, mais aussi le plus étudié, récompensé et célèbre dans le monde sera, pour ces raisons, le cinéaste qui sera le plus cité dans ce chapitre.

Antoine Gaudin définit le terme coréen « *piksari* » comme désignant « l'irruption d'une soudaine dimension comique et absurde à l'intérieur de séquences à priori inscrites dans une tonalité émotionnelle dramatique, ou à l'inverse d'un élément de pathos inattendu dans une scène à priori dévolue au registre de la comédie. [...] une pratique du mélange des genres où le burlesque côtoie tour à tour le mélodrame, le film policier ou le film fantastique⁴⁷ ». De nombreux thrillers sud-coréens utilisent fréquemment ce registre et emploient plusieurs méthodes de mise en scène afin d'apporter cette dimension comique recherchée. L'humour se traduit tout d'abord par l'élaboration de personnages destinés à faire rire, au moins partiellement. Les réalisateurs créent ainsi des personnages comportant des défauts « ridicules » : peu courageux, maladroits, imbéciles. Dans un entretien qu'il mène avec le cinéaste Park Chan-wook pour la revue *Brazil*⁴⁸, le journaliste Christophe Goffette qualifie ainsi les personnages de Bong Joon-ho de « crétins », comme Gang-du, le père dans *The Host*, et ceux de Park Chan-wook de « bizarres », tels qu'Oh Dae-su, le protagoniste d'*Old Boy* (Park Chan-wook, 2003). Dans *The Strangers* de Na Hong-jin, Jong-go nous paraît comique par ses réactions impulsives, sa grande expressivité, sa personnalité peureuse, ainsi que pour le binôme qu'il forme avec son collègue, qui présente des caractéristiques similaires.

Les deux collègues créent ensemble un élément humoristique récurrent, celui de deux policiers

46 « Macabre », *Le Robert* [en ligne] <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/macabre> (Page consultée le 28 avril 2023).

47 Antoine Gaudin, « l'art du piksari », *Eclipses*, n° 68, « Bong Joon-Ho : des chimères et des hommes », dirigé par Yann Calvet et Hélène Valmary, 2021, p. 12.

48 Christophe Goffette, « Park Chan-wook, Soif de cinema », *Brazil*, octobre 2009, p. 36.

incompétents qui se chamaillent pour de petites choses ridicules, manquant cruellement de sérieux et de courage. Pour illustrer le caractère dérisoire de ce binôme, prenons pour exemple la scène lors de laquelle les deux collègues interrogent l'homme qui prétend avoir été agressé par le Japonais sous une forme diabolique, après avoir trébuché dans la forêt. L'homme témoigne d'un traumatisme, d'une agression, d'un danger. Or, à peine a-t-il le temps de décrire le Japonais, « il était tout nu comme une bête, et portait une couche », que les deux policiers, choqués, restent obnubilés par l'information de la couche : « Une couche ? Un adulte⁴⁹ ? ». Le collègue est plus outré par le fait que le vieil homme porte une couche en forêt, que par le fait qu'il soit terrifiant, ensanglanté et agressif. Jong-go rebondit sur son intervention, et tous deux entament une discussion déplacée sur le sujet de la couche, laissant totalement de côté tout le reste. Cette anecdote devient sur-développée, et fait tourner l'interrogatoire au dérisoire. Notons par ailleurs que le Japonais porte en réalité un *etchū fundoshi* [Fig. 7], une variété de *fundoshi*, un sous-vêtement traditionnel japonais. Les trois personnages font donc un raccourci ridicule, par ignorance probablement.



Figure 7 : *The Strangers*, 0h33min20sec.

On peut également convoquer les policiers colériques et capricieux de *The Chaser*, ainsi que leurs chamailleries puériles se déroulant dans le commissariat, une scène pendant laquelle une dizaine de policiers vont jusqu'à tenter de se frapper et s'arracher les documents des mains, par désaccord quant à l'accusation portée sur Young-min et Jong-ho.

La mise en forme de la personnalité des personnages passe par la mise en scène de leurs comportements et attitudes. Peter Y. Paik aborde ce point en analysant *The Host* de Bong Joon-ho. Ce dernier explique que le cinéaste joue de l'humour visuel : « Bong montre une propension à l'humour physique [...] Des scènes de personnages consommant de la nourriture mettent en évidence les aspects désordonnés et corporels du processus de prise de nourriture⁵⁰. » Jong-go est un personnage rond et balourd. Il paraît maladroit dans ses attitudes et réactions physiques : il

⁴⁹ 0h37min, 56sec.

⁵⁰ Peter Y Paik, « The Host (2006) : Life in Excess », Lee Sangjoon, *Rediscovering Korean Cinema*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2019, p. 430, traduction personnelle : « Bong shows a proclivity toward physical humor [...] Scenes of characters consuming food highlight the messy, corporeal aspects of the process of taking nourishment ».

tombe lorsqu'il se fait attaquer par la femme de M. Cho, il fait tomber l'homme qui témoigne dans la forêt, il utilise un chausse-pied pour s'habiller. Quand les deux policiers prennent peur, ce sont leurs corps qui l'expriment en se cognant, tombant, courant, se cachant, et en faisant des mouvements brusques de panique. Jong-go se débat contre la femme de M. Cho avec des petits mouvements de bras inutiles, et continue de crier durant plusieurs secondes, une fois qu'elle n'est plus là. Dans *The Chaser*, les policiers se chamaillent, s'agrippent en criant, courent et se bousculent. Leurs corps sont majoritairement en mouvement, ce qui souligne la précipitation hâtive de ces derniers, qui manquent d'organisation, s'enchevêtrent et ne savent plus quelle piste suivre pour l'enquête. Nous pouvons ajouter que Na Hong-jin se sert aussi du son provenant de la bouche des personnages afin de les caractériser davantage. En effet, les personnages crient énormément, les sons et les onomatopées emplissant régulièrement la bande son. Les cris de panique, les appels par des syllabes, tel que les « Hé » du détective Lee envers Jong-ho à la 42^e minute, ou encore les chuintements de la première syllabe de l'insulte ou gros mot coréen *ssibal* (씨발 : « Putain ») énormément soulignés, traduisent les émotions et personnalités de ces personnages débordés, susceptibles, irrespectueux ou maladroits.

Un autre élément, d'envergure dramaturgique, participe également à faire rire : le comique de situation. En effet, celui-ci est un procédé originaire du théâtre qui conduit à l'évolution d'un récit vers le rocambolesque, l'improbable, l'absurde : « le comique de situation consiste à faire rire du fait même du caractère surprenant, ironique, inhabituel d'une situation⁵¹ ». Dans *The Strangers*, de nombreuses scènes montrent des situations saugrenues, tels que le décalage des réactions des personnages face à certaines situations ou la foudre qui tombe soudainement sur l'homme agressé, par exemple. On peut également aborder la scène qui intervient à la 27^e minute. Tandis que Jong-go et Oh Sung-Bok discutent de l'affaire, une jeune femme, accroupie au loin, jette une multitude de petits cailloux sur la route, dans leur direction. Les deux policiers lui demandent d'arrêter, puis Oh Sung-Bok quitte les lieux, afin d'enquêter sur le rapport entre l'urticaire et les meurtres. Une courte ellipse temporelle se produit alors, afin de revenir sur Jong-go resté assis, seul, cette fois la route entièrement recouverte de cailloux. Cette coupure de quelques secondes fait découvrir soudainement la quantité disproportionnée de pierres sur la route au spectateur et relève de ce fait d'un gag visuel et de montage [Fig. 8-10].

51 « Le comique de situation », *Story&Drama*, cours de scénario [en ligne] <https://fr.storyanddrama.com/le-comique-de-situation/> (Page consultée le 15 janvier 2023).



Figure 8 : *The Strangers*, 0h28min29.



Figure 9 : 0h28min30.



Figure 10 : 0h28min48.

Cette scène comique vient fragmenter la discussion sérieuse des policiers et casser la tonalité dramatique. Ici encore, le corps et la personnalité de Jong-go agrémentent le registre comique. D'un air agacé, tout en grignotant des biscuits, il entreprend des petits pas tout en restant sur place, par peur de recevoir des cailloux. Une fois rassis sur sa chaise, il fait plusieurs mouvements de pieds pour éviter les cailloux, lève les jambes et se tourne. Il est dérangé et gigote, mais attend longtemps avant de réagir plus clairement. Le policier ne paraît pas menaçant, mais plutôt ridicule car il ne sait pas comment réagir, ni que faire de son corps en hésitant sur l'emplacement de ses jambes. Trop occupé par son téléphone, il ne semble pas savoir faire deux choses en même temps.

Dans *The Chaser*, tandis que certains personnages sont préoccupés par les meurtres d'un tueur en série, les policiers et supérieurs se focalisent sur un homme sans aucun rapport avec l'affaire des meurtres, puisqu'il a jeté des excréments sur le visage du maire. Arrivé devant le commissariat, à la 41^e minute, le chef de la police sursaute suite à l'intervention inattendue du « lanceur de merde », comme le baptisent les policiers, laissé seul, à l'arrière d'une voiture de police, hurlant et tapant sur la vitre arrière afin qu'on le laisse uriner. Cet homme intervient fréquemment tout au long du film, ce qui interrompt l'avancée de l'enquête sur le tueur en série Young-min par l'évocation de cette affaire dérisoire et comique. À chaque fois, l'homme gesticule, tire sur les barreaux des véhicules, bouge inutilement dans l'espoir de se détacher, parle fort, et ses expressions sont souvent très marquées. On voit donc ici aussi un travail sur le corps et la voix, qui rejoint également celui des acteurs Kim Yoon-seok (Jong-ho et Myun) et Kwak Do-won (Jong-go et Le professeur). Très expressifs, hyperactifs et à la limite de la caricature, les comédiens poussent les

caractéristiques de leurs personnages au maximum, qui s'accroissent crescendo jusqu'à la fin. Ces comportements grotesques⁵², penchant parfois vers le cartoonnesque⁵³, participent à la création des caractères parfois comiques des personnages. On retrouve ce genre de jeu d'acteur chez d'autres réalisateurs sud-coréens, notamment dans *Old Boy*, *The Host* ou *Parasite* (Bong Joon-ho, 2019).

Néanmoins, ces nombreuses manières d'intégrer l'humour au thriller explicitées ci-dessus n'ont pas pour but de réaliser un film qui fait rire, mais participent au contraire à nourrir l'intensité dramatique du genre. Romaric Berland explique que, chez Bong Joon-ho, une « scène conserve son intensité dramatique tout en se nourrissant d'une intensité comique équivalente⁵⁴ ». Si l'on compare cette tendance du cinéma de Bong avec *The Strangers* par exemple, la personnalité de Jong-go, très expressive et drôle, allège toute la première partie de l'histoire. Le fait que le protagoniste devienne violent dans la deuxième moitié du film, et l'écart entre les deux facettes opposées du même personnage, accentuent le passage à un registre plus grave et bouleverse davantage le spectateur.

Revenons-en au « lanceur de merde » de *The Chaser*. À la 44^e minute, défilent sous nos yeux les cadavres ensanglantés des voisins, et le corps de Mi-jin, inerte, attachée et couverte de sang dans l'obscurité de la pièce, exposés par un travelling avant. S'ensuit la scène se déroulant dans la voiture des détectives, avec les deux hommes embarqués et menottés : Young-min et le « lanceur de merde ». La scène débute avec des plans rapprochés épaulés sur le détective Lee qui questionne Young-min sur la manière dont il a tué ses victimes. Ce dernier lui répond alors « Avec un burin. ». On peut déjà constater que la situation est presque dérangeante, car le sujet est extrêmement grave, mais les deux personnages ne laissent paraître aucune émotion, et échangent calmement. Puis, tout à coup, le montage passe à un plan rapproché sur la banquette arrière, qui fait découvrir au spectateur la présence du « lanceur de merde ». Dès lors qu'il apparaît à l'écran, l'ambiance et les émotions des personnages changent [Fig. 11-14].



Figure 11 : 0h44min58sec.



Figure 12 : 0h45min0sec.

52 « Qui prête à rire par son côté invraisemblable, excentrique ou extravagant », « Grotesque », *TLFI*, [en ligne] <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=451277070> (Page consultée le 2 juin 2023).

53 La définition proposée par le dictionnaire en ligne *Wiktionary*, entre autre, le mot « survitaminé » pour définir l'univers des cartoons. Voir « Cartoonnesque », *Wiktionary* [en ligne] <https://fr.wiktionary.org/wiki/cartoonnesque> (Page consultée le 24 mars 2023).

54 Romaric Berland, « Occuper la marge ou le centre? », *Eclipses*, n°68, « Bong Joon-Ho : des chimères et des hommes », dirigé par Yann Calvet et Hélène Valmary, 2021, p. 81.



Figure 13 : 0h45min17sec.



Figure 14 : 0h45min18sec.

Celui-ci affichant une expression du visage presque exagérée, se lamente et réclame d'arrêter la voiture pour qu'il puisse uriner. Son émotion très forte contraste avec celle de Young-min, situé dans l'autre partie du cadre. Le tueur en série est détendu tandis que le « lanceur de merde » est désespéré, voire hystérique, pour une raison triviale. Le détective Lee va également se montrer immédiatement exaspéré par le personnage et donc plus atteint par son intervention que par celle de Young-min. La scène est donc absurde et s'achève sur un élément comique, mais cet élément est presque noyé dans ce monde lugubre, entre un travelling sur des cadavres, un tueur qui dévoile son arme de crime sans broncher et un proxénète qui donne tout pour retrouver l'une de ses « filles ». Vers la fin du film, à la 85^e minute, le chef de la police est convoqué par un homme d'un grade supérieur, travaillant probablement pour le gouvernement. Celui-ci lui reproche d'accuser un homme de meurtre pour couvrir l'affaire grave du « maire couvert de merde ». Les courtes interventions renvoyant au « lanceur de merde » sont donc comiques car elles apportent un élément ridicule lors d'une scène sérieuse et grave. Cependant, le rire qu'elles produisent est par moments presque jaune, car qu'il semble insensé de toujours en revenir à cet homme. Le sujet devient enfin agaçant et alarmant lorsqu'à la fin du film cette affaire préoccupe toujours le gouvernement, contrairement aux disparitions des prostituées. Cet élément comique est donc mis en place dans le but de briser l'avancée de l'enquête et révéler la forte négligence du gouvernement. La gravité de la situation est donc intensifiée par cet élément qui peut sembler initialement comique.

Revenons à la définition du *piksari* proposée par Antoine Gaudin, qui aborde également son rôle dans le genre et le mélange des genres en Corée du Sud. Le *piksari* renvoie donc à ce goût des changements de ton, forts, contrastés et inattendus. Dans un chapitre de son ouvrage *Rediscovering Korean Cinema* qu'il consacre à *The Host*, Peter Y. Paik analyse ce phénomène chez le réalisateur Bong Joon-ho. L'auteur conclut que l'approche de ce dernier vise à déstabiliser le public. Afin d'illustrer son propos, il donne comme exemple la scène de l'attaque du monstre contre Gang-du, le père, dont le corps est violemment frappé contre le béton, après qu'il s'est livré à une longue tirade exprimant son amour et son pardon pour son fils, aux côtés de ses autres enfants endormis. Le film *Lucky Strike* utilise le même procédé, par exemple lorsque Yeon-hee tronçonne soudainement le corps de Mi-ran, suite à la scène la plus joyeuse du film : Mi-ran n'a jamais été si heureuse, son

objectif est atteint, elle est enfin débarrassée de son mari, riche, libre et joliment apprêtée. On peut également citer la mort du détective Tae-young, écrasé par un camion poubelle, pendant qu'il est poursuivi par M. Park et sa bande, et qu'il fuit de manière comique et ridicule : il n'a aucune chance de leur échapper, et leur demande de rester derrière et de ne pas le poursuivre, comme s'ils allaient accepter avec bienveillance. Dernier exemple, citons la scène de *Hard Day* où la voiture du collègue du protagoniste se fait intégralement écraser, alors qu'il est à l'intérieur, par un gigantesque bloc de béton tombé de nulle part, après une longue séquence calme et intimiste où le personnage principal se confie enfin à son ami et collègue. Na Hong-jin joue aussi avec cet effet, et alterne brutalité et humour, comme avec ces interventions du « lanceur de merde » dans *The Chaser*.

Dans *The Strangers*, la mère de l'homme foudroyé, dans un état critique à l'hôpital, déclare devant son lit, de manière monotone : « ça valait le coup de boire tous ces breuvages, pour être foudroyé. » Cette réflexion sarcastique place le spectateur dans une ambiance moqueuse et comique qui souligne une situation absurde. Cependant, la mère de l'homme foudroyé éclate en sanglot quelques secondes après avoir prononcé ces mots, suite à quoi le film nous emmène quelques pièces plus loin, dans la chambre d'un patient qui meurt dans d'atroces souffrances et flaqes de sang, le coup brisé par ses propres os. Le changement de ton est radical et rattrape immédiatement le spectateur. Cependant, à nouveau, une transition grossièrement explicite et narquoise vient créer une rupture avec la gravité du moment : le gros plan suivant, sur un barbecue que des amis s'apprêtent à déguster gaiement. En outre, la nourriture semble avoir une grande importance dans la culture et les traditions sud-coréennes⁵⁵. On peut suggérer le fait que le cinéaste joue avec ce code culturel par provocation. Le fait de passer soudainement d'un registre à l'autre crée une dissonance. Romaric Berland affirme que ces changements soudains de registre permettent aux spectateurs d'« éprouver des états émotionnels contradictoires au sein d'une même scène⁵⁶ ». Les auteurs Marie Gil et Patrice Maniglier, qui étudient de leur côté le cinéma de Quentin Tarantino, expliquent au sujet de ce dernier que « ce qui nous fait rire, c'est l'écart entre l'insignifiance de la plaisanterie et la gravité de la situation⁵⁷ ».

L'intervention de l'humour a donc plusieurs fonctions. Parfois, il surgit comme une note qui allège deux moments intenses et dramatiques. Utiliser le changement de tonalité soudain par un élément à caractère comique, par exemple, permet de tourner une scène au ridicule et/ou déstabiliser

55 Kelly Choi, « La culture alimentaire coréenne : une brève histoire », *Kellyloves* [en ligne] <https://kellyloves.com/fr/fr/blogs/news/korean-food-culture> (Page consultée le 20 mars 2023) ; (ano.), « Food Culture in South Korea », *Top Asia Tour* [en ligne] <https://www.topasiatour.com/south-korea/food-culture-in-south-korea.html> (Page consultée le 20 mars 2023).

56 *Ibid.*

57 Marie Gil et Patrice Maniglier « L'image vengeance : Tarantino face à l'Histoire », *Quentin Tarantino : un cinéma déchaîné*, dirigé par Emmanuel Burdeau et Nicolas Vieillescazes, Paris, Capricci et Les prairies ordinaires, 2016, p. 104.

le spectateur. Par moments, l'humour dans *The Strangers* permet d'offrir un autre point de vue. Lorsque l'homme agressé dans la forêt témoigne devant les deux policiers, il exagère et dramatise ses propos : « Regardez ce que ça m'a fait », dit-il, ce qui incite le spectateur et les deux personnages à s'attendre à quelque chose d'effrayant. L'homme dévoile alors son bras, qui présente de la chair de poule. Le décalage entre ce qui est attendu et ce qui se présente crée une fois de plus un décalage, qui révèle que le personnage extrapole, et que ses arguments ne sont guère convaincants. À d'autres moments, l'élément comique sert l'ironie ou le sarcasme, et parvient alors à faire rire le spectateur d'une situation grave, appuyant ainsi le registre tragique avec un « rire monstrueux⁵⁸ ». Dans leur texte « L'image vengeance : Tarantino face à l'Histoire », Gil et Maniglier écrivent que le rire « n'est à sa place que là où il n'est pas à sa place⁵⁹ ». On peut donc parler d'humour noir. Le *Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL)* définit en effet l'humour noir comme un type d'« humour qui se manifeste à propos d'une situation, d'une manifestation grave, désespérée, ou macabre⁶⁰ ». Chez Na Hong-jin, l'humour s'intercale par bribes (légères et brèves), dans un univers sombre dans lequel d'abominables crimes contaminent le monde, et dans lequel la mort finit toujours par prendre le dessus. Ces récits sombres et violents dévoilent le grotesque des comportements humains. La noirceur du genre se retrouve ainsi dans les décors et dans l'humour, mais aussi à travers les comportements, personnalités et conditions des personnages, qui finissent d'ailleurs par libérer leur animalité.

58 Saad Chakali, « Un rire monstre », *Eclipses*, n° 68, « Bong Joon-ho : des chimères et des hommes », dirigé par Yann Calvet et Hélène Valmary, 2021, p. 34.

59 Marie Gil et Patrice Maniglier, *op. cit.*

60 « Humour », *Cnrtl*, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/humour> (Page consultée le 22 mars 2023).

Chap. 2 Marginalité et bestialité des personnages

Après avoir étudié le contexte sombre, sur tous les plans, dans lequel se déroulent les récits étudiés, nous nous proposons d'étudier la caractérisation des protagonistes s'y débattant. Nous allons ainsi discerner ce qui fait des protagonistes des marginaux, et de ce fait des antihéros, afin d'ensuite traiter du processus d'animalisation entretenu par le cinéaste à leur égard. Dans un deuxième temps, nous aborderons les particularités de l'ultra-violence, crue et sadique, déployée dans chacun des films et gagnant chacun des personnages.

2-1 – L'anti-héros : du fugitif à la bête traquée

Il est temps de se pencher sur le traitement des personnages. Ainsi, dans cette sous-partie, nous allons examiner de plus près leur marginalité, leur ambiguïté, aborder la notion de « antihéros », et enfin analyser le processus d'animalisation qui unit ces personnages, lors de ces chasses à l'homme barbares. Pour commencer, Jong-ho est un proxénète, ancien policier destitué. Ce métier est illégal dans beaucoup de pays et amène facilement à user de la violence, que ce soit pour sauver, récupérer ou venger des filles qui elles-mêmes sont régulièrement maltraitées : on le voit à la 7^e minute de *The Chaser*, sur le visage de la jeune femme à côté de deux hommes qui se battent. Les premières apparitions de Jong-ho ne laissent pas une bonne image de lui au spectateur. Il insulte plusieurs fois les filles. « Salope, si je te choppe... » : cette phrase précède l'arrivée du titre du film, comme pour clôturer la présentation du personnage. Ce dernier est donc régulièrement irrespectueux envers les personnages qui l'entourent, s'énerve sur Mi-jin en lui demandant de venir travailler alors qu'elle est très malade et que sa fille entend tout. La jeune femme l'a, à ce propos, nommé « Raclure » sur son téléphone, un détail que l'on peut apercevoir sur un gros plan à la 11^e minute. Ce surnom sera réutilisé plus tard par sa fille, lors de la 56^e minute. Brutal et violent, Jong-ho vit dans le milieu sombre et illégal de la prostitution. C'est un personnage marginal, peu apprécié et considéré (notamment par la police). Mais ce dernier finit par s'ouvrir et exprime des sentiments pour la fillette et sa mère, qui sont au centre de la trame de l'histoire. Ses méthodes pour parvenir à ses fins demeurent douteuses, c'est ainsi qu'il restera en permanence à la frontière entre le bien et le Mal.

Gu-Nam, dans *The Murderer*, est présenté quant à lui dès le départ comme une âme vagabonde à l'expression faciale désespérée. Extrêmement pauvre, il vit dans un logement usé, sale, aux meubles et tableaux brisés, dans une ville où la misère de la pauvreté est répandue. Surendetté, il doit de l'argent à des malfrats et accepte d'être payé pour tuer un inconnu. Dans ce film, il est ques-

tion d'une aliénation des classes sociales les plus pauvres, prêtes à tout accepter pour entrevoir un peu d'espérance et de richesse.

Jong-go, enfin, dans *The Strangers*, est un policier incompetent, peureux et excessif dans ses réactions. Il peut néanmoins rapidement gagner l'affection du spectateur, grâce à son caractère spontané, expressif et parfois sensible, en tant que père aimant et attachant. En revanche, sa personnalité change radicalement dans la deuxième moitié du film. Il devient très sérieux quand il se rend compte que sa fille est concernée par l'étrange maladie qui frappe le village, et même injustement violent lorsqu'il interroge le Japonais en lui criant dessus, l'insultant et tuant son chien à coups de hache à la 69^e minute. Le protagoniste va même jusqu'à organiser une chasse à l'homme et le tuer, sans avoir aucune preuve contre lui : ses pulsions dépassent sa raison.

Le réalisateur se confie dans les *Cahiers du cinéma* au sujet de l'ambiguïté de ses héros : « Il est vrai que tous mes films concernent des figures violentes et maléfiques. [...] J'ai réalisé que ces figures terrifiantes étaient bien plus proches de nous qu'on ne le croit, et que cette part de sauvagerie est toujours susceptible de refaire surface. Le héros ambigu d'ex-flic devenu maquereau de *The Chaser* réalise la part de Mal qu'il y a en lui dans sa traque du tueur⁶¹ » Les personnages de la filmographie du cinéaste sont pour la grande majorité très ambivalents, le cinéaste s'évertue à confondre les rôles des « bons » et des « méchants », et ses protagonistes peuvent, à ce titre, être considérés comme des antihéros. *La Langue française* définit l'antihéros comme le « personnage principal d'une œuvre de fiction dénué des caractéristiques positives du héros traditionnel⁶² ». Daniel M. Shafer et Arthur A. Raney proposent également une définition, plus développée, et précisent qu'« en tant que protagonistes, les anti-héros présentent à la fois des qualités de héros et de méchants [...] agissent de manière moralement ambiguë et parfois injustifiable, même si c'est pour atteindre des objectifs nobles. [...] Parfois, les anti-héros sont des solitaires en quête de vengeance qui défient l'autorité [...] Certains anti-héros sont bien intentionnés mais imparfaits ; d'autres sont criminels mais rachetables⁶³ ». Les auteurs concluent que contrairement aux héros traditionnels, les antihéros ont des défauts moraux, et que ces derniers « jouent un rôle dans le déroulement du drame⁶⁴ ». Chez Na Hong-jin, nous avons affaire non seulement à des héros caractérisés par de nombreuses imperfections, mais il échouent de plus tous les trois dans leur

61 Vincent Malausa, « Le jeteur de sorts », *Cahiers du cinéma*, n° 742, mars 2018, p. 87.

62 « Antihéros », *La langue française* [en ligne] <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/antiheros> (Page consultée le 20 avril 2023).

63 Daniel Shafer et Arthur Raney, « Exploring How We Enjoy Antihero Narratives », *Journal of communication*, n° 62, International Communication Association, 2012, p. 1029 [en ligne]

file:///C:/Users/Youna/Desktop/MEMOIRE/Bibliographie/Antih%C3%A9ro/ark_%20_67375_WNG-TPSTVB9M-D.pdf (Page consultée le 20 avril 2023), traduction personnelle : « *As protagonists, antiheroes display qualities of both heroes and villains [...] acting in morally ambiguous, and at times unjustifiable ways, if even to reach noble goals. [...] Sometimes antiheroes are revenge-seeking loners who thumb their noses at authority (West, 2001). Some antiheroes are well-intending but flawed; others are criminal but redeemable* ».

64 *Ibid.*, traduction personnelle : « *Traditional heroes do not have moral flaws. Antiheroes do, and these flaws play a role in the unfolding drama* ».

quête : en effet, Mi-jin, Gu-nam, Jong-go et la famille de ce dernier meurent. Gu-nam n'a, de plus, jamais gagné le moindre centime et n'a remboursé aucune dette, et ne peut pas envoyer d'argent à sa fille restée en Chine. Shafer et Raney expliquent que dans le récit traditionnel, la satisfaction du spectateur est suscitée par « le succès et le bonheur des protagonistes aimés et pour la punition méritée du méchant immoral⁶⁵ ». Or, les trois protagonistes finissent bien plus désespérés à la fin qu'au début du film, retraçant ainsi le parcours qui mène à leur perte. Young-min est « secouru » par la police avant que Jong-go ne l'achève, absolument tous les personnages meurent dans *The Murderer* et le Mal de *The Strangers* prend le contrôle du village et de ses habitants. Le chamane, qui semble impliqué dans d'autres crimes passés, repart du village sans doute pour commettre d'autres méfaits.

Étudions maintenant le processus d'animalisation des personnages. Au départ, bien que Gu-nam s'énerve brutalement lorsqu'il perd au Mahjong, ce n'est pas un personnage qui se montre violent envers un autre, physiquement, étant même plutôt victime des coups de l'homme qu'il doit rembourser. Une fois en Corée du Sud, il a douze jours pour tuer le professeur, qu'il ne connaît pas. À plusieurs reprises, il s'apprête à débiter le processus d'assassinat, puis n'ose pas, et fait demi-tour. Après avoir rencontré la cible qu'il doit abattre, et s'être rendu compte qu'il était généreux et respectable, il change d'avis pour de bon et appelle Myun pour lui dire qu'il ne souhaite plus le tuer mais annuler le plan, afin de rentrer chez lui, sans récupérer l'argent. Dans le premier tiers du film, Gu-nam est donc très hésitant quand il s'agit de tuer un inconnu. Le premier combat physique du protagoniste est celui contre le chauffeur du professeur, après que ce dernier l'a tué. Gu-nam a été malencontreusement témoin de la scène, et doit ainsi être éliminé. Le protagoniste est en position de légitime défense, résiste et donne plusieurs coups de tête. Accidentellement, le chauffeur tombe dans l'escalier, et atterrit le corps retourné, la tête dans une marre de sang. Les actes violents de Gu-nam sont donc involontaires, forcé de se protéger en ripostant. Après une longue fuite qui dure depuis plusieurs jours (et vingt-sept minutes dans le film), Gu-nam se montre désormais volontairement et cruellement violent, et bat un homme, préalablement enfermé dans son coffre, qui l'a *a priori* trahi. Le visage de ce dernier est en sang, et le protagoniste continue de lui lancer des objets métalliques à la figure. On peut voir, quelques minutes plus tard, que Gu-nam le garde ligoté, entouré de scotch et très amoiché, pour qu'il passe des appels à Myun pour lui, lors de la 86^e minute. À la fin du film, le protagoniste use délibérément de la torture afin d'interroger l'homme de main de Kim Tae-won. Dorénavant sans aucune empathie, il s'apprête à lui découper une oreille. Enfin, à la 122^e minute, la proie, devenue bourreau, terrorise le dernier homme de Myun encore vivant. Celui-ci se tue lui-même, seul, en tombant en arrière dans le vide, à force de reculer, pris de peur face à

65 *Ibid.*, traduction personnelle : « *the success and happiness of loved protagonists and for the deserved punishment of the immoral villain* ».

Gu-nam. En fuite depuis le premier tiers du film, Gu-nam, plus blessé et boiteux que jamais, est désormais menaçant et redoutable, face à ses ennemis. Le processus s'inverse, car en torturant différents hommes afin de les interroger, le protagoniste se met lui-même à la traque de son chasseur. L'acteur Ha Jung-woo, qui interprète Gu-nam, désigne son personnage comme un « père de famille qui s'est transformé en monstre⁶⁶ » [Fig. 15].



Figure 15 : *The Murderer*, 2h02min27sec.

On constate une évolution similaire avec Myun, au départ plutôt calme, mystérieux et parfois souriant, qui s'avère finalement être le personnage le plus barbare de tous ceux de Na Hong-jin : il découpe, entaille, hache, écrase et poignarde des hommes par dizaine, à n'en plus finir. Myun reste malgré tout un personnage ambigu, lâché en liberté dans un environnement dans lequel « la ligne de démarcation entre le bien et le mal se brouille considérablement⁶⁷ ». L'acteur qui l'interprète précise que « c'est à chaque spectateur de se faire sa propre idée de Myun [...] un homme qui ne pense qu'à sa survie⁶⁸ ». Jong-ho, quant à lui, est davantage le chien de chasse que la proie. Pistant Young-min depuis le départ, il cherche des indices et enquête à sa manière : enragé, impulsif, il n'hésite pas à combattre ou courir après ceux qu'ils souhaite attraper ou interroger. Les personnages, au départ fugitifs, deviennent les proies de leurs chasseurs. Triollet écrit que, « renvoyant brutalement à son animalité, le cinéma gore déshumaniserait l'homme portant, de ce fait, atteinte à sa dignité⁶⁹ ». Tels des loups ou des ours blessés, ces bêtes traquées n'en deviennent que plus dangereuses.

Le motif de la traque, animée par un désir de vengeance, est un motif extrêmement fréquent dans le cinéma, les blockbusters, les films d'actions, les thrillers, les films d'horreur... *Traqué* (William Friedkin, 2003), *Mesrine* (Jean-François Richet, 2008), *J'ai rencontré le diable* (Kim Jee-Woon, 2010), *La Mémoire dans la peau* (Doug Liman, 2002), *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003), etc. Dans cette liste qui pourrait être développée bien plus, arrêtons-nous un instant sur *Seraphim Falls* (David Von Acken, 2006), film dans lequel un homme en traque un autre par vengeance. Le

66 « Entretien avec Ha Jung-woo », dossier de presse *The Murderer*, *op. cit.*, n. p.

67 « Entretien avec Kim Yung-seok », *ibid.*

68 *Ibid.*

69 Christophe Triollet et Julien Bono, *op. cit.*, p. 19.

film suit le parcours de Gidéon, un trappeur traqué. Pisté comme un animal, blessé, vulnérable et en difficulté, il doit affronter les contraintes de la nature : la douleur de ses blessures, le grand froid, la faim, traverser les rivières, courir entre les arbres ; à la manière de Gu-nam dans *The Murderer*, qui, blessé au bras, fuit par la forêt. Gidéon est, de son côté, une proie dès le départ boiteuse, se cognant contre les barrières et les arbres, ne tenant pas debout, essoufflé, la respiration forte et bruyante. On retrouve ici aussi les états de Myun et Gu-nam. Puis, comme ces derniers, le traqué devient traqueur. En position de faiblesse (blessé, affamé, à pied et fatigué), Gidéon tue de sang froid un jeune homme, quand Gu-nam, boiteux, en fait tomber un autre dans le vide, par la peur et la menace. Dans *Seraphim Falls*, la vengeance est au cœur de la chasse à l'homme entre les deux antagonistes. Lors de la confrontation finale, les statuts de « méchant » et de « gentils » deviennent troubles⁷⁰, les personnages sont tiraillés, et épuisés. On retrouve tout au long de ce film le fait qu'une proie blessée est plus féroce, mais contrairement aux personnages de Na Hong-jin, Gidéon et Carver retrouvent leur humanité lors de leur affrontement. *Seraphim Falls* rompt le processus d'animalisation de la proie, de plus en plus dangereuse au fil de ses blessures, et de sa survie face à ces blessures. Les films du corpus amplifient au contraire cette évolution du fugitif en bête jusqu'à la dernière seconde, les protagonistes se retrouvant plus que jamais déshumanisés à la fin du film.

Réduits à l'état de bêtes traquées, c'est en position de survie et de faiblesse, seuls face à un monde sans justice, que les personnages sont poussés à puiser au plus profond de leur capacités physiques et mentales. Ils sont alimentés par leurs pulsions de survie, de vengeance et de meurtre, et se déshumanisent ainsi peu à peu, dépassés par leurs comportements primaires, leur instinct animal de chasse. Au fur et à mesure, la colère et la vengeance prennent le dessus, les incitant à user de la violence, commettre des crimes, des actes violents, ce qui les éloigne de leur humanité du départ et les rend sauvages et désespérés. Les performances des acteurs sont très physiques, et c'est entre les courses-poursuites déchaînées, les cris, les regards impitoyables et la barbarie, que ces films mettent en avant le fait que, face à une situation extrême de peur, de choc, de lutte, la fragilité de la frontière entre humanité et bestialité se révèle.

2-2 – Animalité, rythme et sadisme

Nous allons désormais analyser en profondeur l'esthétique et la mise en scène de la violence chez Na Hong-jin. Nous aborderons dans un premier temps la construction du rythme de la tension et des actes violents. Dans un deuxième temps, nous analyserons plus en détails l'esthétique et la mise en scène de la torture et des meurtres, pour enfin terminer sur la notion de catharsis.

Avant tout, intéressons-nous à l'attention portée au rythme de la mise en place de la

⁷⁰ En effet, on apprend que Carver veut se venger de Gidéon car il est coupable de la mort de toute sa famille, mais on comprend en même temps que ce n'était pas volontaire, voire accidentel, et que Gidéon est depuis lors hanté par ce souvenir, dans ses rêves.

violence, ou des excès physiques de colère. Parlons dès lors de la scène de *The Strangers* pendant laquelle Jong-go rend visite au Japonais avec son ami le prêtre, afin de lui soutirer des informations. Un plan d'ensemble, à la 65^e minute, et un léger bruit de chaîne, révèlent pour la première fois la présence d'un chien. Jong-go s'énerve de plus en plus, le volume de sa voix augmente, une percussion grave et sourde venant marquer les temps forts. Les insultes commencent à fuser, et un premier aboiement se fait entendre, encore lointain et hors-champ. Le calme revient ensuite, les percussions s'arrêtent, le chien n'aboie plus, le protagoniste ne crie plus, mais on sait que ce n'est qu'une question de secondes, car le protagoniste attend toujours des réponses. En effet, tous ces bruits ne tardent pas à faire leur retour, et un premier plan rapproché montre le chien qui aboie. S'ensuit un échange de regards entre les deux antagonistes, sans un mot, mais toujours avec des bruits sourds de tambour qui traduisent la tension très présente. Emporté, Jong-go lance une chaussure sur le chien et s'arme d'une pioche. Les percussions et aboiements multiples du chien s'intensifient ; Jong-go frappe le sol une première fois avec sa pioche, un plan rapproché sur l'animal appuie sa présence et l'importance de son rôle. Jong-go s'attaque à l'entrée de la maison et le chien est désormais cadré en gros plan, ce qui fait comprendre au spectateur que la colère du chien et de Jong-go vont devoir s'affronter, et qu'elles sont l'objet même de la séquence. Un autre gros plan sur le chien insiste sur le fait que ce dernier est bloqué par sa chaîne, puis un gros plan dévoile le pieux retenant sa chaîne, lui même retenu par une pierre qui menace fortement de se retirer si le chien continue de tirer. Les cris de Jong-go, les bruits de la pioche brisant tout sur son passage, les coups de tambours sourds, les aboiements et le bruit de la chaîne continuent pendant ce temps de s'accroître, jusqu'au gros plan sur la chaîne du chien qui se déterre, le permettant de foncer droit sur Jong-go. Ce qui devait arriver arriva, et à cet instant de *climax*, un plan d'ensemble dévoile la maison de loin, vue de haut, derrière les arbres, la bande sonore devenant lointaine elle aussi. Ce moment qui aurait pu être le plus bruyant et le plus violent est ainsi rendu calme, et presque comique. Un plan rapproché épaulé donne à voir le Japonais, toujours silencieux, sans expression, qui n'intervient pas et regarde la scène se dérouler face à lui. La confrontation physique entre le chien et Jong-go est entièrement sonore, et se déroule hors champ. Ce qui est à relever, c'est la gestion du rythme et de la prévisibilité des événements. Le cinéaste joue avec la montée de la tension et de la libération du chien enragé, le spectateur se doutant ainsi assez tôt que le chien finira par se libérer et attaquer le protagoniste.

On retrouve ce même procédé et jeu dans *Le Convoi de la peur* (William Friedkin, 1977), qui raconte l'histoire de quatre hommes engagés pour déplacer deux camions transportant des explosifs sensibles au moindre choc. Le film repose ainsi sur la tension engendrée par la situation, et la peur permanente qu'une explosion surgisse à tout moment. De ce fait, chaque gros plan,

secousse, obstacle ou cailloux sur le sol devient le signal qu'en une fraction de seconde tout peut exploser. Pour donner un exemple, à la 101^e minute, tandis que les deux conducteurs du premier camion discutent entre eux, un premier gros plan sur la roue avant vient annoncer au spectateur qu'un élément déclencheur va avoir lieu dans ce cadre. Quasiment une minute plus tard, ce même plan va surgir à nouveau, et laisse intervenir une petite pierre qui éclate le pneu. Le camion est alors immédiatement dévié de la route, un gros plan expose l'expression du conducteur qui comprend instantanément qu'ils sont condamnés, puis le camion sort de la route précipitamment et explose ; les deux protagonistes sont tués.

À plusieurs reprises, Na Hong-jin joue de cet effet, qui participe à la création de la tension, notamment lors de l'évasion de Mi-jin dans *The Chaser* (que nous détaillerons dans le sous-chapitre 6-2), ou encore à la fin de *The Murderer*, lorsque Kim Tae-won, en colère, interroge un homme, déjà bien amoché par ses pairs. Le personnage est terrifié, tremblant, en sang, et la séquence joue avec la colère et la position autoritaire de Kim Tae-won qui risque, à tout moment, de s'énerver et de le violenter, voire de le tuer : « Réponds avant que je te tue ! » Le temps d'un instant, il lève son bras, pour menacer l'homme interrogé et le rappeler à l'ordre. Finalement, son bras se baisse sans donner de coup, tandis qu'au fur et à mesure des réponses, l'interrogé semble de plus en plus s'attendre à recevoir sa sentence, tremblant et gémissant davantage à chaque nouvelle réponse, allant jusqu'à monter le ton, par peur.

Dorénavant, prêtons attention à l'esthétique et les choix de mise en scène de la violence. Nous avons déjà noté que, dans la séquence de *The Strangers* décrite à l'instant, l'affrontement violent entre Jong-go et le chien n'est pas montré. Aucun meurtre n'est montré directement dans le film. Le spectateur découvre les scènes de crimes avec les corps déjà massacrés, dispersés et sans vie. Pour représenter la violence de la scène que nous n'avons pas vue, les éclaboussures de sang sont éparpillées dans chaque recoin, recouvrant la totalité des pièces [Fig. 16-17]. La représentation graphique de la violence, de la souffrance et de la mutilation est omniprésente chez Na Hong-jin.



Figure 16 : *The Strangers*, 2h29min23sec.



Figure 17 : *The Murderer*, 1h17min16sec.

Dans *The Murderer*, le motif des vitres qui se brisent est en outre récurrent [Fig. 18-19]. Au total, dix scènes montrent des fenêtres ou pare-brises cassés en de multiples morceaux de verres s'éparpillant avec fracas dans tout le cadre. Cette forte présence du verre brisé et le bruit de cette destruction rend la violence davantage physique, ambiante et bruyante.



Figure 18 : *The Murderer*, 0h51min34sec.



Figure 19 : *The Murderer*, 0h56min40sec.



Figure 20 : *The Murderer*, 1h39min00sec.



Figure 21 : *The Murderer*, 1h48min52sec.

Plus généralement, Na Hong-jin réalise trois thrillers dans lesquels aucune arme à feu n'est utilisée, ce qui est un choix singulier⁷¹. Les personnages utilisent des armes blanches, des machettes, haches, couteaux, et des objets qu'ils ont sous la main tels que des râteliers, pelles, branches, pierre, os, etc. On peut relever le fait que Muyn utilise dans *The Murderer* un tibia de bœuf⁷² afin de tuer plusieurs hommes. Cette scène rappelle l'ouverture de *2001 l'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968) dans laquelle le singe utilise un os pour acquérir le pouvoir de la force face à ses congénères, et découvre l'outil qui le mène alors à l'évolution humaine. Chez Na Hong-jin, au contraire, l'utilisation de l'os pour combattre déshumanise le personnage et le ramène à son instinct animal.

Le rapport à l'animal prend différentes formes chez Na Hong-jin. Nous avons précédemment développé les attitudes des personnages en tant que bêtes traquées, et nous pouvons maintenant aborder l'esthétique et le rapport à la chair. Nous avons également évoqué (lors du sous-chapitre 1-2), une transition dans *The Strangers*, comparant de manière évidente, un cadavre à de la viande grillée sur un barbecue. Notons que l'on retrouve cet effet dans d'autres films de genre, par exemple dans le film d'horreur *Hurllements* qui se clôture sur le plan d'un steak aplati sur un grill. Bong Joon-ho, de manière similaire à Na Hong-jin, a recours à une transition dans *Memories of Murder*, qui passe du cadavre d'une jeune femme à un amas de viande crue déposée sur un grill. Enfin, plus subtilement, dans *The Host*, le protagoniste, en sortant du laboratoire où l'armée procède à des tests sur lui, tombe face à un barbecue de militaires [Fig. 22-28].

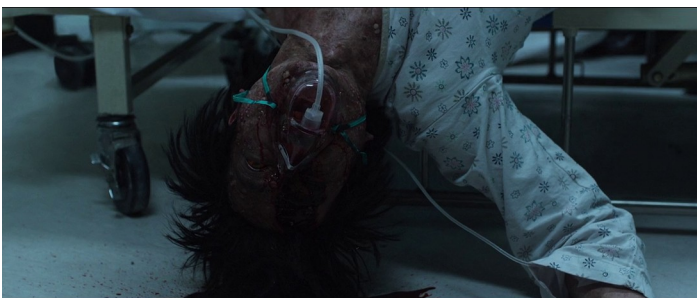


Figure 22 : *The Strangers*, 0h45min06sec.



Figure 23 : *The Strangers*, 0h45min19sec.

⁷¹ Même si le port d'armes à feu est strictement réglementé et interdit aux civils en Corée du Sud, plusieurs thrillers sud-coréens comportent des scènes de combats avec des armes à feu : *A Bittersweet Life*, *Hard Day*, *Man on High Heels* (*Hai-hil*, Jang Jin, 2014), *Night in Paradise* (*Nagwonui bam*, Park Hoon-jeong, 2020), etc.

⁷² Vincent Malausa, « Ténèbres », *op. cit.*, p. 57.



Figure 24 : *Memories of Murder*, 0h34min45sec.



Figure 25 : *Memories of Murder*, 0h34min47sec.



Figure 26 : *Hurlements*, 1h27min30sec.

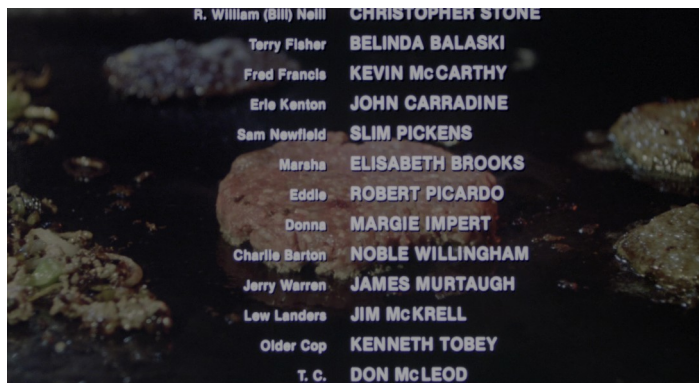


Figure 27 : *Hurlements*, 1h27min52sec.



Figure 28 : *The Host*, 1h30min47sec. Gang-du s'échappe du laboratoire et tient en otage l'un des scientifiques face aux militaires positionnés à la sortie.

Ces plans rappellent le rapport à la chair et ramènent les individus décédés à des morceaux de viande. Lors du passage de *The Strangers* dans lequel l'homme hospitalisé décède le cou brisé et les yeux révulsés (juste avant le plan du barbecue), un plan étranger à la scène s'immisce dans le montage. En effet, une image de M. Cho rappelant son état zombifié intervient dès que le regard de Jong-go se pose sur lui [Fig. 29]. Sa peau est marquée, son regard absent, son corps et son esprit semblent végétatifs, le personnage n'est plus qu'un bout de viande qui pourrit de l'extérieur. Son état représente la menace qui plane dans le film et qui s'abat progressivement sur tous les habitants du village. La figure du zombie, centrale dans le film, représente, selon Christophe Triollet, « un retour à une animalité première⁷³ » et « ramène l'homme à sa condition originelle ».

⁷³ *Ibid.*, p. 1.



Figure 29 : *The Strangers*, 0h44min32sec.

Pour en revenir à l'usage d'objets et d'armes blanches, ce choix rend inévitablement la violence plus gore qu'avec des armes à feu. À propos des combats dans *Kill Bill*, et, en particulier du duel entre Vernita et Black Mamba, Noémie Luciani évoque la « capacité [des personnages] à détourner n'importe quel objet à portée de main pour en faire une arme⁷⁴ ». En effet, les deux femmes se servent de la pièce dans laquelle elles combattent, c'est-à-dire le salon de Vernita : pieds de table, tisonnier, étagère, table, couteau de cuisine. Pour citer une autre scène dans laquelle un meurtre se réalise avec les objets de l'environnement, prenons celui de l'agent de la stasi dans *Le Rideau déchiré* (*Torn Curtain*) d'Alfred Hitchcock, tué par le professeur Armstrong et la femme du fermier. Il s'agit d'un meurtre laborieux, dans lequel deux personnages s'acharnent sur l'agent mais ne parviennent pas à en venir à bout avant un long moment qui s'étire trois minutes, utilisant ainsi diverses méthodes (couteau de cuisine, pelle, poêle à bois). De même, dans *The Strangers*, une scène montre Jong-go et ses amis tenter de neutraliser l'homme zombifié qui les attaque. Tous ensemble, ils vont se munir de ce qu'ils peuvent ramasser autour d'eux : pierre, branche, pelle, etc. Dans les trois scènes citées, les combats s'éternisent, la résistance de l'ennemi face à des armes non fatales demande aux protagonistes de leur infliger de nombreux coups avec divers outils, ce qui prolonge les gémissements et l'agonie générale.

Quand on pense à la violence chez Na Hong-jin, on pense inévitablement à la scène de torture que Young-min inflige à Mi-jin dans *The Chaser*, peut-être la scène de souffrance la plus longue des trois films. Celle-ci dure quatre minutes et vingt-quatre secondes dans sa totalité, et alterne avec des plans de Jong-ho à la recherche de la victime. Jusqu'à la fin, le montage laisse volontairement penser au spectateur que le proxénète va finir par trouver la bonne porte et sauver son « employée ». Il est dans la bonne rue, mais le cadrage du gros plan sur son doigt qui appuie sur la sonnette à l'entrée nous empêche de reconnaître la maison, et comprendre que c'en est une autre. Cette alternance met en place un espoir fort pour le spectateur, qui perdure jusqu'à la dernière

⁷⁴ Noémie Luciani, « L'épure en costume d'Arlequin », Emmanuel Burdeau et Nicolas Vieillescazes (dir.), *op. cit.*, p. 60.

seconde et intensifie la multiplicité d'émotions qu'il peut ressentir. Sans les plans montrant le parcours de Jong-go, la scène entre Young-min et Mi-jin dure trois minutes et quarante-quatre secondes, et la torture à l'état « brut », avec les cris, la souffrance et les coups, se prolonge pendant une minute et dix-neuf secondes, avec une minute et cinq secondes de cris, ainsi que quatre coups de marteau en tout : une séquence longue et pesante. De nombreux gros et très gros plans sont utilisés, comme le premier, qui ouvre la scène sur l'œil terrifié de Mi-jin, à la 21^e minute. Un peu plus tard, un gros plan prend le temps de montrer au spectateur l'expression terrifiée et en sanglots de la victime, puis revient en très gros plan flou sur une partie de son visage coupé, avec ses cheveux trempés de sueur en premier plan, son visage crispé et souffrant [Fig. 30]. Un très gros plan est également choisi à la 24^e minute, cadré sur le carrelage qui éclate en morceaux, soulignant la force adoptée par Young-min, qui percute son maillet avec tant de puissance que son marteau rebondit du crâne et glisse, heurtant et brisant le carrelage.



Figure 30 : *The Chaser*, 0h24min02sec.

D'une intensité encore plus forte, davantage agité et portant un coup plus vif et bruyant que les précédents, le bourreau semble s'apprêter à enchaîner les coups sans limites. Le marteau levé, il s'arrête soudainement, à la 25^e minute, et Mi-jin ne crie ni ne bouge plus. Face à sa victime inerte, et peut-être morte, Young-min pose son arme et observe avec attention les conséquences de son acte. Un gros plan sur l'arrière du crâne expose alors les blessures de la femme immobile, sans montrer son visage. Le cinéaste réalise ainsi une scène de torture avec une violence appuyée, crue, détaillée, longue, aux sons et cris insupportables. Le réalisateur repousse les limites du spectateur et le confronte, avec un certain sadisme peut-être, à la violence à l'état pure, brute, sans artifices ni spectacularité.

Mi-jin est en réalité encore vivante, et la scène de son véritable meurtre n'a lieu qu'à la fin du film. La mise en scène de celui-ci est ainsi opposée à la séquence de sa torture. La victime fond en larme, mais cette fois elle n'est pas retenue ni attachée, trop faible pour s'enfuir ou bouger, et

s'abandonne à son sort. À la 97^e minute, un fondu sur la bande sonore met fin aux sons intra-diégétiques : il n'y aura désormais plus que le silence et quelques notes de guitare. Le meurtre se déroule ainsi au ralenti, sans un bruit, sans cris et sans pleurs. Les plans sont portés sur les coups avant tout, la main tenant le marteau, sans montrer le visage de la victime, mis à part une seule et brève fois. Le premier coup de marteau dure vingt secondes, pendant lesquelles douze plans vont défiler. Le premier plan qui introduit le coup se porte sur le visage de Young-min qui s'apprête à tuer Mi-jin, filmé en contre-plongée, du point de vue de la victime. Le deuxième est un gros plan sur sa main tenant l'arme, et précède un gros plan sur la victime condamnée. Le mouvement d'élan, lui, est filmé en trois plans. Tout d'abord, c'est un gros plan sur le marteau qui se lève, puis un plan rapproché intègre le visage de Young-min dans le cadre, avec sa main qui s'élance au deuxième plan. Un gros plan revient enfin à nouveau sur le marteau qui s'élève dans les airs [Fig. 31-34]. Mi-jin tourne ensuite la tête dans la direction opposée à son bourreau. Un plan rapproché montre Young-min qui frappe et reçoit les premières gouttes de sang sur son visage. Enfin, Mi-jin tombe et un plan expose le mouvement de ses cheveux lors de sa chute. Un gros plan sur le visage du tueur dévoile d'autres gouttes qui giclent sur son cou, et pour terminer un gros plan cadre la main en sang de Mi-jin atterrissant au sol et conclut sa mort. Le montage insiste donc durement sur l'arme du crime, avant et pendant l'acte, ainsi que sur l'expression du tueur qui est éclaboussé par le sang de sa victime. Ce qui importe n'est donc plus de montrer les blessures causées par les coups, ni la souffrance, mais la violence dans l'acte, à travers le visage, l'expression et l'impulsion du tueur. Ce qui est redouté depuis le début du film se déroule finalement lors de cette séquence isolée, détruisant les espoirs passés mis en place par la recherche active de Jong-ho et l'échappée de la victime. Young-min a gagné, le tueur a dupé et rattrapé tout le monde, sous les yeux des spectateurs. Ceux-ci sont alors ramenés à la réalité, dans laquelle tous les personnes kidnappées par Yoo Young-chul ont été tuées. Le réalisateur précise dans une interview son envie de représenter le ressenti de ces dernières : « [...] les victimes de ces enlèvements ont toutes été assassinées [...], et j'ai essayé d'imaginer le processus de l'enlèvement et le sentiment des victimes⁷⁵ ». Le thriller de Na Hong-jin est donc cruel, par volonté avant tout de rester fidèle à la réalité, privant ainsi ses personnages d'une fin heureuse.

75 Onionsan, *op. cit.*, 0h1min38sec, traduction personnelle « [...] the victims in those kidnappings were all murdered [...], and I tried to imagine the preocessus of the kidnappig the feeling of the victims. »



Figure 31 : *The Chaser*, 0h37min29sec.



Figure 32 : *The Chaser*, 0h37min32sec.



Figure 33 : *The Chaser*, 0h37min35sec.



Figure 34 : *The Chaser*, 0h37min38sec.

Nous avons déjà abordé, et le ferons à nouveau par la suite, les films de William Friedkin. Ces derniers présentent un certain nombre d'éléments communs aux films de Na Hong-jin, comme l'usage des fins ouvertes, l'ambiguïté des personnages et des policiers, mais aussi dans son rapport à la violence, crue et rythmée. De plus, le réalisateur affirme être inspiré par son œuvre cinématographique, ainsi que celle d'autres cinéastes de référence dans le cinéma glauque, violent et frôlant les limites de la morale, comme Polanski ou Kubrick : « Bien sûr, il y a les vieux films que tout le monde connaît, réalisés par de grands réalisateurs comme *L'Exorciste*, *The Shining*, *The Omen* et *Rosemary's Baby* que j'aime et qui m'ont sans aucun doute influencé. Ils sont comme des manuels. [...] Il faut y revenir, mais je voulais mettre un twist de l'Est et Coréen sur le canon⁷⁶. »

Revenons-en à l'étude du personnage de Young-min. On remarque, dans de nombreux films de tueurs en série, tels que *Cruising* (William Friedkin, 1980), *Le Sang du châtement* (*Rampage*, William Friedkin, 1987), ou encore *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960), que les meurtres ont lieu lorsque la victime est nue ou en sous-vêtements. Ce phénomène peut s'expliquer par le fait que celle-ci est alors en position de faiblesse, prise dans son intimité, et donc davantage vulnérable, mais aussi parce que les meurtres causés par des tueurs en série, au cinéma, sont souvent associés à des pulsions sexuelles : le tueur de *Cruising*, Norman Bates dans *Psychose*, Charles Reece dans *Le Sang du châtement* ou plus récemment Jeffrey Dahmer dans la série de 2022⁷⁷, ou encore Joe Golberge dans la série *You*⁷⁸. On peut constater que le rapport entre le meurtre et l'extériorisation de

⁷⁶ Jean Noh, *op. cit.*, traduction personnelle : « *Of course there are the old films everybody knows, made by great directors like The Exorcist, The Shining, The Omen and Rosemary's Baby that I like and was no doubt influenced by. They're like textbooks. [...] It's necessary to go back to them, but I wanted to put an Eastern and Korean twist on the canon* ».

⁷⁷ Ryan Murphy et Ian Brennan, *Dahmer : Monstre - L'histoire de Jeffrey Dahmer* (*Monster: The Jeffrey Dahmer Story*, Netflix, 2022).

⁷⁸ Greg Berlanti et Sera Gamble, *You*, Netflix, depuis 2018.

pulsions sexuelles refoulées revient fréquemment dans les thrillers qui traitent de tueurs en série. Dans *Le Sang du châtiment*, lorsque le policier Anthony Fraser entre dans la cave du tueur, il découvre alors qu'elle renferme différents « trophées » des victimes, tels que des organes, ou encore des photos. Sur ces dernières sont alors mises en scène les femmes assassinées par Charles Reece, ligotées, en tenues sadomasochistes. Dans *Cruising*, le tueur s'attaque à des homosexuels qui ont cette même pratique, et réalise le premier meurtre du film dans un lit, en attachant les mains de sa victime, entièrement nue.

Psychose, *Cruising* et *The Chaser* abordent tous les trois des tueurs en série poussés par leurs frustrations sexuelles. Norman Bates avait une relation ambiguë avec sa mère, qu'il tua, jaloux de son amant. Suite à cela, il assassine les femmes, qui lui plaisent, sans doute, car sa mère lui interdisait d'avoir des relations sexuelles (mère qu'il incarne lors de ses crises de dédoublement de personnalité). *Cruising* et *The Chaser* soulignent explicitement le fait que les tueurs sont impuissants. Le tueur de *Cruising* assassine ses partenaires sexuels juste avant l'acte : le premier dans son lit, le deuxième dans la forêt, et le troisième devant la projection d'un film pornographique. Le premier est allongé sur le ventre. Lors du troisième meurtre, un plan se glisse avant que le tueur sorte son couteau, et dévoile un autre homme nu, se mettant dans la même position que le premier. Young-min, de son côté, frappe Mi-jin, une prostituée avec qui il ne peut pas avoir de rapport, avec un burin : on peut donc également y voir une allusion sexuelle. Norman plante dix fois son couteau dans le corps de Marion, le tueur de *Cruising* quatre (lors du troisième meurtre, par exemple), et Young-min cinq, lorsqu'il tue Mi-jin. Le rapport entre le meurtre et l'acte sexuel paraît évident, les victimes étant alors pénétrées par le couteau du tueur [Fig. 35-37].



Figure 35 : *Psychose*, 0h47min44sec.



Figure 36 : *Cruising*, 0h44min54sec.



Figure 37 : *The Chaser*, 1h37min59sec.

Le personnage du tueur en série est un élément répandu dans le genre du thriller. Celui-ci permet facilement de créer chez le spectateur de la peur ou de l'angoisse, ainsi que du suspense quant à la survie du protagoniste. De nombreux films et séries s'inspirent ou représentent des serial killers ayant existé et terrorisé des villes par exemple, et en font des figures emblématiques du film d'horreur ou du thriller : « Jack l'Eventreur, Peter Kürten (le modèle qui inspira *M le Maudit* (Allemagne, 1932) ; et le *giallo* italien⁷⁹ ». De manière plus générale, le tueur en série revient très régulièrement dans ces genres : *Le Voyeur* (Michael Powell, 1960), *Psychose*, *Le Boucher* (Claude Chabrol, 1970), *Le Silence des agneaux*, *Seven*, la saga *Freddy* (1984-1994), *Memories of Murder*, *Zodiac* (David Fincher, 2007), etc. Dans *Policiers et criminels : un genre populaire européen sur grand et petit écran*⁸⁰, Richard Dyer étudie la construction et mise en scène de tueurs en série par rapport au contexte socio-culturel du pays qui le représente cinématographiquement. Il aborde ces personnages comme des « tueurs qui deviennent intéressants dans un contexte culturel donné, qui résonnent – ou que l'on fait résonner – avec des paramètres culturels⁸¹ ». L'auteur affirme également que « les meurtres à répétition sont perçus comme des symptômes historiques et culturels, ou incitent à se poser des questions de ce type (est-ce le résultat de l'anonymat de la vie moderne⁸² ? ». Or, dans *The Chaser*, Young-min est un homme impuissant dans une société patriarcale qui s'attaque à des personnages encore plus victime de la société que lui : les femmes prostituées en Corée du Sud dans les années 2010. Les actes de Young-min se présentent donc comme une façon dépravée d'exprimer, voire de retrouver (perdue selon les mœurs), sa masculinité ; en passant ainsi par la domination et la violence sur une jeune femme vulnérable et dénudée.

Divers articles, études et statistiques démontrent que la violence au cinéma est un élément cinématographique efficace qui plaît au public. Les genres dans lesquels la violence est fréquente, et parfois indispensable, sont multiples : film d'horreur, policiers, criminels, de guerre, science-fiction,

79 Raphaëlle Moine, Brigitte Rollet et Geneviève Sellier (dir.), *Policiers et criminels : un genre populaire européen sur grand et petit écrans*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 292.

80 Richard Dyer, « Le *serial killer* dans le cinéma européen », *ibid.*, p. 291.

81 *Ibid.*, p. 293.

82 *Ibid.*

action, western, etc. Christophe Triollet estime que « le cinéma a transformé le spectateur-voyeur en spectateur-complice de la jouissance de la mort d'autrui⁸³ ». L'auteur parle notamment de la mécanique du sous-genre *slasher*, « qui propose au spectateur de devenir un criminel par procuration⁸⁴ ». Nous pouvons ainsi convoquer la notion de « catharsis », qui renvoie à la « purification de l'âme ou purgation des passions du spectateur par la terreur et la pitié qu'il éprouve devant le spectacle d'une destinée tragique⁸⁵ ». Plus largement, Triollet explique que le cinéma d'horreur et gore nous permet d'exprimer notre « Moi intérieur, l'exutoire de notre carcan social⁸⁶ », en passant par la mise en scène de tabous visuels qui portent « atteinte à la moralité et au religions [...] et de ce fait à la législation et à l'ordre établi⁸⁷ » : *L'Exorciste*, *Hostel* (Elie Roth, 2005), La trilogie néerlandaise *The Human Centipede* (2009-2015) ou encore la série de films *Saw* (*Décadence* en québécois, 2004-2023).

Plus encore, le cinéma gore permet, d'une certaine manière, de légitimer la peine de mort et la torture, en passant par la figure du méchant, un processus que développe Lionel Trelis dans le chapitre « Violence et châtement. La justice par la mort ». Plus les actes de l'ennemi seront cruels, violents ou fourbes, plus le spectateur souhaitera la mort de ce dernier, et pourquoi pas sa souffrance concrète et détaillée. En effet, c'est souvent le cas avec le genre western, dans *Django Unchained* (Quentin Tarantino, 2012), par exemple, ou d'action, avec notamment la trilogie *Taken* (Pierre Morel en 2008 et Olivier Megaton en 2012 et 2015). Cependant, ce qui se joue dans les films de guerre, d'horreur ou les thrillers, semble résider autre part. Dans les *slashers*⁸⁸, par exemple, les personnages que l'on s'attend dès le départ à voir souffrir et mourir, sont les personnages principaux⁸⁹. Puis, dans le genre de l'horreur plus généralement, les personnages sont combattus par la menace, qui elle, en revanche, révèle souvent sa survie lors de la chute du film, afin de laisser repartir le spectateur avec quelques frissons restants. Pour en revenir aux thrillers de Na Hong-jin, les actes les plus violents se déroulent lors des parcours des protagonistes les menant à leur vengeance, et non pas lors de la confrontation finale. Le combat contre le protagoniste renvoie en effet peut-être au combat que l'on attend le plus, mais sûrement pas celui qui marque les esprits. La violence la plus visuelle, gore et sonore se retrouvant plutôt lors des scènes de torture sur les victimes innocentes : Mi-jin, Eun-ji, Hyo-jin et sa famille, les hommes interrogés par Gu-nam (que

83 Christophe Triollet et Julien Bono (dir.), *op. cit.*, p. 14.

84 Christophe Triollet et Julien Bono (dir.), *op. cit.*, p. 21.

85 « Catharsis », *TLFI* [en ligne] stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3425954325; (Page consultée le 23 juin 2023).

86 Christophe Triollet et Julien Bono (dir.), *op. cit.*, p. 16.

87 *Ibid.*

88 « Le *slasher* [...] est un sous-genre cinématographique du film d'horreur. [...] [celui-ci] met systématiquement en scène les meurtres d'un tueur psychopathe, parfois défiguré ou masqué, qui élimine méthodiquement les membres d'un groupe de jeunes ou d'autres personnes, souvent à l'arme blanche et principalement pendant la nuit. », « Slasher », *Wikipédia* [en ligne] [Slasher — Wikipédia \(wikipedia.org\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Slasher) (Page consultée le 3 juin 2023).

89 Par exemple dans les séries de films *Freddy* ou *Vendredi 13* (Friday the 13th, 1980-2009).

l'on connaît à peine), les victimes frappées par Kim Tae-won, etc. Le cinéaste n'expose donc pas particulièrement de vengeance spectaculaire sur les antagonistes, leur sanction étant devenu presque secondaire une fois arrivé à la fin du film, et après avoir traversé le parcours et l'évolution des personnages et des victimes.

Le cinéma d'horreur, violent et gore renvoie donc d'une certaine manière à un cinéma de sensation, d'excitation, de frissons tout simplement (*to thrill*). Remplies d'action, on peut d'une certaine manière affirmer que c'est ce que peuvent générer les scènes finales de *The Murderer*, entre courses-poursuites de voitures en grand nombre et combats impressionnants. Cependant, les scènes de torture et de l'assassinat final de Mi-jin dans *The Chaser* produisent avant tout de l'effroi, privant le spectateur d'une certaine distance, de ses espoirs et de toute morale. Le sujet, qui renvoie à une histoire vraie et universelle (kidnapping, séquestration, violences physiques et meurtre d'une jeune femme vulnérable), dérange et bouleverse sûrement davantage qu'il effraie ou divertit, comme le ferait un film d'horreur, par exemple.

Partie II. Tableaux d'une société corrompue et immorale

Chap. 3 Incompétence et virilité artificielle

Afin d'entamer l'étude de la société sud-coréenne telle que la dépeint Na Hong-jin, nous allons désormais centrer notre propos sur la négligence et la corruption des policiers et des supérieurs hiérarchiques, dont l'influence est forte au sein des récits. Puis, nous explorerons le fait que les rôles des hommes et des femmes y sont distincts, les premiers, d'ailleurs majoritaires, exprimant constamment leur colère à travers leurs mots, leurs attitudes et leurs actes, phénomène typique des thrillers sud-coréens des années 2000-2010 selon Hye-in Kim⁹⁰.

3-1 – Critique du pouvoir hiérarchique à travers la figure du policier

Lors de la période des années 2000-2010, de nombreux films sud-coréens dénoncent la corruption des forces de l'ordre et de la justice. On peut citer par exemple *Memories of Murder* et *Mother* de Bong Joon-ho, *Unbowed (Bureojin Hwasal)*, Chung Ji-young, 2012), *The Unjust* ou encore *No Mercy (Yongseoneun Eupda)*, Kim Hyeong-Jun, 2010). Bong Joon-ho, l'un des réalisateurs sud-coréens les plus emblématiques et reconnus à l'étranger⁹¹, ne cesse de remettre en question les autorités sud-coréennes à travers sa filmographie. Violaine Camidade de Schuytter explique ainsi que *Memories of Murder* « ne cesse de tourner en dérision l'incompétence des autorités et de la police qui mène à ce tragique fiasco de la perpétuation des meurtres⁹² ». Na Hong-jin expose également, à sa manière, cette faille de la société sud-coréenne de ces années rongées par l'indifférence et l'inefficacité étatique, ce qui a permis un nombre considérable de crimes, d'abominations, et de corruption. Nous allons ainsi, dans ce sous-chapitre, exposer la manière dont le réalisateur met en scène l'incompétence étatique, pour ensuite analyser la négligence des personnages policiers, ainsi que le poids de la hiérarchie. Nous établirons alors une comparaison entre la police et la mafia, et terminerons par l'étude des préjugés sociaux, de la part des personnages de policiers également.

Avant tout, Na Hong-jin met en scène la bêtise, presque burlesque, des policiers. Nous avons expliqué précédemment que *The Chaser* s'inspire d'une histoire vraie. Le réalisateur a choisi l'affaire du tueur en série Yoo Young-chul afin de mettre en avant les erreurs policières ayant eu lieu lors de cet événement, qui a connu de nombreuses étapes périlleuses et désespérantes. En effet, l'absence de preuves lors de l'arrestation du tueur a été un schéma répétitif, lui permettant d'être

90 « A Dirty Carnival ([*Biyeolhan geori*] 2006) de Yoo Ha, *The Unjust* ([*Moodanggeorae*] 2010) de Ryoo Seung-wan, *The Outlaw* ([*Beomjoidosi*] 2017) de Kang Yoon-sung, *Hard Day* (2014) de Kim Seung-hoon, *Old Boy* (2003) de Park Chan-wook, *J'ai rencontré le diable* (2010) de Kim Jee-woon et *Public Enemy Returns* ([*Gang Cheoljung: Gonggongui Jeok*] 2008) de Kang Woo-suk ». Voir Kim Hye-in, *op. cit.*, p. 11.

91 Antoine Coppola, *Dictionnaire du cinéma coréen*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2021, « Le réalisateur Bong Joon-ho est parvenu, en quelques films, à se faire reconnaître comme auteur dans le monde entier » p. 277, « Bong a géré les plus gros budgets de l'industrie coréenne. » p. 281.

92 Violaine Camidade de Schuytter, « Autant en emporte la pluie », *Eclipses*, n°68, « Bong Joon-Ho : des chimères et des hommes », dirigé par Yann Calvet et Hélène Valmary, 2021, p. 126.

libéré à plusieurs reprises. On apprend ainsi dans la série documentaire⁹³ consacrée à l'affaire, que l'arrestation du tueur en série n'arrive qu'après différents obstacles : plusieurs affaires classées sans suite, la police qui n'enquête que brièvement, le manque de preuves matérielles constant reliant Yoo aux meurtres. Lors des premiers interrogatoires, le suspect avoue avoir tué plus d'une vingtaine de personnes, poignardé plusieurs femmes en avril 2004, et la police n'est toujours pas en mesure de prouver la culpabilité du tueur, encore libre. En juillet 2004, la mère de la victime du « meurtre d'Imun-dong » reçoit un coup de pied dans la poitrine de la part d'un policier qui cherche à la maîtriser. On peut donc confirmer que l'évidente incompétence mise en avant dans *The Chaser* se base en partie sur l'incompétence décelée lors de la réelle enquête policière. Dans les rares moments où la police se montre légèrement impliquée et concernée, elle est alors dépassée par les protocoles et la lourdeur administrative. Les policiers subissent avant tout la pression du temps compté : ils doivent trouver les corps et un coupable, et ce, le plus rapidement possible. Ainsi, à la 48^e minute du film, par exemple, les horaires et protocoles empêchent la police de garder le suspect, l'accord du procureur étant indispensable dans les douze heures à venir, sans quoi Young-min doit être relâché.

Dans *The Strangers*, Jong-go et son collègue sont dès le départ présentés comme des personnages benêts, maladroits et peureux, bondissant de peur au moindre bruit de tonnerre. Lors de la scène qui se déroule au commissariat, à la fin du premier quart d'heure, l'électricité se coupe, un éclair retentit et Jong-go aperçoit une femme à travers la vitre. À partir de cet instant, les deux collègues vont crier, paniquer et se cacher sous les bureaux, plutôt que d'aller voir de plus près cette femme, affronter l'inconnu et/ou le danger. D'autre part, les deux personnages se chamaillent pour des choses insignifiantes, se distraient et se déconcentrent : par exemple lorsqu'ils restent focalisés sur le fait que l'agresseur porte une couche, plutôt que sur l'agression en elle-même. À la 40^e minute, ils suivent le témoin d'une agression dans la forêt et le croient soudainement lorsqu'ils découvrent le cadavre de chevreuil. Les trois personnages commencent alors à se disputer et se crier dessus, et les policiers vont jusqu'à pousser l'homme par maladresse, qui dévale alors la pente et atterrit sur une pierre. D'autre part, une rumeur circule dans le village, accusant le Japonais d'avoir violé la femme de M. Cho. Lorsqu'un ami de Jong-go lui en parle, ce dernier déguste son déjeuner, sans y porter d'intérêt ni relever les yeux de son bol de nourriture. On comprend, suite à sa réaction « et alors ? », qu'il est déjà au courant de cette affaire, qu'il y est indifférent et n'a jamais cherché à enquêter afin d'arrêter un éventuel violeur en liberté. Le protagoniste ne s'intéresse à ce que son ami lui raconte qu'à partir du moment où il y voit un lien avec son problème personnel : sa fille malade. L'état de sa fille serait lié à la présence de l'étranger japonais, qui serait également responsable du meurtre de M. Cho, de l'incendie de sa maison, et de la folie grandissante de sa

⁹³ John Choi et Rob Sixsmith, 2021, *The Raincoat Killer: Chasing a Predator in Korea* review, Netflix.

Cette série retrace l'enquête policière lors de l'affaire du tueur en série Yoo Choung-chul qui a eu lieu entre 2003 et 2004, et interviewe les différents agent.e.s de police et d'investigation qui avaient travaillé dessus à l'époque.

femme, ayant attaqué Jong-go.

On peut considérer que les deux policiers de *The Strangers* sont agents d'une « police de proximité ». Jong-go exerce dans un petit village de campagne où vit également sa mère, et qui est donc possiblement son village natal. De plus, le fait d'être policier dans un village conduit au fait de connaître tous les habitants, et avoir des relations amicales et de voisinages avec les témoins d'une enquête. Il est alors envisageable de penser que ceux-ci ne sont pas gradés d'une école de police et qu'ils n'ont pas les compétences requises pour travailler dans les grandes villes. Ce dernier constat est applicable aux policiers de *The Chaser*, affiliés à un petit commissariat de quartier. En Corée du Sud, la police de proximité a été instaurée en tant que programme de base de la Grande Réforme en 1999⁹⁴. Kwan Choia et Ju-lak Leeb comparent la police de proximité au Royaume-Uni et en Corée du Sud, et déclarent qu'en Corée du Sud, « la participation à la police communautaire était une extension de leur engagement envers leur communauté. [...De plus] il s'agit d'une activité purement volontaire⁹⁵ ». En somme, Na Hong-jin tourne au ridicule une police sud-coréenne dépourvue de compétences et peu gradée. Antoine Gaudin cible, à propos de *Memories of Murder*, « l'amateurisme des enquêteurs de cette province rurale coréenne⁹⁶ », largement mis en avant dans ce corpus. Notons de plus que la ressemblance entre *Memories of Murder* et *The Chaser* est assez conséquente, et qu'il est fréquent de pouvoir appliquer certaines analyses aux deux films. Ceux-ci relatent en outre tous les deux une enquête policière inspirée d'une affaire coréenne ayant « laissé une marque profonde dans la mémoire collective en Corée du Sud⁹⁷ ». Dans son article intitulé « L'art du piksari », Antoine Gaudin évoque la dynamique burlesque du cinéaste Bong Joon-ho qui permet de comprendre la manière dont une « improbable cascade de négligences aboutit au recouvrement des traces d'un crime⁹⁸ ». De la même manière, Na Hong-jin caricature les policiers sur le ton de l'humour et révèle au spectateur les parcours qui mènent à la poursuite d'un innocent.

En parallèle de la mise en scène de leur incompétence, le réalisateur révèle leur profonde négligence volontaire. À la 15^e minute de *The Chaser*, le détective Lee est en filature, chargé de surveiller et protéger le maire. Celui-ci est au marché de Séoul, information appuyée par un plan rapproché sur le personnage. Le choix du cadre de ce plan souligne l'importance de ce détail. Le détective reçoit alors un appel de Jong-ho, qui le met au courant de la disparition de ses « filles ».

94 Wook Kang & Mahesh K. Nalla & Yongtae Chun, « Community policing in South Korea : an analysis of organizational determinants », *Crime Law Soc Change*, Springer Science+Business Media Dordrecht, 2014 (Page consultée le 6 février 2023).

95 Kwan Choia and Ju-lak Leeb, « Citizen participation in community safety: a comparative study of community policing in South Korea and the UK », *Policing and Society - An International Journal of Research and Policy*, Routledge, 2016 [en ligne] <http://dx.doi.org/10.1080/10439463.2014.922087> (Page consultée le 6 février 2023), traduction personnelle : « For the South Korean cohort, participation in community policing was an extension of their commitment to their community [...] police work is a full-time paid job in the UK, whereas it is a purely voluntary activity in South Korea ».

96 Antoine Gaudin, *op. cit.*, p. 17.

97 *Ibid.*, p. 17.

98 Antoine Gaudin, *op. cit.*, p. 15.

Lors de cet appel, le montage dévoile les deux collègues endormis à l'arrière de la voiture, ainsi qu'un gros plan sur la main du détective, triturant son orteil. Les policiers sont ainsi immédiatement montrés comme nonchalants et peu impliqués. Le montage alterne également entre Jong-ho au volant de sa voiture, déterminé à retrouver ses « filles », le détective au milieu de ses trois collègues assoupis, et la vue subjective de ce dernier, qui observe le début d'un mouvement de foule. Le plan d'ensemble sur le mouvement devient rapproché, puis se termine en gros plan sur le visage d'un homme agité, ainsi que sur les excréments qu'il jette sur le maire. Depuis le début de la scène, le montage fait comprendre au spectateur qu'un événement va se produire concernant le maire, et qu'il prendra le dessus sur l'appel de Jong-ho. En effet, le détective raccroche immédiatement et les policiers se précipitent sur le magistrat. On voit ici que protéger ce dernier d'attaques enfantines prime largement sur l'inquiétante disparition de plusieurs jeunes femmes prostituées, recherchées par leur proxénète. L'affaire de cet homme arrêté pour avoir lancé des excréments sur le maire reviendra de manière très fréquente tout au long du film, comme nous l'avons vu, interrompant l'avancée de l'enquête sur le tueur en série Young-min par cette affaire dérisoire et comique. Dans *The Murderer*, les policiers se focalisent sur le mauvais coupable et ne vont jamais se pencher du côté des mafias qui, elles, pratiquent des activités illégales sans obstacle. Le règlement de compte entre les deux groupes de mafieux, les deux chefs et Gu-nam a lieu sans qu'aucun policier n'intervienne : ils s'entre-tuent à l'arme blanche en ville, publiquement. Les policiers sont donc investis dans les affaires qui peuvent influencer sur leur grade, mais ne vont pas se démenner pour de vulgaires prostituées ou des Joseonjok dont le gouvernement se fiche. Ainsi, la négligence peut facilement se transformer peu à peu en corruption. À plusieurs reprises dans les œuvres de Na Hong-jin, les supérieurs prennent conscience de leurs erreurs et tentent de les couvrir afin de ne pas entacher leur réputation.

Cette représentation cinématographique de la police désintéressée et de l'indifférence du gouvernement renvoie à un discours d'actualité en Corée du Sud dans les années 2010. Un homme, dont la femme a été victime du tueur Yoo Yong-chul, témoigne dans la série documentaire consacrée à ce dernier et accuse le gouvernement sud-coréen : « Le gouvernement ne nous a pas protégés comme il aurait dû. » En effet, la société restait indifférente et ne fournissait aucun effort pour retrouver les victimes ou leur rendre justice, et Yoo choisissait volontairement des profils de victimes dont personne ne se souciait. À travers *The Chaser* et *The Murderer*, Na Hong-jin rend finalement les victimes plus « dignes » qu'elles ne l'ont été dans la réalité. Gu-nam meurt à la fin du film, après avoir résisté aux forces de police, aux mafieux et aux Joseonjok, ayant fini par comprendre ce qui s'était joué autour de lui et ce qui s'était passé pour qu'il se retrouve dans cette situation invraisemblable. Dans la réalité, l'homme a été accusé à tort, arrêté par la police, et a fini

ses jours en prison, innocent. Dans *The Chaser*, Jong-ho se donne corps et âme pour retrouver Mi-jin, quitte à se retrouver confronté aux autorités, devoir se battre en duel contre le tueur, le poursuivre à plusieurs reprises et mener l'enquête lui-même. Pendant une grande partie du film, il ne le fait que par intérêt financier, mais finit par comprendre l'enjeu réel et devient prêt à mourir pour sauver Mi-jin et permettre à Eun-ji de retrouver sa mère. Une fois de plus, dans la réalité, il semble que personne n'ait cherché à retrouver les victimes ou attraper le tueur : la société était indifférente, la police incompétente, et les familles impuissantes. Dans *The Strangers*, Jong-ho est d'ailleurs puni pour son incompétence et son jugement infondé et dangereux : lui et sa famille sont donc assassinés par sa propre fille.

Bae Sang-hoon, profileur criminel lors de l'affaire de Yoo Young-chul, se confie sur la corruption au sein des institutions policières. Ainsi, il affirme⁹⁹ que la prostitution était déjà illégale à l'époque du récit que relate *The Chaser*, mais officieusement tolérée et très présente. Ce dernier ajoute également que « des officiers de police corrompus fermaient les yeux sur le problème, ils allaient même jusqu'à protéger ce système ». Dans *The Chaser*, Jong-ho est un ancien policier ayant gardé contact avec le détective Lee, qui l'aide à plusieurs reprises à retrouver Young-min. Le milieu de la prostitution et celui de la police collaborent. De plus, à la 98^e minute, Jong-ho est menotté et emmené dans la voiture des collègues du détective Lee. On apprend alors que celui-ci est entouré de ses anciens collègues et partenaires d'un business illégal, pour lequel il a été le seul à s'être fait arrêter. Jong-ho est devenu proxénète, tandis que les autres ont continué de pratiquer leur métier de policiers. La corruption de l'état sud-coréen a déjà été au cœur de plusieurs scandales, dont le plus connu est « la tragédie de Sewol¹⁰⁰ ». Cet accident a beaucoup touché en Corée du Sud, si bien que certaines œuvres de la culture populaire y font référence encore aujourd'hui. C'est le cas de la série Netflix *All of us are dead*, qui fait écho¹⁰¹ à ce naufrage en mettant en scène des adolescents abandonnés par le gouvernement, qui les laissent se faire tuer par les zombies. Suite à cet accident, des accusations ont visé le capitaine, les membres d'équipage, l'exploitant du ferry et les fonctionnaires responsables de la supervision de l'exploitation. « Le naufrage du Sewol a [...] remis en cause le système sud-coréen hyper hiérarchisé, [...] sept ans après le drame, l'enquête sur les causes de la catastrophe est toujours au point mort¹⁰² ». La corruption de l'état et des forces de l'ordre sud-coréennes est donc un sujet au cœur de nombreux scandales, fréquemment évoqué et

99 John Choi et Rob Sixsmith, *op. cit.*

100 Le naufrage du Sewol s'est déroulé le 16 avril 2014, sur le trajet entre Incheon et Jeju en Corée du Sud. Le ferry a chaviré alors qu'il transportait 476 personnes, la plupart des lycéens de l'école secondaire Danwon, dans la ville d'Ansan. En tout, 304 passagers et membres d'équipage ont péri dans la catastrophe.

101 Georges, « All of Us Are Dead – inspiration des créateurs. Hommage aux victimes de la catastrophe du ferry Sewol », *AlchemyInfo*, 2022 [en ligne] <https://alchemy.info/series-tv/all-of-us-are-dead-inspiration-des-createurs-hommage-aux-victimes-de-la-catastrophe-du-ferry-sewol/> (Page consultée le 01 mai 2023).

102 (ano.), « Corée du Sud : le naufrage du ferry Sewol, tragédie de toute une génération », France24, 2021 [en ligne] <https://www.france24.com/fr/%C3%A9missions/billet-retour/20210611-cor%C3%A9e-du-sud-le-naufage-du-ferry-sewol-trag%C3%A9die-de-toute-une-g%C3%A9n%C3%A9ration> (Page consultée le 20 avril 2022).

discuté, et même abordé dans la culture populaire. Le réalisateur fait le choix de mettre en lumière ce problème en s'inspirant de faits réels particulièrement médiatisés en Corée et ayant permis d'interroger la gestion gouvernementale. Ces mêmes scandales, dont celui du naufrage de Sewol, ciblent également l'hyper-hiérarchie du système sud-coréen, qui accroît les événements et le besoin de couverture, de mensonges et d'inaction.

Étudions plus en profondeur le phénomène, en nous recentrant sur les films de Na Hong-jin. La construction des relations entre les personnages (policiers, mafieux, collègues, partenaires) se fonde pour une large part sur leurs places et statuts hiérarchiques. Tout au long de *The Chaser*, de nombreux personnages supérieurs aux autres d'un point de vue professionnel interviennent à tour de rôle. Jong-ho est tout d'abord arrêté par un policier qui patrouille dans les rues et l'emmène au poste avec son collègue, ce dernier se montrant déjà plus autoritaire et énervé contre Jong-ho. Quelques séquences plus tard, de nombreux hommes sont présents dans le commissariat, avec les deux premiers policiers, Young-min et Jong-ho. Un homme sans uniforme clairement autoritaire fait la morale à Jong-ho et donne un ordre à son collègue, pendant qu'un des deux premiers policiers s'incline et le salue. En parallèle, le détective Lee et ses collègues embarquent le « lanceur de merde » et, appelé par Jong-ho, rejoignent également le commissariat. L'homme qui reçoit l'ordre d'emmener Jong-ho menotté du commissariat ne dit pas un mot, et s'avère si peu respecté que lorsqu'il ouvre la porte afin de sortir, le détective Lee lui ouvre la porte sur la figure et le pousse. Lorsque le détective Lee entre, tout le monde se calme et cesse de parler : il prend le dessus sur la situation et demande que Young-min soit emmené. Tous les hommes du commissariat se disputent alors, car chacun veut s'occuper personnellement de Young-min et avoir le dernier mot. Le montage passe alors sur un plan de deux voitures qui arrivent vite et se stationnent devant le commissariat. Un homme sort de la voiture gris clair, et ouvre la porte arrière d'une voiture noire aux vitres teintées : l'homme qui s'apprête à sortir est important et supérieur à lui. En effet, celui-ci porte un uniforme différent des autres, intégralement noir, avec des médailles d'honneur. Ce dernier ouvre les portes du commissariat brutalement, impose et exprime sa violence, sa colère, et son autorité. Il crie pour faire taire tout le monde, ce qui fonctionne instantanément. Les hommes cessent de bouger, de parler, et le saluent pour certains. Le supérieur parle fort et hurle sur ceux qui osent lui répondre. Le détective Lee baisse les yeux et l'écoute lui ordonner d'arrêter Jong-ho, qui a blessé Young-min au visage. Lorsque le supérieur en uniforme noir repart, l'homme qui lui avait ouvert la portière de voiture reprend son rôle face à Young-min, et devient tout aussi criard, énervé et directif.

La hiérarchie intervient dans le film comme un obstacle à la quête du protagoniste, et met en place un rebondissement de l'intrigue. Les statuts hiérarchiques des personnages finissent toujours par prendre le dessus, empêchant quiconque d'arrêter le tueur en série. Le détective Lee cède

comme tous les autres, lorsqu'il fait arrêter Jong-go à la 99^e minute, alors qu'il a conscience de la gravité de l'erreur qu'il commet. Les donneurs d'ordres ont raison, peu importe leur rationalité et leur décalage avec la réalité. Plusieurs articles pointent l'excessive importance de la hiérarchie sociale dans la culture coréenne, qui peut devenir la cause de situations et accidents graves. Alex Halperin évoque la crash d'un vol cargo de Korean Air : « il a été révélé que les jeunes officiers [étaient] "si respectueux envers le capitaine qu'ils n'ont pas parlé avant qu'il ne soit trop tard"¹⁰³ » ». L'auteur de l'article cite également Malcolm Gladwell et Patrick Smith qui s'expriment sur le sujet. La tragédie de Sewol, citée précédemment, révèle le même problème car « peu d'élèves [auraient] remis en question l'ordre de rester dans les cabines¹⁰⁴ », et qu'ils étaient de toute manière sous la responsabilité de l'équipage. Une fois encore, certains dégâts auraient peut-être pu être évités si la hiérarchie ne prenait pas le dessus sur l'instinct de survie. Georges Arsenijevic rappelle que l'influence du confucianisme en Asie orientale est considérable, surtout pour la Corée et le Japon, « en imprégnant en profondeur, au fil des siècles, toutes les couches de la société [...] Ainsi, selon ce schémas ancien transposé dans le monde aujourd'hui, la hiérarchie qui régit en Corée tous les rapports interpersonnels se traduit par une répartition assez stricte des rôles (aîné/cadet, homme/femme, chef/employé, parents/enfants, etc.)¹⁰⁵ ».

Pour en revenir aux films du corpus, la présence d'une personne hiérarchique derrière les personnages crée de cette manière un poids et une pression constante quant aux enjeux pour leur vie professionnelle : « si on se plante, on est morts » ; « le patron va péter un câble » ; « on est baisés » ; « si cette affaire tourne mal, on est tous baisés », les entend-on s'inquiéter. Les supérieurs qui interviennent un à un rappellent constamment « l'incident du maire », « l'affaire du lanceur de merde », car la protection du maire les préoccupe largement plus qu'un tueur en série qui s'attaque à des prostituées. Jong-ho est le seul personnage qui se fiche éperdument du statut de la personne devant lui. Tous les statuts sont égaux face à lui : il réagit de la même manière face à une prostituée, une enfant, un policier, un détective ou un commissaire. L'indépendance, voire l'individualisme de ce protagoniste, qui agit avant tout pour lui, caractérise sa marginalité.

Dans *The Murderer*, Kim Tae-won, Myun et le détective sont au même niveau hiérarchique. Ce sont les trois chefs de trois sections différentes, ayant chacun à leur disposition un ou deux hommes qui exécutent directement leurs ordres, et les font transmettre à d'autres hommes inférieurs

103 Alex Halperin, CNN asks if Korea's hierarchical culture caused crash, *Salon* [en ligne] https://www.salon.com/2013/07/10/cnn_asks_if_koreas_hierarchical_culture_caused_crash/ (Page consultée le), traduction personnelle : « it was revealed that junior officers were so deferential to the captain that they failed to speak up before it was too late ».

104 Georges, *op. cit.*

105 Georges Arsenijevic, *Mes Coréens : 35 ans de rencontres et d'amitié*, Le Pré-Saint-Gervais, Asiatheque Maison Langues Du Mond, coll. « L'Asiathèque », 2019, p. 88. Il ajoute, pour développer l'idée du Confucius, que selon lui, « la piété filiale, la déférence témoignée aux aînés, l'observance du culte des ancêtres et le respect de la tradition, de l'autorité et de la hiérarchie, permet d'acquérir la sagesse qui assurera la stabilité d'une société et l'harmonie entre l'ordre céleste et l'ordre humain ».

hiérarchiquement. Kim Tae-won possède deux bras droits ; Myun est suivi par ses hommes de main, et enfin le détective est accompagné d'un collègue sous ses ordres. Les trois hommes font partie des personnages principaux, et sont souvent filmés en plans rapprochés ou gros plans sur leurs visages. Chacun d'eux dirige de nombreux hommes situés en bas de l'échelle hiérarchique qui exécutent leurs ordres : les hommes de main de Kim Tae-won, ceux de Myun, et les policiers. Ces hommes sont, quant à eux, filmés en collectif et aucun d'eux ne sera présenté de manière individuelle. Ils forment un groupe d'hommes unis qui courent et poursuivent Gu-nam sans se questionner sur la raison, ni en parler entre eux. Lors de la première course-poursuite entre Gu-nam et les policiers, ces derniers sont filmés de dos, parfois flous. Tous vêtus du même uniforme, ils forment une masse indistincte. Les chefs des trois « équipes » sont, à la différence de leurs hommes, souvent filmés individuellement. En effet, ils apparaissent seuls dans le cadre qui utilise des plans rapprochés ou gros plans de visage. De plus, leurs tenues vestimentaires se distinguent de celles de leurs hommes qui portent des uniformes, ou d'autres tenues identiques. Les relations hiérarchiques instaurent un climat de peur, celle de décevoir le supérieur et, dès lors, être puni. Dans *The Chaser*, les policiers risquent d'être licenciés, dégradés ou perdre leur réputation. En revanche, les hommes de main de Kim Tae-won et Myun risquent d'être punis physiquement, voire tués pour avoir failli à leur devoir. La pression hiérarchique se met alors rapidement en place, et participe, dans *The Murderer*, à intégrer un milieu violent et tyrannique. Les personnages ont un rôle à remplir, celui de chef ou truand exécutif. Les « boss » se libèrent d'une tension sur leurs hommes de main qui, eux, reportent la violence de leurs supérieurs sur des innocents. Les chefs cultivent le culte de la terreur, avec des personnalités sanguinaires et une violence physique omniprésente. On retrouve donc des truands et criminels qui exécutent des ordres meurtriers. L'importance de la hiérarchie dans les milieux corrompus et illégaux résonne avec des nombreux films de référence sur le sujet, tels que la trilogie du *Parrain* (Francis Ford Coppola, 1972-1990), *Scarface* (Brian de Palma, 1983), *Les Affranchis* (Martin Scorsese, 1990), *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) ou encore *Casino* (Martin Scorsese 1995). Cette structuration des personnages en échelle hiérarchique permet facilement d'instaurer de l'hypocrisie et de la peur entre les personnages, et débouche sur des punitions et des affrontements violents. D'autre part, les attitudes des personnages sont également influencées. Lorsque Kim Tae-won se retrouve face à Jong-ho, par exemple, il perd sa supériorité et son autorité : il est donc contraint de faire affaire avec un adversaire. De plus, l'échelle hiérarchique engendre de nombreux appels téléphoniques entre hommes de main, bras droit et chefs : les personnages ne prennent aucune décision sans la confirmation du supérieur. Dans *The Chaser* et *The Murderer*, les relations des personnages sont fondées et construites sur leurs statuts et échelons au sein du monde professionnel. Ils ont des obligations hiérarchiques et professionnelles à respecter,

qui prennent le dessus constamment. Leurs actions sont contraintes et orientées à plusieurs reprises par ces obligations. *The Strangers* renverse le phénomène en évitant de montrer le.s supérieur.s de Jong-go. Un seul apparaît quelques minutes sur les deux heures trente-six que dure le film, montré en plan américain uniquement. Jong-go n'écoute que lui et en oublie les règles de conduite qu'un policier devrait respecter, ainsi que la loi. Le protagoniste laisse les protocoles et procédures de côté, et ne remplit pas sa fonction. L'affaire de l'étrange maladie devient rapidement une affaire personnelle, et le personnage ne porte plus son uniforme dans la deuxième partie du film.

Dans les trois métrages, les policiers construisent leur avis à travers le statut social des personnages, un point que nous détaillerons de manière plus approfondie dans la partie consacrée à la présomption de culpabilité (5.3). Kang Dae-won, qui était le capitaine de l'unité d'investigation de Séoul à l'époque de l'affaire, prend la parole dans la série *The Raincoat Killer: Chasing a Predator in Korea*¹⁰⁶, et déclare à propos de Yoo Chung-chul : « il avait l'air d'un type normal, alors je me suis dit qu'il ne pouvait pas être le tueur ». Un autre policier s'exclame sur le même sujet : « ce crétin ne pouvait pas être le tueur ! » Les policiers de *The Chaser* reprennent ces mêmes réflexes et réactions à l'égard de Young-min, homme intègre au visage calme et rassurant. Les policiers se rangent de son côté dès le départ, et le défendent en tant que victime de l'agression physique de Jong-ho, personnage dénigré et jugé par rapport à sa fonction de proxénète : « Toi, le maquereau, la ferme, t'es pire que cet enculé. » La police est, face à Jong-ho, instantanément méprisante, et ne se prive pas de le rabaisser et lui faire comprendre que son témoignage n'est pas digne d'être écouté ni pris en considération. À la fin de la première demi-heure, le chef du commissariat et un policier échangent avec lui. Ce dernier et le chef sont filmés en plans rapprochés, et le ton monte entre eux. Le chef lui reproche de ne plus être en cellule, et Jong-ho est révolté par la réaction des policiers. Insistant, il demande au chef d'interroger Young-min sur la potentielle vente des filles. Le réalisateur fait le choix de ne pas couper les plans, et d'utiliser la caméra pour suivre et souligner le mouvement de tête du chef qui se tourne vers Young-min, et à nouveau vers Jong-ho. La caméra se déplace comme un boomerang, le mouvement du chef étant bref et rapide. La réponse de Young-min ne lui importe pas, si ce n'est pour faire taire Jong-ho. Le jugement par le statut social va si loin que Young-min est accueilli convenablement tandis que Jong-ho est menotté avant même d'entrer dans le commissariat. Les policiers se soucient de l'accueil de Young-min, lui donnent un café et des chocolats, y compris après qu'il a avoué le meurtre de douze filles. Le jugement hâtif des policiers a un impact sur la dynamique de montage et des personnages. Les personnalités des deux antagonistes y jouent un rôle, mais lors des passages avec Young-min et la police, les personnages sont plus calmes, les plans plus serrés et fixes, tandis que lors des scènes avec Jong-ho et la police, les mouvements de caméra et les personnages sont

106 John Choi et Rob Sixsmith, *op. cit.*

davantage tumultueux et se déchaînent rapidement. On constate ce phénomène à chaque scène qui se déroule au commissariat. Ainsi, à la 35^e minute, les policiers remettent Jong-ho à sa place en lui criant dessus, tandis qu'ils parlent calmement à Young-min lorsqu'ils s'adressent à lui. La scène se termine en émeute suite au désaccord entre les policiers au sujet des arrestations de Jong-ho et de Young-min. Dans la voiture des détectives Lee et Oh, Young-min évoque l'arme qu'il a utilisée, calmement. À la fin de la première heure, le détective Oh garde son sang-froid face à Young-min qui tient des propos indécents, irrespectueux et sexistes en lui parlant de ses règles et de ses formes féminines. À la 50^e minute, enfin, Young-min est interrogé par le détective Lee et développe en détail la manière dont il découpe ses victimes. Les deux hommes parlent si doucement que, par moments, ils murmurent. Lorsque le détective finit par monter le ton, son chef le reprend immédiatement. La scène d'après, Jong-ho est interrogé par un autre homme, directement agacé et accusateur.

The Murderer met en scène deux mafieux ennemis dont l'un d'eux appartient à la minorité ethnique des Joseonjok. Ils se lient au départ afin d'attraper le fugitif et clandestin Joseonjok, puis s'entre-tuent. Le film entier aborde à la fois le milieu des trafics de drogue illégaux, des hommes qui s'assassinent ou se poursuivent, de Joseonjok clandestins qui viennent illégalement en Corée du Sud, de migrants qui meurent sur le trajet, ou encore d'une police qui n'intervient que pour arrêter un homme innocent. Le réalisateur rapporte que les Joseonjok, dans son film, sont toujours armés d'un couteau ou d'une hachette sous leur veste, car ils « ne font pas trop confiance aux autorités officielles, c'est la loi du chacun pour soi¹⁰⁷ ». Notons d'ailleurs que, dans *Barking Dogs*, on retrouve ce schéma de l'arrestation d'un homme marginal et innocent : « l'emprisonnement injuste d'un sans-abri auquel on impute à tort les canicides [...] [une] erreur judiciaire [...] [qui] arrange tous les protagonistes¹⁰⁸ ». Dans son ouvrage *Marginalité, sexualité et contrôle*, Martine Beugnet évoque le film *La Haine* (Mathieu Kassowitz, 1995), et le décrit comme une « allégorie de la fracture sociale¹⁰⁹ ». Bien que ce dernier s'éloigne de notre corpus, par son genre notamment, il présente tout de même plusieurs similarités à *The Murderer*, et permet d'aborder les sujets de la violence, du racisme, du rejet et des préjugés sociaux de la part des autorités. L'autrice explique que ce film présente un « dualisme symbolique et [une] structure narrative et spatiale à travers laquelle le réalisateur a traduit le problème de l'exclusion, renforç[ant] l'aspect universel de ce film qui présente pourtant un univers exclusivement masculin¹¹⁰ ». Cette remarque est tout à fait applicable à *The Murderer*. Gu-nam est un personnage désespéré, condamné à être discriminé et peu considéré, bon à ne vivre que dans la pauvreté et l'illégalité, rejeté par les pays qui entourent la préfecture de

107 Thomas Baurez, *op. cit.*

108 Antoine Gaudin, *op. cit.*, p. 15.

109 Martine Beugnet, *Marginalité, sexualité, contrôle dans le cinéma français contemporain*, Paris L'Harmattan, 2001, p. 15.

110 *Ibid*, p. 17.

Yasian. En plus de cette difficulté à sortir d'un quotidien peu décent et juste, il se retrouve au milieu d'une trahison et d'une mise en scène où, à cause de sa nature, il est immédiatement accusé à tort par les autorités coréennes. L'endroit où vivent les Joseonjok est semblable aux cités HLM de *La Haine* : la réputation des habitants est d'être hostiles, dangereux et délinquants. La police est montrée comme ayant l'habitude de soupçonner ou poursuivre sans investigation les habitants des cités HLM en France, ou les Joseonjok en Corée du Sud. Ces habitants sont séparés du reste de la société, à peine tolérés, aucunement aidés ni compris. Au sein de ces milieux, dominant alors l'absence de loi et, dès lors, la loi du plus fort.

Ainsi, le cinéaste fait connaître la difficulté, presque chaotique, qu'a eue la police à rendre justice aux victimes et protéger la population sud-coréenne, à travers la représentation de forces de l'ordre passives, avec des personnages de policiers incompetents, impulsifs, peu perspicaces et craintifs. Notons que toutes ces autorités bouleversées et colériques ne sont composées que d'hommes, en dehors du détective Oh, qui elle, n'est aucunement ridiculisée. En retrait, elle ne se montre pas non plus incompetente ni négligente, elle n'intervient simplement pas.

3-2 – Hommes de pouvoir et criminels à l'écran : symptôme d'une virilité vaine

Dans l'introduction de ce mémoire, nous avons développé le fait que la frontière entre le film noir et le thriller est mince et peu identifiable. Toufic El-Khoury affirme dans *Aliénation et déterminisme dans le film noir classique* que « le film noir serait un genre aux forts relents sexistes [...]. La société américaine serait confrontée, à ce moment de son Histoire [1944-1949], à une réévaluation de ses acquis patriarcaux au sortir de la guerre, et à des bouleversements sociétaux profonds¹¹¹ ». Ainsi, l'auteur met en parallèle des éléments de certaines œuvres cinématographiques avec le contexte socio-historique de la société américaine entre 1944 et 1949 et en montre l'influence. Ce phénomène est comparable à celui de la re-masculinisation de l'homme dans les thrillers sud-coréens au sortir de la crise économique de 1997, que je développerai dans un instant. Le cinéma de genre répond à des réflexions et problématiques socio-historiques contextuelles et reflète ainsi des conventions sociales qui évoluent et mutent en fonction des sociétés et des époques. On peut observer cette manifestation plus grossièrement à travers les films de zombie de Romero qui critique la société de consommation américaine dans *Zombie (Dawn of the Dead, 1978)* ou encore l'armée et les scientifiques dans *Le Jour des morts vivants (Day of the Dead, 1985)*. De manière plus générale, on peut constater que les films terroristes, catastrophes, les *slashers* ou les films de pandémie répondent tous à des problématiques et peurs d'actualité.

111 Toufic El-Khoury, *op. cit.*, p. 49.

Kim Hye-in a défini dans son mémoire le terme « re-masculinisation » comme la manière dont le cinéma sud-coréen manifeste la colère des hommes qui perdent leur autorité et se sentent de moins en moins puissants après la crise économique de 1997. L'auteur en conclut que les spectateurs et personnages masculins vont avoir l'impression de retrouver leur pouvoir de contrôle pour protéger ou blesser les femmes dans le cinéma : « Le cinéma criminel coréen critique la société en montrant la justice décomposée. Le cinéma criminel est un genre qui peut raconter directement ces problèmes sociaux [...] Ainsi, le cinéma tente de re-masculiniser le personnage masculin dans la classe prolétaire après la crise de l'idéologie patriarcale¹¹². » Antoine Coppola, lui, explique, dans son texte sur l'étude de la religion dans le cinéma sud-coréen qu'« avec la piété filiale et le légalisme vient un autre pilier du syncrétisme néoconfucianiste : le pouvoir masculin centralisé (impliquant le sexisme)¹¹³ ». Dans son texte, l'auteur parle des différentes religions qui ont dominé dans le cinéma et la culture coréenne et évoque le sexisme au sein des représentations religieuses. Dans l'imaginaire collectif des années 2010, la violence renvoie de manière générale aux hommes : combats, meurtres, vengeance. Que ce soit au cinéma, dans la vie, les métiers ou les sports, les mœurs n'ont pas pour coutume de placer les femmes dans des rôles criminels, violents et puissants, en Corée ou ailleurs. La figure de l'homme fait écho à celle du mâle alpha, et Kyung Hyun dénonce dans *The Remasculinization of Korean cinema*, qu'« une tendance misogyne à l'égard des femmes constitue peut-être le symptôme le plus visible et le plus inquiétant d'un cinéma qui s'est forgé à l'étranger la réputation d'être essentiellement constitué de « mélodrames introspectifs violents¹¹⁴ ».

Les trois films du corpus relatent des histoires d'hommes violents, appartenant à une société patriarcale violente, où les femmes sont des personnages victimes de ce système (prostituées, femmes mariées, mères) : elles sont maltraitées, violées, agressées, torturées ou assassinées. Les femmes y sont calmes, discrètes et possèdent peu de répliques, tandis que les hommes se battent et se disputent sans cesse. Ces derniers dominent la société et le monde de la nuit : policiers, proxénète, mafieux, tueurs. Ceux-ci dominent également les personnages féminins qui ne sont que prostituées, mères, enfants, ou en retrait. Les personnages féminins suivent et obéissent aux hommes qui cadrent leurs vies. Rarement importantes dans la dramaturgie, elles sont souvent des personnages secondaires et servent essentiellement de prétexte à des scènes de violence : « Le cinéma criminel coréen se déroule [...] autour de deux personnages masculins et le personnage féminin devient un objet à tuer ou à protéger par ces deux derniers¹¹⁵ ». Ici, l'auteur parle de *Memories of Murder*, *The Chaser*, *J'ai rencontré le Diable* et *Confession of Murder* (Jeong Byeong-gil, 2012). On peut en ef-

112 Kim Hye-in, *op. cit.*, p. 10.

113 Antoine Coppola, « Regain religieux dans le cinéma sud-coréen : vers une trans-religion du futur ? », *Sociétés*, n° 144, 2019, p. 95-103, § 13 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-societes-2019-2-page-95.htm> (Page consultée le 1er avril 2022).

114 Kim Kyung-hyun, *The Remasculinization of Korean Cinema*, Londres, Duke University Press, 2004, p. 8.

115 Kim Hye-In, *op. cit.*, p. 12.

fet confirmer que les trois films de Na Hong-jin répondent à cette logique. *The Chaser*, le premier film de Na Hong-jin, est le film le plus clair à ce sujet : Jong-ho veut sauver Mi-jin des griffes de Young-min, son ennemi absolu. Dans *The Murderer*, Gu-nam cherche sa femme et la soupçonne de l'avoir abandonné. Il se retrouve parallèlement piégé dans une guerre d'égo occasionnée par un mafieux ayant souhaité assassiner l'homme avec lequel sa femme l'aurait trompé. Dans ce film, les femmes sont presque totalement absentes : elles apparaissent sur des tableaux, dans des rêves, des souvenirs, souvent dénudées, et sont la source des problèmes et mal-être des hommes. Dans *The Strangers*, c'est sa fille que Jong-go souhaite délivrer du Mal engendré par, selon lui, le Japonais ; son ennemi absolu également. Kim Kyung-Hyun avertit que dans le cinéma coréen, « les femmes fonctionnent comme des objets masochistes et passifs fondés sur l'image brevetée de la mère et de la prostituée¹¹⁶ ». Dans les trois films du corpus, les personnages féminins sont des mères, des enfants, des femmes mariées ou des prostituées, excepté le personnage de la femme « fantôme » dans *The Strangers*, ou le détective Oh dans *The Chaser*. Dans ce dernier, les femmes sont les prostituées victimes du tueur en série, et par la même occasion de la société qui ne les considère pas. Les autres personnages féminins sont Eun-ji, qui permet au héros d'exprimer son humanité, mais c'est une enfant, et le Détective Oh est discrète et n'importe pas dans l'histoire. Les personnages de *The Murderer* sont tous masculins, sauf la mystérieuse femme du héros que l'on ne verra que quelques secondes de dos à la fin du film, ou bien encore celle du professeur assassiné, qui n'apparaîtra que quelques minutes, inoffensive, apeurée et triste. Enfin, dans *The Strangers*, la femme la plus importante est la femme mystérieuse, « la femme fantôme », la femme que l'on soupçonne de manipulation. Celle-ci demeure sans identité, et on en ignore l'honnêteté et la fiabilité. Elle est donc tout aussi énigmatique que le Japonais et pourtant, les personnages ne la soupçonnent pas et ne l'évoquent pas dans leurs conversations : ils ne cherchent pas à savoir qui elle est et ne s'en méfient pas. Les autres personnages féminins sont la fille du héros, possédée par le démon et torturée par les cérémonies d'exorcisme, et peut-être que l'on peut ajouter la mère et la femme du héros, qui subissent la situation du début à la fin. De plus, il est montré à travers ces métrages que tous les personnages peuvent devenir mauvais, mais pas les femmes. Aucun personnage féminin ne fera le moindre mal à quiconque ni ne sera montré à commettre un crime. On pourrait certes penser à Hyo-jin, responsable de la mort de sa famille, mais elle est victime du démon qui s'est emparé de son corps, et qui agit à sa place. Le cinéma de Na Hong-jin reste donc visiblement ancré dans cette idée de re-masculinisation des hommes à travers le cinéma que Hye-in Kim développe, et les mœurs concernant la place des femmes dans la société sud-coréenne dans les années 2000-2010 se retrouvent dans ses films.

116 Kyung Hyun-kim, *op. cit.*, "traduction personnelle": « Women function as masochistic and passive objects predicated on the patented image of mother and whore », p. 9.

Chacun des personnages masculins de Na Hong-jin est en revanche rongé par la haine et la colère : Jong-ho, Young-min, les policiers, Jong-go, les habitants, les malades, Gu-nam, Myun, Kim Tae-won, les figurants. Ceux-ci sont vulgaires, grossiers et susceptibles : ils s'insultent régulièrement, s'agitent et réagissent au quart de tour. Chef, inspecteur, supérieur, mafieux, chaque personnage possède au moins une réplique insultante envers un autre personnage, et ce, même dans le milieu professionnel : « salope » « fils de pute », « enfoiré », « salaud », « taré » « enculé », « connard¹¹⁷ », etc. Ces personnages masculins emploient de nombreuses expressions grossières dans l'intention de dévaloriser l'autre, d'expulser son mécontentement, de menacer, de mépriser. Dans *The Strangers*, les insultes sont un peu moins nombreuses, mais tout de même présentes : « pauvre con », « putain », « enculé ». La colère des hommes dans l'œuvre de Na Hong-jin s'intensifie en crescendo tout au long des films, tandis que les femmes ne seront jamais ni agressives, ni nerveuses. Si l'on prend le cas de *The Chaser*, cette progression peut être divisée en quatre parties. La première intègre le spectateur dans un milieu d'hommes impatientes et vulgaires, la deuxième commence lorsque Jong-ho comprend que Young-min est réellement dangereux : lui et les policiers deviennent plus sérieux, impatientes et violents pour retrouver le tueur. Parallèlement, Young-min s'énerve pour la première fois lors de la scène de l'interrogatoire. L'inspecteur insiste sur son impuissance et le provoque, visiblement un sujet sensible. L'expression de Young-min se renverse, il devient hors de contrôle et attaque le policier de ses mains, son expression terrifiante d'homme enragé est dévoilée par des gros plans rapides. Young-min expulse pour la première fois sa haine à l'image, et le spectateur comprend pour la première fois un peu mieux la colère et la psychologie du personnage : « pourquoi vous me torturez ? ». La troisième partie de la montée de colère générale commence nettement quand Jong-ho emmène Eun-ji à l'hôpital, retrouver Young-min devient une affaire personnelle et obsessionnelle. Au même moment, les policiers sont invectivés par leur chef à l'intonation très sèche et déterminée. Il s'énerve au fur et à mesure qu'il les guide ; l'heure est grave : « Amenez-moi des preuves, même s'il faut les inventer, compris ? ». Son ton monte, le volume de sa voix augmente et les insultes commencent à sortir de sa bouche, il perd peu à peu le contrôle. Enfin, arrive la quatrième partie : la colère ambiante, bouillonnante, finit par exploser. À la 82^e minute, tous les policiers creusent la terre dans le but de trouver les corps des victimes de Young-min ; le chef hurle et insulte tous ses collègues, totalement hors de lui. L'inspecteur Lee va même jusqu'à crier à son collègue : « Dis-lui de signer ou je tue quelqu'un ! »

La mise en scène de la colère des hommes contraste avec les passages doux et calmes des personnages féminins. On peut constater ce phénomène dans *The Murderer*, par exemple, lorsque Gu-nam rêve de sa femme disparue. Lors de cette séquence, aucun bruit n'est perceptible, hormis une basse sourde continue qui soutient les images : l'esprit de Gu-nam est en suspens, il flotte dans

117 Une traduction, néanmoins, proposée par les sous-titres.

les airs et ses souvenirs. Quand, plus tard, il découpe le doigt du professeur et que la femme de ce dernier le regarde faire, un nouveau temps d'arrêt se met en place. Durant sept longues secondes de silence complet, Gu-nam et la femme échangent un regard, lors de la 55^e minute. Vers la fin du film, Gu-nam retrouve cette femme afin de la prévenir qu'il n'a pas tué son mari. La séquence dure deux minutes et vingt-sept secondes, et la femme ne dit pas un mot, ce qui renforce l'idée de calme qu'elle inspire. Notons qu'aucun mot ne sortira de sa bouche lors des deux heures vingt du film. À la fin, après les affrontements finaux ultra-violents lors desquels les hommes se sont entre-tués, Gu-nam qui a survécu, aperçoit la femme du professeur à travers la vitre d'un établissement, en ville. L'homme se tient derrière le bureau devant lequel la femme est assise, cette dernière et Gu-nam vont alors échanger un regard pendant une minute et dix secondes, soutenu par quelques notes aiguës de piano jouées pianissimo. Une fois de plus, le son ambiant de la ville est coupé et le montage instaure une autre temporalité en suspens dans laquelle les esprits des personnages sont déconnectés de la violence et de la fuite. Dans *The Strangers*, la femme « fantôme » est un personnage taciturne, qui reste par moments tapi dans l'ombre et observe. Elle parle doucement et murmure à plusieurs reprises, le seul autre personnage parlant aussi peu étant le Japonais. Le fait que le personnage soit une femme joue sur le fait qu'elle semble plus rassurante et moins offensive que le Japonais qui, entre autres, accusé de viol, éveille rapidement les soupçons et sème le doute. La femme inspire davantage confiance, naturellement, à Jong-ho et au spectateur, même si au fur et à mesure que le film se déroule, la confusion totale s'installe.

Dans *The Chaser*, le tueur est finalement l'homme qui affirme le moins sa virilité. Lors des passages dans la voiture des inspecteurs ou bien du commissariat, un rapport de force s'installe entre les différents hommes qui se disputent : proxénète, inspecteur, policier, supérieur. Young-min est le seul personnage masculin qui reste calme. De plus, lorsque Jong-ho l'arrête au début du film, on voit qu'il transpire immédiatement. Il redoute Jong-ho sans même le connaître et ne sait pas se battre. Young-min ne tiendra tête qu'à l'inspectrice Oh, et la ramène à sa condition de femme dès qu'il en a l'occasion. Quand il se retrouve seul avec elle, il lui dit qu'elle est sexy et fait allusion à ses règles, ce que nous avons relevé précédemment. Young-min est un impuissant qui rabaisse les personnages féminins et torture des prostituées, tel un homme frustré qui s'en prend aux femmes pour tenter d'affirmer sa virilité. Florent Christol écrit au sujet de la morale dans les *slashers*, dans la revue *Darkness Fanzine*, et republié dans l'ouvrage *Gore et Violence*, que « la frustration hétérosexuelle du tueur le dirige plus volontiers vers des cibles du sexe dit faible. Souvent volages, les proies potentielles sont le reflet de tout ce que le meurtrier ne peut être ou ne peut posséder¹¹⁸ ». Kim Kyung-hyun ajoute, à propos des personnages masculins du cinéma coréen, que « leurs efforts désespérés pour “réintégrer” la société qui les a déjà rejetés suscitent la pitié, mais aussi l'horreur

118 Christoche Triollet et Julien Bono (dir.), *op. cit.*, p. 39.

puisque la seule option viable dans leur réappropriation de la subjectivité passe par les femmes¹¹⁹ ». Gu-nam, lui, se trouve « réhumanisé » lorsqu'il se retrouve face à un personnage féminin : il n'est plus violent, les respecte et les rassure. Lors de quelques secondes, il quitte son monde violent et miséreux de Joseonjok fugitif.

L'autrice de *The Remasculinization of Korean Cinema* constate que « même les meilleurs réalisateurs coréens qui sont présentés dans ce livre [...] n'ont jamais sérieusement réfléchi aux questions vitales concernant les femmes¹²⁰ ». En affirmant cela, elle expose le problème de la représentation cinématographique des femmes dans le cinéma sud-coréen. Cet ouvrage a été écrit en 2004, et ce cinéma a évolué à ce sujet. Néanmoins, le cinéma de Na Hong-jin semble rester dans cette lignée de films violents où les hommes sont les sujets de la violence, de l'action et du spectacle.

119 Kim Kyung-Hyun, *op. cit.*, traduction personnelle : « *their desperate efforts to « reintegrate » into the society that has already rejected them solicit pity, but also horror since the only viable option in their reacquisition of subjectivity is through women.* », p. 9.

120 *Ibid.*, traduction personnelle : « *Even the best of the Korean directors that are featured in this book [...] have never seriously considered vital questions appertaining to women.* », p. 9.

Chap. 4 Un cinéma au plus près de la réalité sociale et humaine

Malgré leur inscription dans un genre spectaculaire, de nombreux éléments peuvent être considérés comme réalistes au sein des trois métrages, ce que nous allons tenter d'examiner. Nous évoquerons ensuite la notion de naturalisme, qui permet de mettre en avant certains éléments typiques du genre, comme l'exploration des bas-fonds de la société, à travers la représentation de personnages marginaux condamnés par leurs situations sociales (Joseonjok, migrant, prostituée, proxénète, mafieux, etc.), nous incitant à considérer la question d'un certain déterminisme social, et l'usage d'une violence outrancière.

4-1 – Approche réaliste : discrimination, criminalité et influence du chamanisme

Plusieurs entretiens et articles soulignent la présence forte du réalisme dans *The Murderer*. Le dossier de presse du film le fait dès son introduction : « The Murderer [...] témoigne de l'attention du réalisateur [...] pour le réalisme et le détail¹²¹ ». L'acteur Ha Jung-woo déclare quant à lui que « la manière dont le récit est mené et l'évolution des personnages témoigne d'un réalisme qu'on n'avait encore jamais vu dans le cinéma coréen¹²² ». Enfin, dans un article des *Cahiers du cinéma*, Vincent Malausa caractérise *The Murderer* comme une « sorte de documentaire halluciné sur le sort réservé aux immigrants sino-coréens¹²³ ». À présent, nous allons nous poser la question pour les deux autres films, et analyser en quoi l'approche du cinéaste peut être caractérisée de réaliste.

Le *Cnrtl* propose de nombreuses définitions, et nous retiendrons en premier lieu la plus simple et claire : « expression fidèle et franche de la réalité¹²⁴ ». Parmi les sens proposés par ce dictionnaire, certains renvoient aux mouvements artistiques, en peinture et en littérature notamment. La définition concernant les arts plastiques désigne le terme comme une « conception caractérisée notamment par la volonté de représenter la nature telle qu'elle est perçue et de choisir des sujets dans la vie quotidienne, la réalité sociale contemporaine¹²⁵ ». Il est donc possible d'aborder cette question sur le plan de l'histoire racontée, en étudiant les éléments scénaristiques faisant référence à la réalité, ainsi que sur celui de la mise en scène, c'est-à-dire à analyser ce qui tend à représenter le monde tel que l'œil humain le perçoit, sans artifices.

Tout d'abord, intéressons-nous au type d'histoire que le cinéaste choisit de mettre en scène, leurs liens avec la réalité, et le rôle de ces choix. Nous avons déjà développé (dans le sous-chapitre 3-1) les événements et personnes qui ont inspiré *The Chaser*. Néanmoins, nous pouvons ajouter que

121 « Note de production », *op. cit.*, n. p.

122 « Entretien avec Ha Jung-woo », *ibid.*

123 Vincent Malausa, « Le jeteur de sorts », *op. cit.*, p. 83.

124 « Réalisme », *Cnrtl* [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9alisme> (Page consultée le 29 mars 2023).

125 *Ibid.*

le métrage présente de nombreux points communs avec *Memories of Murder*, film dans lequel un policier de Séoul est envoyé en campagne afin d'enquêter sur une série de meurtres. Celui-ci reprend, lui aussi, une histoire vraie ayant marqué les esprits en Corée du Sud. Le protagoniste, un policier, suit de fausses pistes et se retrouve à torturer un innocent à plusieurs reprises, par facilité. Romaric Berland explique, dans son article concernant le film, que ce qui est mis en avant dans ce film, et c'est le cas également pour *The Chaser*, « ce sont les conditions politiques et sociales dans lesquelles l'enquête s'est déroulée¹²⁶ ». On pense alors aux protocoles que doivent suivre les policiers, au manque de matériel technologique dans les commissariats, et bien sûr à la corruption des hommes de pouvoir et des policiers. Le réalisateur pointe d'ailleurs dans un entretien¹²⁷ le manque de moyens et de matériel dans les commissariats et lors des enquêtes.

Le film *La Nuit du 12* (Dominik Moll, 2022) reprend lui aussi un fait divers réel et non résolu, concernant le meurtre d'une jeune fille dont le corps a été retrouvé calciné. À plusieurs reprises, le film met en avant le manque de budget, notamment avec des personnages qui pointent du doigt, tout au long du film, la photocopieuse qui ne fonctionne pas, ou encore avec le fait que la Police Judiciaire n'a pas assez d'argent pour mettre en place une planque sur les lieux du crime, afin d'enquêter. Le personnage secondaire, en surmenage professionnel, se plaint de devoir combattre le Mal en devant se contenter de rédiger des rapports. Tout comme dans *The Chaser*, le film expose le manque de matériel et de moyens dans les institutions policières, ainsi que le fait que l'administratif empêche parfois l'avancée de l'investigation. Les deux réalisateurs mettent en scène le fait que, sans ces problèmes de financement et d'organisation, Mi-jin (*The Chaser*) aurait peut-être pu être sauvée, et l'assassin de Clara Maréchal (*La Nuit du 12*) retrouvé. Tout comme dans *Memories of Murder* ou *La Nuit du 12*, *The Chaser* intègre de nombreux éléments tirés de témoignages et récits sur la réelle enquête qui ont, *a priori*, joué un rôle majeur dans l'échec de l'arrestation du tueur. Les trois films ciblent des problèmes institutionnels présents dans la branche policière.

Évoquons également le carton introductif de *The Murderer*, qui met en place un contexte, et instruit le spectateur sur la communauté dont le film va parler. Pour ce faire, il explique l'origine des Joseonjok, leur situation difficile, les chiffres importants les concernant, et expose une carte pour les situer. Le film s'ouvre donc sur une exposition de faits véridiques et historico-géopolitiques, qui seront fondamentaux à la compréhension de l'histoire. Le titre original du métrage, *The Yellow Sea*, quant à lui, renvoie à « La Mer jaune », un bras de mer de l'océan Pacifique qui sépare la Chine de la Corée¹²⁸. Cette mer est surnommée « la mère maudite », car de nombreux migrants sino-coréens la traversent clandestinement et s'y noient. Le récit s'inspire

126 Romaric Berland, *op. cit.*, p. 82.

127 Onionsan, « The Chaser (2008) - Making of Movie », *Youtube*, mise en ligne le 1er novembre 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=IKRtzapA5bM&t=144s> (Page consultée le 3 février 2023).

128 « Mer jaune », *Techno-science* [en ligne] <https://www.techno-science.net/definition/1208.html> (Page consultée le 9 février 2022).

également d'un fait divers réel, raconté au cinéaste par un ami policier. Ce dernier parle d'un homme innocent qui a fini ses jours en prison : « L'homme a été arrêté pour ce crime et a fini en prison, abandonné de tous. Je me suis alors intéressé de plus près à la communauté dont est issu ce malheureux. [...] Leur manque de considération dans notre société a été le point départ du film¹²⁹. » Ainsi, le cinéaste s'est renseigné de manière plus approfondie sur cette communauté minoritaire.

The Strangers dévoile, quant à lui, une religion oubliée et longtemps laissée de côté, faisant pourtant partie de l'identité coréenne. Antoine Coppola explique cette tendance dans *Le Dictionnaire du cinéma coréen* : « [le chamanisme] a été combattu, en vain, par toutes les religions monothéistes en Corée, telles que le bouddhisme, le néoconfucianisme et le christianisme¹³⁰ » ; « à l'instar du bouddhisme, peu de films coréens traitent directement du chamanisme¹³¹ ». La définition du mouvement réaliste dans les arts plastiques raisonne donc à travers les trois films, notamment car ils abordent des « réalité[s] sociale[s] contemporaine[s] ».

Il est, par ailleurs, intéressant de remarquer que, contrairement à de nombreux films qui parfois en jouent et vont jusqu'à manipuler le spectateur, aucun des films de Na Hong-jin ne précise s'inspirer d'un fait réel. Le cinéaste le suggère uniquement au début de *The Murderer*, par le carton introductif, ce qui ne confirme en aucun cas la véracité du récit à venir. Le réalisateur ne s'inspire donc pas d'histoires vraies pour intensifier le registre de son film ou impressionner le spectateur, mais parce que ces histoires soulèvent des sujets plus généraux et sociétaux, lui permettant en l'occurrence de mettre en avant un problème institutionnel, une communauté minoritaire et une religion oubliée.

Le fait de souligner l'inspiration d'une histoire vraie incite le spectateur à s'identifier aux personnages, afin de suggérer qu'il pourrait être à leur place, dans la même situation. Le rapport à la réalité a plus de chance de faire réfléchir le spectateur après le visionnage, surtout au sujet d'un évènement tragique et non résolu, afin, entre autres, d'en comprendre la source. En choisissant une histoire qui a marqué la Corée du Sud dans *The Chaser*, Na Hong-jin touche directement les Coréens, s'adressant quasiment à eux, et pointe du doigt ce qui, selon lui, ne fonctionne pas dans leur société. Le cinéaste ajoute un point de vue personnel à l'affaire et met en scène ce qui, pour lui, est à retenir, pour éventuellement en empêcher d'autres. Le réalisateur s'abstient cette fois d'informer le spectateur de l'inspiration de faits réels par un carton d'ouverture, et décide plutôt de passer par un style esthétique aux tendances réalistes.

Penchons-nous justement sur le style de la dimension réaliste de l'approche cinématographique du cinéaste. Nous allons dans un premier temps aborder l'ambiance générale et

¹²⁹ Thomas Baurez, « Na Hong-jin : “Mes films sont ancrés dans une réalité” », *L'Express*, 2011 [en ligne] https://www.lexpress.fr/culture/cinema/the-murderer-interview-de-na-hong-jin_1006767.htm (Page consultée le 26 octobre 2021).

¹³⁰ Antoine Coppola, *op. cit.*, p. 479.

¹³¹ *Ibid.*

la composition des décors, puis dans un second temps le rythme du récit, pour enfin terminer sur des exemples plus précis de mise en scène. Dans cette première partie de développement, nous allons réfléchir au rôle et à la dimension réaliste des décors, des costumes, puis de la représentation de la nature et du chamanisme. Pour commencer, *The Murderer* insiste sur les mauvaises conditions de vie d'un Joseonjok, en passant par les différents logements miteux du protagoniste, le voyage clandestin de la Chine vers la Corée du Sud en bateau, ainsi que l'insistance sur la nécessité pour lui de résister au froid et à la faim.

Notons d'ailleurs qu'une grande majorité des plans dévoilant l'attente de Gu-nam se déroulent dans ses logements, avec des cadres minimalistes et délabrés : sans décoration, sans couleur, sans mobilier ou objet [Fig. 38]. Une fois de plus, les conditions difficiles, la pauvreté et le manque d'espoir du personnage sont exposés et renforcés.



Figure 38 : *The Murderer*, 1h47min48sec. Gu-nam, désespéré après avoir tenté, en vain, de parler à sa fille par téléphone.

À la 74^e minute, un gros plan met en évidence la bouche du protagoniste dévorant sa pomme, l'ampleur de la bouchée montrant clairement qu'il est affamé. D'autres plans dévoilent Gu-nam mort de faim, engloutissant le peu de nourriture qu'il trouve ou vole, par exemple lors des 30^e et 41^e minutes. Par ailleurs, le protagoniste porte fréquemment un bonnet, et garde souvent les mains dans ses poches. À la 33^e minute, encore dans l'attente, il ne tient pas en place, bouche son corps afin de le réchauffer, de la buée sortant de sa bouche. Ces éléments soulignent la présence du froid, et le fait qu'il n'ai pas les moyens d'y faire face. Le réalisateur expose les conditions de vie d'un homme pauvre et discriminé par sa nature, et prend le temps de les détailler pendant près d'un tiers du film, les mêlant constamment à son périple.

The Strangers, quant à lui, est un thriller mêlé au fantastique et à l'horreur. Un Mal mystérieux, impalpable, surnaturel et inexplicable se répand dans un petit village où des entités spirituelles et vengeresses possèdent, attaquent, menacent ou protègent les humains. Le scénario du métrage peut sembler totalement irréaliste et fictionnel, ce qui n'empêche pas Na Hong-jin d'avoir recours à divers éléments réalistes, voire documentaires, fondamentaux à l'articulation du scénario et du film. Le cinéaste s'explique sur ce sujet dans un entretien pour les *Cahiers du cinéma*, dans

lequel il évoque les cérémonies chamaniques : « Ce n'est pas une simple reproduction, mais une véritable cérémonie que nous avons organisée en conditions réelles, dans des conditions documentaires, à l'exception de quelques détails. Mis à part quelques acteurs, tous les participants de la séquence étaient de véritables chamanes¹³² ». Le réalisateur nous informe également qu'il a rencontré de nombreux religieux et chamanes lors de la préparation du film, après quoi il a vécu deux mois dans la montagne avec l'un d'entre eux. Le cinéaste souhaitait donc être fidèle à la réalité et a étudié les sujets de ses films avant de les reconstituer dans des conditions réalistes. Nous avons précédemment analysé la deuxième scène de l'exorcisme, organisée par le chamane. Rappelons brièvement certains éléments, tels que l'authenticité des effets sonores et des instruments de musique, des différents objets tels que les amulettes, les masques et les offrandes, et enfin la rapidité des changements de plans. Ces derniers participent également au respect des traditions et au réalisme des rituels chamaniques, ce que nous détaillerons par la suite (6-2).

De plus, contrairement à *The Chaser* et *The Murderer*, où les plans sont serrés, et les décors étroits et urbains, on trouve dans *The Strangers* de nombreux plans larges et d'ensemble, qui exposent la nature et les montagnes [Fig. 39].

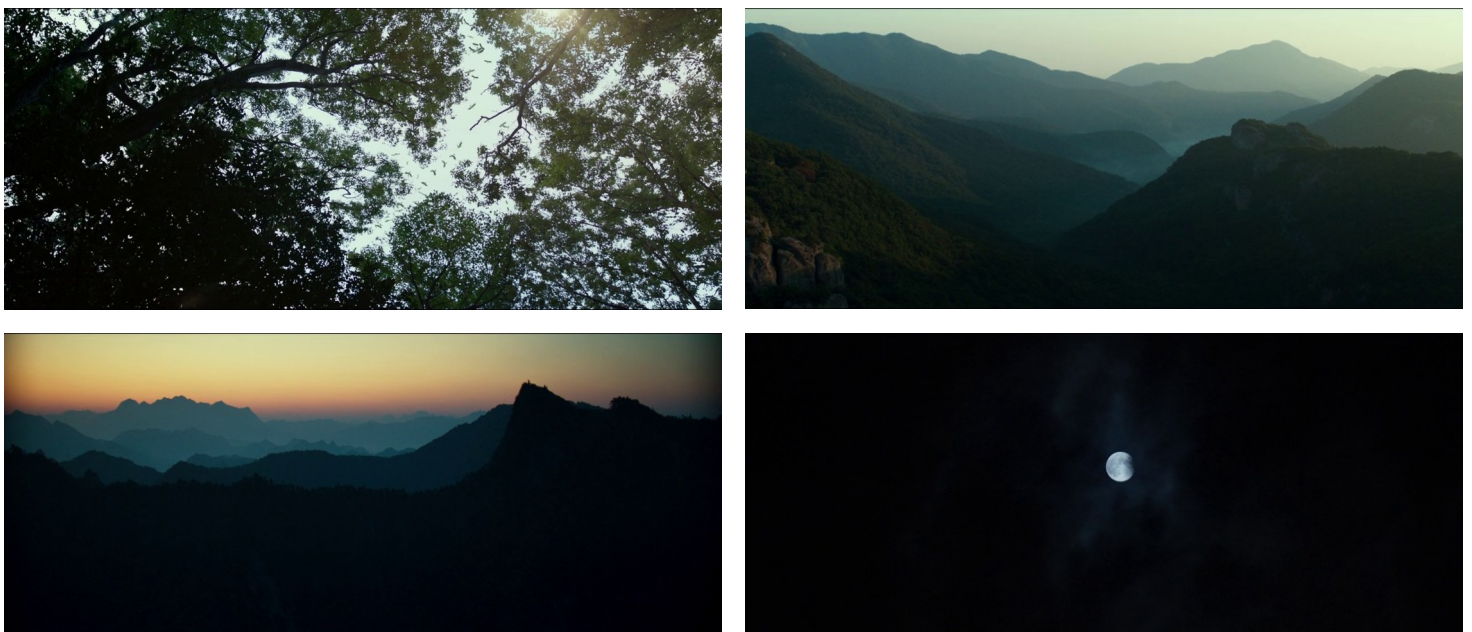


Figure 39 : *The Strangers*, 1h04min17sec, 0h50min12sec, 9min28sec et 1h12min41sec.

Ces derniers révèlent une volonté, de la part du cinéaste, de représenter l'environnement des croyances locales. Dans le chapitre « Montagnes, la proximité des dieux » de son ouvrage *La Corée : chamanes, montagnes et gratte-ciel*¹³³, Juliette Morillot désigne les montagnes comme le pilier de la mythologie coréenne. On apprend dès les premières lignes que les montagnes

132 Vincent Malausa, « Le jeteur de sorts », *op. cit.*, p. 85.

133 Juliette Morillot, *La Corée : chamanes, montagnes et gratte-ciel*, Paris, Autrement, coll. « Monde HS », 1998.

représentent 70% de la superficie de la Corée¹³⁴. Les morts coréens sont enterrés dans les montagnes car les pics, les monts, les collines également, renvoient à une « élévation vers l'éternité ». Le *Samguk Yusa* est un mythe fondateur qui raconte l'histoire de la création de la Corée, sur une montagne. Selon ce mythe, Hwanung, fils du roi du ciel, est envoyé sur terre afin d'aider les humains. Ainsi, il se pose sur le point le plus élevé de la péninsule, le mont Paektu, et fonde une ville, à l'aide de ses trois ministres ; le maître du vent (P'ungbaek), le maître de la pluie (Usa), et le maître des nuages (Unsa). Les montagnes sont habitées par de nombreux esprits, et porteuses de nombreuses légendes. Le mont Ch'iri, par exemple, est associé à plusieurs légendes chamaniques, taoïstes, bouddhistes, et source du bouddhisme coréen. Nous reviendrons sur l'importance de la nature dans les religions coréennes (partie 6-2), mais nous pouvons pour l'instant en effet constater l'importance des montagnes en Corée, leur symbole, ce qu'elles signifient, dégagent dans les esprits des Coréens, et enfin le lien infaillible de ces derniers au chamanisme.

Nous pouvons à ce sujet évoquer un film que Na Hong-jin a produit et co-scénarisé pour le réalisateur thaïlandais Banjong Pisanthanakun, *The Medium* (2021). Ce dernier raconte l'histoire d'une équipe qui réalise un documentaire sur Nim, une chamane. Centré sur la religion chamanique, il débute sur un discours de la chamane en voix off, parlant de l'omniprésence des esprits dans la nature, les maisons, les montagnes, les rizières, les animaux, la forêt, etc. De nombreux plans représentent la nature avec régulièrement des brins d'herbes, des lianes, des branches ou des roches en premier plan [Fig. 40-41] ; animées par le vent et le bruit des feuilles. Ces plans semblent manifester la présence d'esprits, ce qui renvoie encore une fois à la relation entre les éléments naturels et le chamanisme.

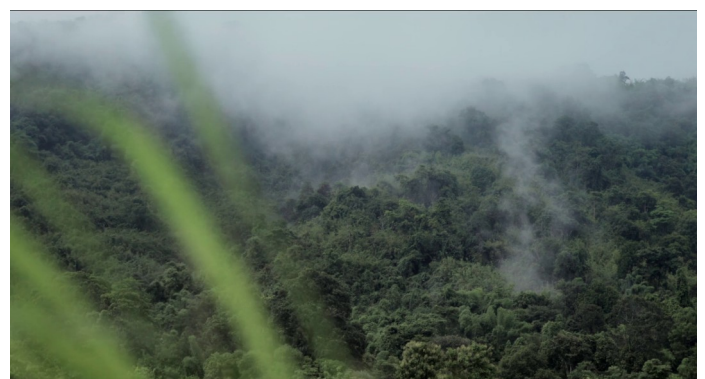


Figure 40 : *The Medium* (Banjong Pisanthanakun, 2021), 0h3min43sec.

Figure 41 : *The Medium*, 0h7min12sec.

Cette religion primaire et traditionnelle est très ancrée dans la culture coréenne, encore aujourd'hui. En incluant cette pratique dans *The Strangers*, le réalisateur représente une réalité culturelle, avec détail et précision. En effet, celui-ci reste fidèle à la réalité et prête attention à

¹³⁴ Corée du Nord et du Sud confondues. Avant 1948, la Corée était un pays uni, ce qui importe pour l'étude de leurs religions.

chaque élément, notamment en réalisant de vraies cérémonies, avec de vrais chamanes présents sur le plateau de tournage, de vrais costumes, objets, instruments, etc., ce qui permet de renforcer l'immersion du public dans l'histoire et les personnages. En montrant des pratiques et des croyances et en tentant de les rendre réalistes, le film peut sembler plus crédible, voire plus effrayant pour le public. En effet, les films d'horreurs par exemple, traitant d'esprits, de lieux hantés et d'individus possédés, font peur à un certain type de spectateurs qui croient fermement à ces croyances, et peuvent par la même occasion toucher les plus cartésiens en laissant planer le doute. Le fait de rendre les environnements et histoires les plus crédibles possibles peut permettre de toucher un plus large public et d'intensifier l'immersion.

L'approche réaliste se retrouve dans d'autres choix de mise en scène et de montage. Tout d'abord, nous pouvons évoquer brièvement le rapport entre réalisme et rythme. Dans *The Murderer*, la temporalité de la première moitié du film est lente et permet au spectateur de prendre le temps de suivre Gu-nam. Ainsi, l'attention est recentrée sur la représentation des lieux, du voyage, des logements, ce qui permet de ce fait de ressentir l'instant présent, le temps qui passe et l'attente. *The Murderer* consacre plus de quatorze plans dans lesquels Gu-nam est assis en tailleur, allongé ou encore adossé contre un mur, à attendre désespérément. Ce nombre de plans et la temporalité du film traduisent l'attente du protagoniste et la font aussi partager au spectateur. De cette manière, ce dernier peut mieux comprendre le quotidien de ce migrant sino-coréen désespéré.

La proximité avec le réel se retrouve également lors du voyage en bateau clandestin. Le film donne à voir les passagers entassés dans la cale d'un petit bateau qui tangue sur les vagues, rendant malade une jeune femme, laissée seule, allongée et inconsciente. Les passagers n'ont ni nourriture, ni couverture, ni aucun confort minimal. Ils sont effrayés, isolés et recroquevillés. Ce voyage illustre la difficulté des traversées pour les migrants, obligés de changer de bateau la nuit, dans l'agitation, l'affolement, le danger physique et l'incitation à l'individualisme. Cette dernière est due à la précipitation, à l'urgence et à l'absence de sécurité : les premiers arrivés auront le droit à une seule petite place dans le bateau, et s'ils prennent quelques minutes pour aider un camarade, ils perdront probablement cette place. *Sea Fog : Les Clandestins* réalisé en 2014 par Shim Sung-bo, le coscénariste de *Memories of Murder*, et par ailleurs produit et coscénarisé par Bong Joon-ho, propose une scène très similaire, et plus longue, lors du passage des migrants d'un bateau à l'autre, en pleine tempête, et au milieu de la nuit. L'obscurité empêche dès le départ l'équipage de distinguer le bateau au loin, et le transfert se déroule comme dans *The Murderer* : sous la pluie, la nuit, dans la panique, l'agitation, les éclaboussures de vagues et l'instabilité des bateaux. Cette scène met en place un réel chaos, en filmant ces dizaines de corps agglutinés et sans visage, recouverts de capuches et frappés par une pluie battante, allant jusqu'à tomber dans la mer ou se briser les os pour

parvenir à atteindre le deuxième bateau. *Sea Fog* insiste sur de nombreux détails, et montre par exemple l'éloignement progressif du bateau, l'eau qui rend chaque paroi très glissante, les pneus qui permettent de poser le pied afin de descendre du premier bateau et prendre son élan. Les gouttes de pluie recouvrent l'image, lui apportant un caractère plus brut tel qu'on peut le voir, dans le genre documentaire par exemple, quand il s'agit de donner la priorité au moment (unique) plutôt qu'à l'esthétisme. Tout au long de la séquence, celle-ci se mêle aussi aux éclairs, engendre de grosses vagues qui s'écrasent sur le ponton, ainsi qu'une brillance sur les cirés mouillés [Fig. 42-43].



Figure 42 : *Sea Fog* : *Les Clandestins* (Shim Sung-bo, 2014), 0h22min56sec



Figure 43 : *The Murderer*, 24min26sec. Les deux images montrent le transfert des migrants Joseonjok en pleine nuit, d'un bateau à un autre.

Ces derniers éléments sont combinés au son constitué d'autant de composants (cris, éclairs, pluie, glissades, plongeurs, etc.), ce qui traduit les conditions météorologiques difficiles que doivent combattre en plus ces migrants Joseonjok afin d'espérer atteindre la côte de la Corée du Sud. Dans la scène de *The Murderer*, les plans ne sont pas embellis, ils tanguent avec le bateau et les passagers qui se bousculent, la nuit et la pluie empêchant de distinguer des détails au sein d'une image sombre et contrastée. Le flou et les flashes rendant l'image illisible suggèrent le point de vue de Gu-nam. Trente plans s'enchaînent entre 23min58sec et 24min46sec, le plan le plus long étant celui de quatre secondes, pendant lequel Gu-nam se lève, tout juste réveillé et ne comprenant pas bien l'enjeu de ce qu'il se passe. Le montage est très rapide, et répond à l'agitation générale ainsi qu'aux impressions et sensations des personnages. Plusieurs gros plans font également connaître certains détails, comme ceux qui montrent le gouvernail du bateau et la main pressée de l'homme

qui le dirige. Notons que de manière plus générale, Na Hong-jin utilise fréquemment les plans serrés, majoritairement lors des scènes de combat ou de poursuites, au cœur de l'action. Ce rapport de proximité au corps de l'acteur n'est pas anodin. En effet, Christophe Triollet souligne, concernant le rapport, dans le cinéma en général, de l'acteur à la violence et au réalisme, le rôle des plans serrés pendant les scènes d'affrontement : « les stars, jusqu'alors défiées par Hollywood, redeviennent mortelles [...] en plan serré¹³⁵. » Lors de ces scènes, les gros plans dévoilent en détail les blessures, les expressions de peur et de colère, la saleté sur les visages, les coups portés, etc. Le cadrage resserré de ces derniers permet, de plus, de mettre facilement en image le mouvement, l'instabilité d'une caméra épaule ou la perte de netteté. On peut donc dire que tous ces éléments participent à la création d'un certain réalisme car, dans le détail, ils exposent des événements, situations et environnement précis, en tentant de représenter ce que les témoignages racontent de leurs vécus. Ceci, avec un montage, une esthétique et une bande sonore mis en scène de manière à incarner le point de vue de ces migrants Joseonjok.

Afin de poursuivre l'analyse de cette recherche de réalisme dans certaines scènes, évoquons les scènes de combats et de courses-poursuites de *The Chaser*. Filmer ces scènes en caméra portée à l'épaule produit de nombreux mouvements rapides et brefs. Ceux-ci s'additionnent aux gestes des personnages et créent une instabilité, avec un cadrage qui bouge et se penche, et le point qui se perd à plusieurs reprises [Fig. 44-45]. Le fait de perdre la netteté par moments rapproche de la réalité en reproduisant ce que l'œil humain peut et ne peut plus apercevoir lors d'une situation mouvementée, ce qui suggère la précipitation.



Figure 44 : *The Chaser*, 0h32min58sec. Jong-ho s'écroule après avoir attrapé et combattu Young-min.

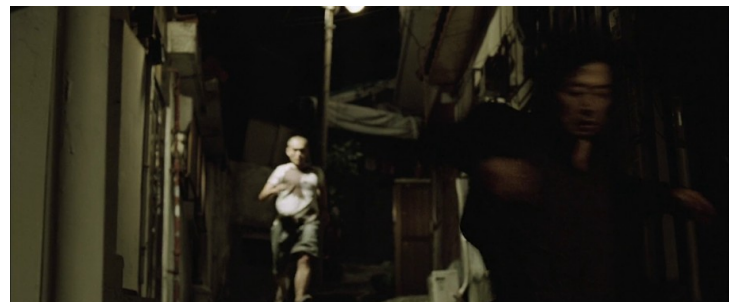


Figure 45 : *The Chaser*, 1h11min15sec. Jong-ho et son « homme de main » lors de la course-poursuite après l'ancien locataire de Young-min.

De plus, les combats ne semblent pas chorégraphiés et paraissent au contraire spontanés, confus et donc réalistes. Lors du premier affrontement physique entre Jong-ho et Young-min, ces derniers ont tous les deux du mal à neutraliser l'autre. Leurs corps paraissent lourds et on ne constate pas de technicité dans leurs coups. La musique au rythme effréné et qui accompagne la course-poursuite s'arrête dès lors que le contact physique a lieu. Durant le combat à mains nues, la bande sonore n'opte pas pour une musique épique ou entraînante, ni même aucune autre, afin de ne

¹³⁵ Christophe Triollet et Julien Bono (dir.), *op. cit.*, p. 14.

laisser entendre que les essoufflements et gémissements des personnages, trahissant leur difficulté à se battre et rendant la scène plus réaliste, sans artifices extra-diégétiques.

Pour conclure, insistons sur le fait que les films de Na Hong-jin mettent en scène, avec certains éléments réalistes, des aspects sociaux et culturels de la Corée du Sud. Ceux-ci se déroulent dans des décors réels et authentiques, comme les ruelles du quartier de Mangwon, la volonté de représenter la mer jaune dans *The Murderer* (*The Yellow Sea*, initialement), les zones industrielles et délabrées dans lesquelles vivent les Joseonjok, ou encore la campagne de Gokseong. L'ambivalence des personnages sert aussi le désir de réalisme car, loin d'être des héros binaires ou manichéens, leurs personnalités sont complexes, leurs émotions multiples, et beaucoup d'entre eux ont leur moment de basculement vers l'immoralité. La crudité de leurs dialogues et vocabulaire (comme nous l'avons déjà vu dans les chapitres 1-1 et 4-2) accompagnent aussi cette construction qui tend vers un réalisme, refusant de les lisser ou de les romancer. Avec tous les éléments cinématographiques cités ci-dessus, l'environnement est rendu plus crédible. Nous allons désormais pouvoir étudier un élément imposant que nous n'avons pas encore mentionné : la violence, et la manière dont elle nourrit l'approche réaliste du réalisateur, voire naturaliste.

4-2 – Approche naturaliste : genre, déterminismes sociaux et pulsions humaines

Nous pouvons suggérer le fait qu'un traitement réaliste de la violence peut déboucher sur une approche naturaliste, ce que nous allons donc approfondir de ce pas. Afin de comprendre comment l'approche du cinéaste peut être qualifiée de naturaliste, nous aborderons une première définition du terme, puis évoquerons le rapport entre la naturalisme et la violence physique et morale, sur le plan formel et sur celui de la narration, ce qui amènera notamment le rapport du corpus au fait divers. Par la suite, nous amènerons une nouvelle définition, qui posera des questions sur un éventuel aspect surréaliste des films, analyserons la mise en scène des pulsions des personnages, pour ainsi terminer sur la définition proposée par Gilles Deleuze.

Le Dictionnaire théorique et critique du cinéma, écrit par Jacques Aumont et Michel Marie, définit le naturalisme comme renvoyant, originellement, à « la description de l'homme en société sur le mode des sciences naturelles. Dans la littérature du dernier tiers du XIX^e siècle (en France, puis en Italie), c'est l'accent mis sur la nature humaine, observée objectivement et dans ses détails – souvent, ses détails scabreux, embarrassants voire obscènes ou misérables. La littérature naturaliste peint souvent l'homme dans sa plus grande misère morale (Maupassant, Zola)¹³⁶ ». Émile Zola

déclare : « Le roman est devenu une enquête générale sur la nature et sur l'homme¹³⁷ » Selon lui, le

136 Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Malakoff, 3^e édition, Armand Colin, 2016, p. 187.

137 Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Paris, Flammarion, coll. « G.F.1233 », 2006, p. 85.

naturalisme recherche une méthode scientifique d'écriture. Ainsi, il définit le romancier comme un scientifique, le récit devient une expérience, les personnages des ingrédients, et la fin doit tirer une conclusion, un résultat. Il est donc important de porter une attention à la préparation du sujet abordé, avec une documentation préalable et une précision sur les descriptions et détails. De son côté, Na explique, à plusieurs reprises, avoir accordé une attention importante à l'étude de ses sujets : religion, chamanisme, Joseonjok, ou encore l'affaire du tueur Yoo Young-chul.

Le but, et l'hypothèse centrale du naturalisme dans la littérature, est de démontrer l'importance du déterminisme social. En effet, les personnages sont toujours liés et ramenés à leurs origines et environnements sociaux, qui causent toujours leur perte. Notons d'ailleurs qu'à l'époque, la sociologie fait également son apparition, ce qui rejoint, entre autres, cette idée d'étude de l'homme et des relations humaines. Pour rapprocher cette recherche du cinéma sud-coréen, Daphnée Guerdin écrit justement, au sujet du cinéma de Bong Joon-ho, que « le déterminisme social se présente sous les traits d'une fatalité mélodramatique immuable, où chaque tentative de bouleversement se solde par la restauration inéluctable de l'ordre établi¹³⁸ ». Le constat est le même chez Na Hong-jin, où les trois fins sont tragiques et s'achèvent sur les protagonistes face à leurs échecs. Jong-ho ne réussira pas à sauver Mi-jin, car il aura été méprisé par la police, Gu-nam ne retrouvera jamais sa femme et n'aura pas l'argent nécessaire pour subvenir aux besoins de sa fille, Jong-go sera tué, menant sa famille à sa perte, en raison du jugement mal fondé à son égard. Jong-ho est sans cesse rattrapé par son statut de proxénète, Jong-go, policier de campagne peu habile, est incapable de prendre le recul nécessaire et son racisme l'emporte avec lui. Enfin, Gu-nam, est constamment ramené à sa condition de migrant clandestin et fait figure de coupable idéal. Kim Yung-seok dit d'ailleurs, de *The Murderer*, que c'est « un film sur la famille, sur l'identité, et le poids de la fatalité¹³⁹ ».

L'enquête de ce mouvement littéraire vise à mettre en avant les inégalités sociales de l'époque, ce qui révèle un engagement politique. On retrouve aussi Balzac, qui écrit *La Comédie humaine*, une gigantesque fresque qui dépeint les différents milieux sociaux de son époque (première moitié du XX^e siècle)¹⁴⁰. Tandis que dans le réalisme n'importe quel sujet peut être évoqué, les auteurs naturalistes vont favoriser les sujets rattachés aux vices sociaux, tels que la corruption, la prostitution, le meurtre, la pauvreté, etc. Émile Zola écrivait, dans *Le Roman expérimental* : « J'attends enfin que l'évolution faite dans le roman s'achève au théâtre [...] à l'étude de la nature, à l'anatomie de l'homme, à la peinture de la vie, dans un procès-verbal exact, d'autant plus original et puissant, que personne encore n'a osé le risquer sur les planches¹⁴¹. » Nous allons

138 Daphnée Guerdin, « Le cycle de la disparition », *Bong Joon-ho : Des chimères et des hommes*, op. cit., p.88.

139 « Entretien avec Kim Yung-seok », dossier de presse *The Murderer*, op. cit., n. p.

140 L'ouvrage est réparti en trois grandes parties : *Études de mœurs*, *Études philosophiques* et *Études analytiques*.

141 Émile Zola, op. cit., p. 1404.

donc examiner la manière dont Na Hong-jin intègre le naturalisme à son œuvre cinématographique. À la manière de Zola dans *Germinal* ou *L'Assommoir*, le réalisateur propose une vision de sa société afin d'en révéler certains problèmes, tels que la criminalité, la discrimination, et mettre en lumière le chamanisme, une religion longtemps oubliée et persécutée. Dans l'introduction à l'ouvrage collectif *Le Naturalisme au cinéma*, les directeurs de publication cherchent à éclairer les caractéristiques du naturalisme au cinéma. Ces derniers soulignent avant tout le fait que le naturalisme renvoie à « la volonté de donner une représentation la plus proche possible du réel¹⁴² ». On peut donc définir le naturalisme comme un courant visant à représenter la réalité, tout comme le réalisme, mais dans un axe social, sombre et cru. En effet, les naturalistes « explorent la représentation pathétique de la réalité sociale¹⁴³ », et dépeignent, avec crudité et violence, la pauvreté et la misère sociale.

Dans les trois films du corpus, les personnages ne se combattent qu'à mains nues et à coups de pieds, ou bien avec des armes blanches. Ce choix de n'utiliser aucune arme à feu a été fait dans le but de rester fidèle à la réalité et rend inévitablement les scènes de combats et de meurtres d'autant plus sauvages et sanglantes. Les personnages de *The Chaser* et *The Murderer* sont en effet inspirés de vraies personnes qui utilisaient ces mêmes armes. Le cinéaste confirme dans plusieurs interviews n'avoir voulu qu'être fidèle à la réalité, et montrer un aspect des criminels Joseonjok, par exemple, de manière « authentique » : « C'est encore une fois par souci d'authenticité. [...] les Joseonjok avaient tous des couteaux et des hachettes planqués sur eux pour se protéger¹⁴⁴ ». Le réalisateur expose donc volontairement, en tentant de rester fidèle, ce qu'il pense être une réalité sociale, celle de la violence du quotidien des Joseonjok, leur constante méfiance et les dangers qui les guettent. Le comédien Kim Yung-seok apporte également un témoignage sur la ville de Yanji, et sur la dangerosité des trafics en tous genres qui s'y déroulent : « J'y ai vu des gens qui tentent de survivre comme des bêtes sauvages¹⁴⁵. » Cette volonté de révéler la part bestiale de l'Homme, prisonnier de son origine sociale et embarqué dans des scènes de violence sanglante, provient donc probablement d'un constat personnel de la réalité. D'autre part, selon Christophe Triollet, les scènes de violence rendent les acteurs plus humains : « la violence montrée sans détours [...] transforme [les acteurs] en victimes et les rend plus humains¹⁴⁶ ». On peut en effet penser que des personnages héroïques qui ne reçoivent jamais de coups, et dont le visage n'est aucunement amoché, peuvent paraître divins, légendaires, imaginaires. L'auteur souligne également le fait que la violence subie par un personnage peut favoriser l'identification à ce dernier. La brutalité, la douleur et les blessures sont donc ici rattachées à un désir de se rapprocher de la réalité.

142 *Ibid.*, p. 3.

143 *Ibid.*, p. 6.

144 Thomas Baurez, *op. cit.*

145 Entretien avec Kim Yung-seok, *op. cit.*

146 Christophe Triollet et Julien Bono (dir.), *op. cit.*, p. 14.

De plus, la perte du point de netteté, les plans serrés, les cadres en mouvement rapide et l'utilisation d'une caméra à l'épaule sont des éléments qui reviennent fréquemment lors des scènes de poursuites, de combat et de torture (la mort du professeur, la torture de Gu-nam sur l'homme de main de Kim Tae-won à 1h58, ou encore lors de la torture de Young-min). On retrouve souvent cet usage chez Friekdin, par exemple, au début du *Convoi de la peur* notamment, lorsque les terroristes palestiniens provoquent une explosion près de la porte de Damas. Lors de cette séquence, le cadreur est beaucoup amené à courir, de nombreux zooms brefs prennent part, le cadre s'échappe régulièrement, et le montage alterne entre les points de vue paniqués des terroristes, de la foule et des militaires. Dans le *Convoi de la peur*, ces effets de vivacité et de réalisme répondent aux émotions des personnages : c'est le cas à la 15^e minute lorsque Victor Manzon est pris de court par le suicide d'un homme et que le cadre devient ultra tremblant, ou encore à la 67^e minute, tandis que la caméra interprète le point de vue du chauffeur au-dessus du vide. Le constat peut être le même chez Na Hong-jin. La caméra et le montage incarnent les points de vue des personnages lorsque ceux-ci sont animés par leurs pulsions primaires : terrifiés, paniqués, en danger, etc.

On peut émettre l'hypothèse que, dans les films de ce corpus, la violence participe à la volonté de retranscrire une réalité. Elle nous incite à convoquer cette notion de naturalisme qui caractérise précisément l'approche de Na Hong-jin. Celui-ci met en scène une réalité brute, cruelle et sanglante, et c'est la raison pour laquelle nous pouvons intégrer cette dernière. Les auteurs du *Naturalisme au cinéma* confirment en effet que « les notions de “crudité” et de “cruauté” [...] ont, aussi, partie liée avec le naturalisme. Non seulement on ne doit pas les masquer, mais on doit les mettre au jour¹⁴⁷ ». La confrontation au réel semble passer, pour le réalisateur, par la représentation frontale de la violence ou de la cruauté des actions humaines au sein de la société.

Un journaliste, qui s'entretient avec le cinéaste, rapproche la violence de son cinéma – ainsi que de celui de Park Chan-wook et de Bong joon-ho – avec la dictature que la Corée du Sud connaît au début des années 1960 et jusqu'à la fin des années 1980. Le réalisateur exprime son désaccord, et répond que la réalité de ses films « tient plus du fait divers que de l'extrapolation intellectuelle ». Précisons que le dictionnaire *L'Internaute* définit le fait divers comme un « évènement peu important mais faisant sensation et rapporté dans les journaux¹⁴⁸ ». Selon Christine Leteinturier, la catégorie de faits divers la plus importante est celle des « transgressions¹⁴⁹ ». Les lecteurs montrent un intérêt pour les criminels, les escrocs, les mafieux, les disparitions, tout ce qui touche à l'illégalité et aux crimes humains. Roland Barthes écrit sur le phénomène du succès du fait divers,

147 Jean Douchet, Suzanne Liandrat-Guigues et Alain Philippon, *Le Naturalisme au cinéma*, Paris, Cinémathèque française, coll. « Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique », 1994, p. 5.

148 « Fait divers », *L'Internaute* [en ligne] <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/fait-divers/> (Page consultée le 5 juin 2023).

149 « Définition et typologie », Christine Leteinturier, « Fait divers », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne] <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/fait-divers/> (Page consultée le 15 mars 2023).

et déclare que « tout cela renvoie à l’homme, à son histoire, à son aliénation, à ses fantasmes, à ses rêves, à ses peurs¹⁵⁰ ». En effet, les faits divers concernent majoritairement les histoires macabres du quotidien, réutilisées, par la littérature et le cinéma notamment, à des fins de divertissement en servant un genre tel que le policier ou le thriller. L’auteur, le réalisateur et le public sont alors attirés par ces récits centrés autour des côtés les plus sombres, malsains et violents de l’homme. Leteinturier écrit, en parlant du fait divers, que « ce qu’il rapporte est le révélateur d’un arrière-monde, qui engendre l’angoisse¹⁵¹ ». L’attrait du genre thriller pour ces événements va donc de soi, faisant presque du fait divers une recette du genre. On peut citer plusieurs films célèbres qui en ont adapté au cinéma, tels que *Memories of Murder*, *Zodiac* (David Fincher, 2007), *Le Silence des agneaux* (Jonathan Demme, 1991), *Psychose* ou encore plus récemment *La Nuit du 12*. On peut aussi constater que d’autres genres, comme le drame, le film judiciaire, l’horreur ou encore le film policier s’inspirent souvent de faits divers. Ces derniers produisent à la fois des sensations fortes pour les spectateurs, mais révèlent également ce qui ne fonctionne pas dans une société. Ils peuvent, par exemple, indiquer la hausse d’un type de crime dans une région précise, ou souligner un problème qui nécessite un changement structurel ou institutionnel, comme les suicides d’enfants harcelés à l’école ou des étudiants qui dénoncent une situation de précarité.

The Chaser est inspiré de l’un d’entre eux, comme expliqué dans la partie précédente. Le cinéaste confirme s’en être inspiré afin de dénoncer la part de responsabilité (et d’irresponsabilité) venant de la société, des personnes responsables et de la police qui n’ont pas su empêcher ces multiples crimes d’avoir lieu, par indifférence et désintérêt : « j’avais l’impression que personne ne faisait le moindre effort¹⁵². » Le cinéaste pointe du doigt la société, ses failles, ses dangers, et la prudence dont le spectateur doit faire preuve. Il souhaite, en réalisant ce film, susciter une prise de conscience chez le spectateur, et permettre ainsi à cette société sud-coréenne des années 2010 de changer certaines choses à l’avenir pour mieux gérer ce genre de crimes : « je voulais qu’ils [les spectateurs] sachent qu’il se passe des choses dans notre société, et qu’ils devraient donc accorder plus d’attention à ces cas [...]. Il pourrait y avoir des changements, c’est ce que je voulais¹⁵³. »

Concernant *The Murderer*, c’est touché par l’histoire des Joseonjok et l’indifférence de la société que Na Hong-jin la met en scène et dépeint la vie de ces migrants clandestins. Le réalisateur part de la volonté revendicatrice de mettre en avant cette communauté oubliée, pauvre et

150 Roland Barthes, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, 1964, p. 1 [en ligne]

<https://victorianpersistence.files.wordpress.com/2012/03/barthes-structure-du-fait-divers1.pdf> (Page consultée le 19 mars 2023).

151 « Structure et fonction du récit », Christine Leteinturier, *op. cit.*

152 John Choi et Rob Sixsmith, *op. cit.*, traduction personnelle : « *I felt like there was no one who made any effort* ».

153 « *The Chaser* (2008) - Making of Movie », *Youtube*, 2019, 10min41sec [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=IKRtzapA5bM&t=1854s> (Page consultée le 9 février 2022), traduction personnelle : « *I wanted them [the audience] to know that there are things happening in our society so they should pay more attention to those cases [...] there might be some changes, that's what i wanted* ».

discriminée, et apprend à la connaître afin d'en réaliser un film. *The Murderer* plonge le spectateur dans une société gangrenée qui rejette les Joseonjok et les oblige à vivre dans un monde où règnent la pauvreté et la loi du plus fort. Ainsi, le film s'intéresse à la société sino-coréenne de Yasian, ses conditions, ses obstacles et sa confrontation avec les sociétés qui l'entourent. *The Murderer* met donc en lumière ce peuple, et en informe le spectateur dès les premières secondes. La première heure de *The Murderer* expose le peuple Joseonjok à travers le quotidien de Gu-nam, qui reste le seul centre d'attention de la caméra. Le spectateur fait alors la rencontre du personnage, homme surendetté vivant au sein de son peuple pauvre et discriminé, et découvre ses conditions de vie, son lieu de vie, sa famille, ses activités et difficultés. Lors de son voyage vers la Corée du Sud en tant que migrant, le spectateur est avec Gu-nam et le suit dans son exode. Celui-ci l'amène à prendre différents transports tels qu'un car, un train et finalement un bateau, transporté à même le sol dans un fond de cale avec d'autres migrants, privés de lumière, sans couverture ni nourriture. Arrivé en Corée, le film continue d'insister sur la continuité des mauvaises conditions de vie, en passant par sa chambre miteuse, la résistance au froid et à la faim. Le fait d'appuyer la dimension obscure de ces sujets en image permet d'apporter un point de vue plus authentique et interne, dans la peau des marginaux. Cette vision permet de contraster avec une autre plus extérieure et bourgeoise, pour ainsi mettre en évidence l'aspect profondément dramatique. L'intention est probablement d'incarner la vision des concernés, leur quotidien, leur ressenti, comme dans le film *Affreux, sale et méchant*¹⁵⁴ (Ettore Scola 1976), par exemple.

Il est désormais temps, afin d'analyser l'incarnation du naturalisme au cinéma, d'aborder son porte-parole, Gilles Deleuze. La définition du naturalisme dans le *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* s'achève sur lui : « Pour Deleuze (1983), qui l'attache [le naturalisme] surtout aux noms de Stroheim et de Bunuel, « l'essentiel du naturalisme est dans l'image-pulsion », à la fois versant symptôme (la pulsion comme élémentaire, brute et perverse à la fois), et versant fétiche (la pulsion visant toujours l'objet partiel)¹⁵⁵. » Une pulsion est définie par le *TLFI* comme une « force biopsychique inconsciente créant dans l'organisme un état de tension [...] dont la satisfaction est nécessaire pour que la tension tombe ». Deleuze déclare ensuite, après avoir énuméré quelques pulsions afin d'illustrer son propos, que les pulsions sont « inséparables des comportements pervers qu'elles produisent : cannibalisme, sadomasochisme, nécrophilie ». On peut donc en déduire que, selon lui, le naturalisme vise à mettre en scène les pulsions instinctives et primaires qui développent et révèlent les attitudes déviantes et immorales des êtres humains. Le naturalisme cherche à extérioriser les pulsions et instincts des personnages, qui sont souvent en

154 « Le film traite de la banlieue romaine et de ses bidonvilles au début des années 1970, impitoyablement racontés avec tout leurs lots de misère sociale, morale et matérielle ». [en ligne] [Affreux, sales et méchants — Wikipédia \[en ligne\] https://fr.wikipedia.org/wiki/Affreux,_sales_et_m%C3%A9chants](https://fr.wikipedia.org/wiki/Affreux,_sales_et_m%C3%A9chants) (Page consultée le 10 mars 2023).

155 Jacques Aumont et Michel Marie, *op. cit.* p. 187.

position de résistance pour leur survie. Les protagonistes des films du corpus deviennent violents, poussés par leurs pulsions de colère, de peur, de vengeance, d'argent ou encore d'instinct paternel. Leurs pulsions sont si fortes qu'elles les rongent et révèlent leurs comportements criminels.

Pour illustrer le fait que Na Hong-jin mette en scène les pulsions de ses personnages, analysons rapidement une scène de *The Strangers*. À la 104^e minute, un homme zombifié s'approche de Jong-go et ses amis. L'un d'eux, terrifié dès son apparition, le frappe sans relâche avec une batte. Un autre personnage intervient, et tente de l'empêcher de continuer : « Arrête ! Calme-toi ! Ça va pas de le frapper comme ça ?! ». Puis, le zombie attaque sauvagement le prêtre, qui tentait de calmer l'homme affolé. La scène se transforme alors en tumulte visuel et sonore. Ainsi se mêlent les cris de douleur et d'agression, des bâtons frappant le zombie, des percussions fortes de tambour rythmant ces attaques entremêlées, notamment par l'agitation des corps. Ceux-ci sont parfois à plusieurs dans le même plan rapproché, agglutinés sur le zombie [Fig. 46], et parfois dispersés dans le cadre entier d'un plan d'ensemble [Fig. 47]. La scène alterne entre plans d'ensemble dont l'un finalement vu de haut, et gros plans sur les visages agressés des personnages déchaînés et terrifiés. En mouvement constant, c'est un défilé de coups de batte, de pelle, d'une grosse pierre, de râteau et de bâtons, qui se déroule sous nos yeux. Cette scène reflète la volonté du cinéaste de mettre en scène les pulsions de ses personnages, et montrer le fait que ces pulsions, animées ici par la peur et représentées par un montage rapide, mènent à la barbarie, qui n'a ainsi, plus de limites.



Figure 46 : *The Strangers*, 1h45min16sec. Jong-ho et ses amis tentant de vaincre l'homme zombifié qui les attaque.



Figure 47 : *The Strangers*, 1h47min11sec.

Le philosophe développe, de plus, dans son ouvrage *L'image-mouvement*, que le mouvement « ne s'oppose pas au réalisme, mais au contraire il en accentue les traits en les prolongeant dans un surréalisme particulier¹⁵⁶ ». On peut envisager le fait que le choix du genre thriller et la volonté de dépeindre la crudité et la cruauté du réel, orientent inévitablement le film, que ce soit au niveau des couleurs, de la lumière, des décors, des récits, de l'action, de la construction des personnages, etc. Le naturalisme semble être un prisme qui permet d'aborder un

¹⁵⁶ Gilles Deleuze, « Chapitre 8 – de l'affect à l'action : l'image-pulsion », *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 174.

sujet, en intensifiant ou modulant certains éléments qui renvoient à la noirceur et à la violence du monde, ici en faveur du genre thriller.

L'usage du fantastique dans *The Strangers* permet, quant à lui, d'intégrer au film des figures appartenant au genre horrifique et surnaturel telles que le zombie, le diable ou le démon. Entre traditions culturelles retranscrites de la réalité, rêves, légendes, croyances et peurs, l'univers du métrage se mêle à l'imaginaire et aux perceptions des différents personnages, amenant parfois le film vers un surréalisme qui joue avec la réalité, les points de vue des personnages et la confusion générale. D'autre part, les combats deviennent parfois tellement violents et spectaculaires que certaines scènes en deviennent irréalistes.

On pense ainsi aux combats dans *The Murderer*, avec la surpuissance de Myun face à des dizaines d'hommes lors de la deuxième partie du métrage, ou de manière plus générale aux personnages qui, poussés par leurs pulsions de peur, de haine ou de survie, s'acharnent avec leurs coups sur le même individu, plus que nécessaire. Ainsi, Gu-nam tente de couper le doigt du professeur, entre 54min48sec et 55min07sec, en donnant plusieurs dizaines de coups de couteau, avec de l'élan, et alternant avec des tentatives de découpes. Pour citer un dernier exemple du même film, à la 108^e minute, Myun est réveillé par des cris et se lève en sursaut. Suite à cela, il se munit instantanément du premier outil qu'il aperçoit, qui pourrait lui permettre de tuer un homme. Entre gestes flous et plans courts, serrés, sombres et contrastés, Myun va alors tuer une dizaine d'hommes à la chaîne, jusqu'à 1h50min12sec, armé d'un fémur de bœuf et ensuite de couteaux.

Le naturalisme s'intègre donc facilement au genre thriller, qui met d'emblée en scène un univers corrompu, sombre et violent. Ainsi, c'est entre thriller fictionnel et violence retranscrite de la réalité que Na Hong-jin exprime un discours revendicateur sur sa société. Dans la lignée de ce que décrivent les auteurs de *Naturalisme au cinéma*, la maîtrise filmique de Na Hong-jin a pour ambition d'« aller au cœur du réel en faisant éclater ses faux-semblants et en découvrant le pourquoi du sordide du monde¹⁵⁷ ». L'approche naturaliste du cinéaste lui permet de mettre en lumière les « laissés pour compte » de l'identité coréenne, et dépeindre les aspects sombres de la réalité sud-coréenne. Na aborde directement des sujets sociétaux comme le racisme, le milieu de la prostitution, la pauvreté et le chamanisme et fait connaître ces criminels qui sont avant tout les victimes d'une société : désespérées, trahies, meurtries, torturées, discriminées. Par conséquent, grâce à tous les éléments que nous venons d'évoquer, les films de Na Hong-jin révèlent une proximité avec le réel, et lui permettent d'exprimer son « désir d'adapter la tragédie, jusque-là réservée aux grands de ce monde, aux classes sociales les plus démunies, et de montrer que ces classes aussi sont écrasées par des lois¹⁵⁸ », l'un des grands enjeux du naturalisme.

157 Jean Douchet, Suzanne Liandrat-Guigues et Alain Philippon, *op. cit.*, p. 6.

158 *Ibid.*

Partie III – Questionner le rapport au Mal

Chap. 5 Justice et religion : du conditionnement à la criminalité

Afin de cerner la manière dont les personnages sont menés à user de la violence, nous analyserons dans un premier temps les conditions, motivations et obsessions des personnages, puis dans un second temps, le rapport entre leurs croyances et le basculement vers la criminalité.

5-1 – Réflexion sur l'origine du Mal : condition sociale ou état obsessionnel

Na Hong-jin exprime en entretien¹⁵⁹ qu'après la réalisation de ses deux premiers films, plusieurs de ses proches sont décédés de morts non naturelles. Affecté, le réalisateur affirme s'être posé des questions sur le hasard des tragédies, de la mort, des maladies, sur l'origine du Mal : des questions autour desquelles il va réfléchir dans *The Strangers*¹⁶⁰. À travers sa filmographie, Na Hong-jin traite du deuil, des morts violentes et non naturelles. Le cinéaste met en scène les motivations des criminels, issues d'une forme de logique qui provoque une réaction chez le spectateur : rejet ou empathie. Le « Mal » est défini par le dictionnaire *Larousse* comme désignant « ce qui est contraire au bon, à la vertu, ce qui est condamné par la morale¹⁶¹ ». Cette notion est devenue un sujet philosophique, pensée par de grands noms de la philosophie tels que Kant, Descartes, Spinoza, Nietzsche, Heidegger et Schelling¹⁶². Le réalisateur met en scène une multitude de personnages tueurs, agresseurs, malades, chasseurs d'homme, fugitifs, etc. Père de famille, policiers, mafieux, citoyen ordinaire, chamane, institution policière : ces personnages violents et criminels proviennent de différents milieux, métiers et statuts sociaux.

Dans le petit village de campagne Gokseong, le Mal mystérieux qui habite les habitants s'apparente à une maladie contagieuse qui transforme peu à peu les malades en zombies qui s'entre-tuent : ce Mal qui se propage est d'une certaine manière la violence, elle en est du moins le symptôme et la conséquence. Les meurtres ne sont jamais directement montrés à l'écran, du premier meurtre de Hyo-jin à l'assassinat de sa famille, en passant par celui du Japonais, sur la falaise. En revanche, ce sont les conséquences qui apparaissent aux yeux des spectateurs, la découverte des crimes : les premiers morts de la maladie, le corps inerte du Japonais suite à sa chute, ou encore les membres de la famille de Jong-go assassinés lors de la dernière scène. Le cinéaste montre en revanche la progression des motivations, obsessions, dilemmes moraux et réflexions des personnages qui les mènent à commettre ces crimes : l'influence, le désespoir, l'amour,

159 Nikola Grozdanovic, « Interview: "The Wailing" Director Na Hong-jin On Death, Genre, Religion & Comedy », *The Playlist*, 2016, traduction personnelle: « for the sake of ambiguity » [en ligne] <https://theplaylist.net/interview-wailing-director-na-hong-jin-20160627/> (Page consultée le 26 octobre 2021).

160 Nikola Grozdanovic, *op. cit.*

161 « Mal », *Larousse* [en ligne] <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mal/48790> (Page consultée le 3 avril 2022).

162 « Mal », *Wikipédia* [en ligne] <https://fr.wikipedia.org/wiki/Mal> (Page consultée le 19 février 2022).

l'impuissance, la peur.

Le Mal qui touche les enfants est une des premières motivations qui amène les personnages vers la criminalité. On pense ici principalement à Jong-ho avec la fille de Mi-jin et Jong-go avec sa propre fille possédée par un démon. Dès lors que ces enfants sont concernés directement par le mal – c'est-à-dire une souffrance ou un acte immoral – Jong-ho et Jong-go deviennent hors de contrôle et absolument prêts à tout pour les sauver. À partir de cet instant, ce n'est plus la raison qui parle mais les sentiments. Dans le christianisme, le Mal qui touche l'enfant renvoie au Mal absolu. Marcel Conche, philosophe spécialiste de métaphysique et de philosophie antique, écrit dans son article « Christianisme et mal absolu¹⁶³ », qui reprend un autre article ayant pour titre « La souffrance des enfants comme mal absolu », que la souffrance des enfants est dans la pensée chrétienne « un mal absolu, une tache indélébile dans l'œuvre de Dieu, et elle suffirait à porter condamnation sur l'œuvre entière¹⁶⁴ ». L'enfant est considéré naturellement par tous comme l'être le plus pur et innocent de tous. Il semble alors cohérent de se dire qu'un malheur qui s'abat sur un enfant est plus immoral, puissant et injuste que ce même malheur qui s'abattrait sur un adulte : « C'est que l'adulte [...] a l'étrange pouvoir de transformer le mal en bien. Il adopte, en face de sa douleur, une certaine attitude, et il lui est toujours possible, en principe, de se comporter vis-à-vis d'elle en héros, en sage, en saint. Cette possibilité n'existe pas pour l'enfant¹⁶⁵ ». Dans *The Strangers*, la fille de Jong-go est le seul personnage qui ne se transforme pas en zombie comme les autres malades, car un démon la possède, la rend malade et utilise son corps pour semer le chaos et assassiner l'entière de sa propre famille. Ainsi, Hyo-jin est le seul personnage qui subit les exorcismes, des scènes pendant lesquelles le personnage hurle, souffre, pleure et s'agite dans tous les sens : l'exorcisme, en apparence en tout cas, est une torture pour elle. La possession de Hyo-jin par un démon est l'élément qui déclenche le basculement du héros vers l'immoralité, la confusion, la violence et la mort. L'enfant de Jong-go est donc l'individu innocent que le Mal utilise afin de punir les péchés de son père et des autres adultes. Le film se finit sur l'assassinat de la famille et de Jong-go : non seulement l'enfant n'est pas sauvé, mais son corps est responsable des malheurs et de la souffrance que subit sa famille et tous les villageois. La quête du protagoniste – trouver un coupable – l'obsède et le mène jusqu'à la colère, la présomption de culpabilité, la poursuite à mort d'un homme, en bref, un enchaînement d'actions et de réactions immorales, le rendant coupable et condamnant Hyo-jin. Les auteurs de *Naturalisme au cinéma* déclarent à ce sujet que « le naturalisme veut tuer le héros, et en particulier le héros romantique¹⁶⁶ ». Ainsi, Jong-go, père aimant

163 Marcel Conche, « Christianisme et mal absolu », *Raison présente*, n°7, juillet/août/septembre 1968, « Les structures et les hommes », p. 73-90 [en ligne] https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_1968_num_7_1_1262 (Page consultée le 3 avril 2022).

164 *Ibid.*

165 *Ibid.*, p. 76.

166 Jean Douchet, Suzanne Liandrat-Guigues et Alain Philippon, *op. cit.*, p. 2.

et attachant, devient un homme qui perd toute notion d'objectivité, use de la violence et du racisme pour résoudre ses problèmes : tous les moyens sont bons tant que sa fille a quelque chance d'être sauvée à l'arrivée.

On peut relever que dans de nombreux films sud-coréens, on retrouve le motif de l'enfant à sauver : *Sympathy for M. vengeance (Boksuneun naui geot, 2002)*¹⁶⁷, *The Chaser*, *The Strangers*, *The Host*, *The Man From Nowhere (Ajeossi, Lee Jeong-beom, 2010)*, *Dernier Train pour Busan (Busanhaeng, Yeon Sang-ho, 2016)*... Notons que le taux de fécondité en Corée du Sud est le plus faible au monde¹⁶⁸, les raisons semblent être liées aux conditions économiques difficiles (logements chers et de petite taille), ainsi qu'au nombre d'heures de travail des semaines coréennes. La population n'a donc pas le temps de se consacrer à sa vie privée¹⁶⁹. Le cinéaste pointe ainsi du doigt un sujet de société, et cherche probablement à provoquer le public coréen, notamment lorsque Hyojin insulte son père de tous les noms et le rejette en faisant des allusions sexuelles « tu soulève la jupe de ta fille en pleine nuit ? », et plus globalement, en la faisant devenir le refuge du « Mal ». *The Strangers* joue ainsi avec le sens moral même, en transformant la fillette joyeuse du début du film en entité démoniaque, et met en scène au passage une remise en question de la morale de la part des personnages : la fin qui justifie les moyens, sans même que les personnages s'en rendent compte, poussés par leurs instincts de parents, d'amis, de survie et de peur. Ce constat nous mène à la deuxième motivation criminelle : le racisme. En effet, Jong-go, impuissant, a besoin d'un coupable. Le racisme entre alors en jeu, et les personnages vont tous viser l'étranger du village, le Japonais, par facilité. Le Japonais est étranger, différent, placé en marge des autres personnages : l'accusation est plus simple car le personnage est d'office exclu des autres.

L'argent, ou par extension la pauvreté, est une autre des motivations qui pousse les personnages à devenir criminels. On pense premièrement aux mafieux dans *The Murderer* et à leurs hommes de main qui emploient la violence pour menacer, se venger, gérer les affaires, récupérer des informations par la torture, etc. En ce qui concerne *The Chaser*, Jong-ho poursuit Young-min durant toute la première moitié du film avec détermination et colère, dans le seul but de rentabiliser l'achat des filles en les retrouvant, et par la même occasion, les faire travailler afin de s'enrichir sur leur dos. L'appât du gain répond à une motivation sociale. Gu-nam, par exemple, n'a pas d'autre

167 La fillette n'est pas sauvée, mais la vengeance du père devient l'élément central et le protagoniste est hanté par sa mort accidentelle, alors qu'il en était responsable.

168 Le taux de fécondité est de 0,78 enfants par femme en 2022, Voir « Chiffre du jour. La Corée du Sud enregistre le taux de fécondité le plus bas au monde », *Courrier international*, 2023 [en ligne]

<https://www.courrierinternational.com/article/demographie-la-coree-du-sud-enregistre-le-taux-de-fecondite-le-plus-bas-au-monde> (Page consultée le 5 juin 2023).

169 Damien Bouhours, « Taux de fécondité au plus bas : Pourquoi la Corée du Sud ne fait pas d'enfants ? », *LePetitJournal.com*, 2023 [en ligne] <https://lepetitjournal.com/vivre-seoul/comprendre-la-coree/taux-fecondite-bas-pourquoi-coree-sud-pas-enfants-356681> (Page consultée le 5 juin 2023); « Pourquoi les Sud-Coréennes ne veulent plus d'enfant », *La Croix*, 2019 [en ligne] <https://www.la-croix.com/Sciences-et-ethique/Sciences-et-ethique/Pourquoi-Sud-Coreennes-veulent-denfants-2019-12-16-1201066814> (Page consultée le 5 juin 2023).

choix que d'accepter d'être payé à la condition d'être envoyé tuer un inconnu, car c'est la seule solution qui lui permet de rembourser ses dettes et permettre à sa fille de vivre. Dans *The Murderer*, la violence des mafieux et des Joseonjok découle de leur situation de vie, de leur identité ethnique, de leur condition sociale. Cette communauté est discriminée et extrêmement pauvre, et la pauvreté amène la violence. En effet, dans les zones importantes de pauvreté, les individus ont moins – si ce n'est pas du tout – d'accès à la culture, à l'éducation, à l'emploi, à la santé, au confort, voire aux besoins vitaux. Ainsi, s'installent puis dominant l'insécurité, l'illégalité, la corruption et les trafics, et donc la violence. Un article ayant pour titre « Les Joseonjok : trop différents pour être chinois, pas assez bons pour être coréens¹⁷⁰ », signale que les Joseonjok sont souvent considérés comme des criminels dans le cinéma coréen. On peut comparer le cas de la représentation de ces derniers au cinéma à celle des Mexicains, Cubains ou Colombiens par exemple, dans le cinéma nord-américain d'action. On pense aussi aux quartiers de Marseille ou Paris dans le cinéma français : guerre, violence, torture, trafics, meurtres, illégalité, agressivité. La violence est banalisée et utilisée comme un moyen de défense, de survie et d'autorité. Néanmoins, le cinéma s'en sert pour créer des scènes spectaculaires et explosives, en la caricaturant. Il est de coutume, dans les films et séries d'action, de retrouver les motifs du cartel de drogues, du parrain, du criminel et du narcotraffiquant, issu d'un milieu pauvre. On peut constater cette utilisation dans *Le Parrain 2^e Partie* (Francis Ford Coppola, 1974), *Scarface*, *La Haine* ou *Narcos* (Carlo Bernard, Chris Brancato, Doug Miro, 2015), par exemple. Les cartels sont majoritairement mexicains ou colombiens, ou parfois gitans comme dans la série italienne *Suburra* (Daniele Cesarano, Barbara Petronio, 2017). Quand la violence des trafics se situe à Marseille, c'est dans les quartiers pauvres habités notamment par des individus émigrés ou descendants d'anciens migrants. Mettre en scène des populations défavorisées et corrompues à la tête d'un cartel de drogue est ainsi devenu un élément classique des films et séries d'action et de drame. Na Hong-jin utilise cet élément habituel afin de mettre en lumière ces discriminations et préjugés qui orientent les jugements des policiers, en passant notamment par la mise en scène de la supercherie dans laquelle Gu-nam se retrouve en être le protagoniste.

Ces différentes motivations sont toutes d'ordre obsessionnel, ou le deviennent rapidement. Elles obsèdent les personnages, c'est pourquoi ils en viennent à l'acte criminel : l'émotion dépasse la raison. Selon les auteurs de *Naturalisme au cinéma*, « l'une des constantes du naturalisme est de mettre en évidence l'obsessionnel¹⁷¹ ». L'obsession est définie par le *TLFI* comme une « idée, [une] image, [une] sensation qui s'impose à l'esprit de façon répétée, incoercible et pénible ; [une]

170 Eddie Park, « Les Joseonjok : trop différents pour être chinois, pas assez bons pour être coréens » ; *Observatoire Pharos*, Korea exposé, 2018, [en ligne] <https://www.observatoirepharos.com/pays/republique-de-coree/les-joseonjok-trop-differents-pour-etre-chinois-pas-assez-bons-pour-etre-coreens-en/> (Page consultée le 3 avril 2022).

171 Jean Douchet, Suzanne Liandrat-Guigues, Alain Philippon, *Le Naturalisme Au Cinéma*, Paris, Cinémathèque Française, 1994, p. 2.

préoccupation constante dont on ne parvient pas à se libérer ». Ce sont les pulsions humaines dont nous avons parlé dans la partie précédente qui installent une obsession dans l'esprit du personnage. L'obsession persuade l'individu concerné d'être la réponse permettant de satisfaire cette pulsion, et est alors le point de départ du chemin vers la criminalité. Dans son mémoire sur le caractère obsessionnel du cinéma et des personnages d'Hitchcock, Mathieu Glissant déclare que « l'obsession au cinéma, et particulièrement chez Hitchcock, pose la question du lien entre intérieur et extérieur, plus précisément du lien entre intériorité et extériorité, autant qu'elle met en scène le rapport d'un sujet à un objet¹⁷² ». Alfred Hitchcock justifie les actes de ses criminels dans ses films. Pour certains de ses « méchants », la motivation du crime introduit le film et sert d'élément déclencheur au récit. Dans *Le crime était presque parfait* (*Dial M for Murder*, 1954), par exemple, Tony Wendice est obsédé par-dessus tout par la fortune de sa femme, et engage un tueur afin de l'assassiner et s'assurer de posséder son argent. Dans d'autres films, l'explication de la motivation du criminel est révélée à la fin du film sous la forme d'un traumatisme d'enfance. *Psychose* (1960) met en scène Norman Bates, tueur et voyeur, qui s'avère être finalement un homme névrosé victime d'une mère considérée comme castratrice. Le secret de Marnie, la voleuse du film *Pas de printemps pour Marnie* (*Marnie*, 1964), est lui aussi dévoilé lorsque Mark Rutland l'emmène rendre visite à sa mère en quête de vérité. Le spectateur apprend alors qu'enfant, Marnie a tué un marin à coup de tisonnier dans le but de défendre sa mère, prostituée, alors brutalisée par ce dernier. Dans *The Strangers*, l'obsession de Jong-go – chasser le Japonais –, germe progressivement dans son esprit au fur et à mesure de la propagation des rumeurs. Au départ, le protagoniste est confus et se questionne, sans pour autant se persuader d'une piste précise et laisser les autres de côté. En revanche, lorsqu'il ne porte plus son uniforme, à la 64^e minute, celui-ci n'a plus qu'un seul et unique objectif en tête : arrêter le Japonais. Il perd alors le recul et son sang-froid, c'est l'obsession qui prend le dessus. Une minute plus tard, la rivalité entre Jong-go et le Japonais s'affirme par leurs échanges de regards multiples et appuyés. Les deux personnages deviennent deux antagonistes, filmés en plans épaule et contre-plongée légèrement sur le côté, se tenant tête. En parallèle, le chien de l'étranger commence à aboyer, la musique à retentir, le vent à souffler, et une légère percussion vient appuyer la pulsation. À l'image d'un début de duel dans un western, les éléments naturels de l'environnement s'éveillent et dramatisent la situation qui menace de s'aggraver, et officialisent la rivalité entre les deux ennemis.

Hitchcock, comme nous l'avons vu précédemment, met davantage en scène la psychologie et les troubles psychologiques de ses criminels. Na Hong-jin, lui, se concentre principalement sur l'impact du contexte sociétal. Dans *Introduction à la psychocriminologie*¹⁷³, Catherine Blatier

¹⁷² Mathieu Glissant, « Le maître de l'obsession », mémoire de Master sous la direction de M. José Moure, Université Paris 1, 2013, p. 5.

¹⁷³ Catherine Blatier, *Introduction à la psychocriminologie*, Malakoff, Dunod, 2019.

s'intéresse au phénomène criminel ainsi qu'à ses causes. Cette dernière écrit un chapitre sur les tueurs et tueuses en série, et cite « Bénézech [qui] estime que le tueur "se soigne en tuant les autres"¹⁷⁴ ». Si l'on se réfère à l'histoire vraie qui inspire le film *The Chaser*, les psychiatres qui ont étudié le tueur en série Young-chul confirment qu'il n'était la cible d'aucune pathologie, et qu'il n'était aucunement malade mentalement. Cet homme n'était pas fou, il tuait par plaisir, passion, obsession, il tuait car c'est ce qui l'animait : « tuer, c'était cathartique pour lui » ; « j'ai eu une forte envie de tuer des gens, et de les faire souffrir. Passer à l'acte m'enivrait sans m'en rendre compte » ; « même si on m'avait relâché et que j'avais gagné au loto, j'aurais continué de tuer des gens¹⁷⁵ ». Cette obsession est retranscrite dans le film, avec le personnage fanatique de Young-min qui chasse des proies, les emmène jusqu'à son antre, les apprivoise et attend. Les scènes de torture révèlent son vrai visage d'homme frustré et sa préoccupation pour ces femmes qui se prostituent. Young-min est un homme impuissant et calme qui vit dans une société patriarcale, à une époque où la culture coréenne tente de re-masculiniser l'homme. L'omniprésence de la virilité masculine dans sa société face à son impuissance l'a probablement poussé à trouver un réconfort, voire une vocation à travers les textes religieux. Blatier déclare dans son chapitre sur les tueurs et tueuses en série que l'assassin « présente une certaine peur de la sexualité et ne peut faire l'amour qu'avec une victime réduite à l'impuissance évanouie ou morte¹⁷⁶ ». En définitive, les obsessions des personnages naissent de causalités sociales : une société patriarcale dans *The Chaser*, le racisme dans *The Strangers* et la pauvreté dans *The Murderer* ; et de ces obsessions découle la pulsion de mort.

Le réalisateur pose, de plus, ses personnages face à leurs propres démons, coincés au milieu de dilemmes moraux jouant sur leur vie entière. Jong-ho doit enfreindre la loi pour sauver la mère de Eun-ji, Gu-nam n'a pas d'autres choix que de partir tuer un inconnu afin d'éponger ses dettes et nourrir sa fille, et enfin Jong-go, à court de temps pour sauver sa fille, accuse rapidement l'étranger du village, sans preuves tangibles. Ces dilemmes moraux sont rattachés aux conditions sociales de ces derniers. Jong-ho, d'office persécuté et inconsideré par la police, doit encore plus user de l'illégalité afin de sauver une jeune femme, qu'il a pourtant envoyée dans la gueule du loup, étant son maquereau. Gu-nam, Joseonjok, est pauvre et discriminé par sa nature, comme nous l'avons déjà dit, et ne peut donc visiblement pas compter sur la société pour trouver un travail et être embauché : il doit donc se débrouiller autrement. Enfin, Jong-go, policier de campagne benêt, fait vite preuve de racisme, et juge le seul personnage n'habitant pas son village. Ces personnages sont ainsi placés dès le départ en marge de la société, ils n'ont plus rien à perdre et font tout pour s'en sortir et combattre la menace.

174 *Ibid*, p. 152.

175 John Choi et Rob Sixsmith, *op. cit.*

176 Catherine Blatier, *op. cit.*, p. 152.

Nathalie Mauffrey établit un lien entre le *picaro*, personnage du roman picaresque¹⁷⁷, et les héros du cinéma de Bong Joon-ho, très similaires à ceux de Na Hong-jin. En effet, *picaro* signifie en espagnol « misérable » ; « voyou ». Chez Bong Joon-ho, il renvoie plutôt au peuple, c'est-à-dire « dans ce système, ceux qui ne comptent pas » : pauvres, minorités discriminées, déficients mentaux, mères célibataires, mineures etc. L'autrice écrit donc, en parlant du *picaro*, qu'il en « vient à son tour à torturer, accuser à tort, tuer son semblable pour survivre ou dominer l'autre qui est aussi un alter ego¹⁷⁸ », un destin qui concerne les trois héros de Na Hong-jin. Les personnages du cinéaste sont très ressemblants à ceux de Bong Joon-ho, que ce soit par rapport à leur statut social, mais aussi à l'évolution de leur rapport à la violence, ainsi qu'à leur personnalité. Pour illustrer la ressemblance frappante entre les personnages des deux cinéastes, prenons une description du protagoniste de *Memories of Murder* par Nathalie Mauffrey : « le policier bouffi et incompétent, qui pense avoir un don de voyance mais se trompe sans arrêt de suspect¹⁷⁹ ». Ce que l'autrice déclare s'applique très bien à Jong-go de *The Strangers*. Les deux films utilisent le même schéma, et les héros ont le même profil, la même personnalité et la même trajectoire dramaturgique. Tout comme ceux de Na Hong-jin, les protagonistes de Bong Joon-ho deviennent de plus en plus violents au fur et à mesure que le film avance : *Snowpiercer* (2013), *Mother* (2017), *Parasite* (2019). Les trois films de Na Hong-jin dévoilent une société corrompue et indifférente aux problèmes sociaux et sociétaux. Les conséquences qui découlent de cette société fracturée sont importantes et dangereuses : les marginalisés sont rendus fous et névrosés. Avec l'approche naturaliste décrite précédemment, le réalisateur approfondit les concours de circonstances qui conduisent un homme à commettre des crimes, et expose les méfaits de la société coupable de la construction de ces criminels : « Le naturalisme, [...] offre à l'homme la lutte comme seule issue à ce conditionnement qui l'emprisonne et l'écrase¹⁸⁰ ». Le cinéaste décrit et représente ces contextes sociétaux qui condamnent les héros à devenir criminels, « les déterminismes (sociaux [...]) favorisent l'idée fixe et ses conséquences criminelles (du meurtre à l'obsession érotique)¹⁸¹ ». Les films de Na Hong-jin décrivent des sociétés capables de transformer n'importe quel individu en criminel, ce qui nous amène à convoquer la théorie positive¹⁸², développée notamment par Catherine Blatier. Visant à étudier la personnalité criminelle, la théorie « conclut que les facteurs personnels sociaux et environnementaux déterminent le comportement criminel [...] C'est pourquoi

177 Genre littéraire né en Espagne au XVI^e siècle et qui a connu sa plus florissante époque dans ce pays. Un roman picaresque se compose d'un récit sur le mode autobiographique de l'histoire de héros miséreux, généralement des jeunes gens vivant en marge de la société et à ses dépens. Voir plus : https://fr.wikipedia.org/wiki/Roman_picaresque.

178 Nathalie Mauffrey, *op. cit.*, p. 100.

179 *Ibid.*

180 Jean Douchet, Suzanne Liandrat-Guigues et Alain Philippon, *op. cit.*, p. 6.

181 *Ibid.*, p. 5.

182 Catherine Blatier, *op. cit.*, « Garolafo [qui] représente, avec Lombroso et Ferri, l'École positive italienne [...] l'école positive repérée dans la seconde moitié du XIX^e siècle travaille sur la personnalité criminelle. », p. 55.

on peut considérer que toute personne possède une capacité à développer une violence agressive habituellement inhibée dans le contrôle¹⁸³ ». Le cinéaste met en scène les motivations des criminels et développe leur psychologie, revendications et émotions, en passant par une mise en scène progressive de l'obsession. On peut également interpréter l'œuvre cinématographique de Na Hong-jin comme une mise en scène du péché originel. *L'Internaute* spécifie que le terme fait « référence à la Bible, lorsqu'Eve et Adam, séduits par le serpent succombent à la tentation de connaître le bien et le mal, plongeant ainsi l'humanité dans la souffrance¹⁸⁴ ». André-Marie Dubarle, ancien professeur d'exégèse biblique au couvent dominicain du Saulchoir et André Dumas, pasteur, définissent également le terme. Ainsi, ils écrivent qu'« il s'agit d'un cas particulier des doctrines philosophiques ou religieuses destinées à expliquer l'origine du mal¹⁸⁵ ». Les deux hommes expliquent que, selon la religion chrétienne, le péché originel est présent en chacun de nous, au plus profond de nous-même, et qu'il s'éveille lors d'une expérience personnelle, orienté par notre vie religieuse et morale individuelle.

Ces films exposent le fait que le Mal peut gangrener tout le monde. Les criminels remplissent parfaitement leurs rôles, mais les autres personnages dont on attend bienséance, protection et sécurité s'avèrent tout aussi problématiques et dangereux, physiquement et moralement. On pense notamment aux policiers dans *The Chaser* et *The Murderer*, ou bien à Jonggo et au chamane dans *The Strangers*, sans pour autant qu'ils soient représentés comme des hommes profondément mauvais. De plus, Na Hong-jin amène le spectateur à se questionner sur différentes conséquences du Mal telles que les morts non rationnelles, non naturelles, causées par des humains envers d'autres humains, ainsi que sur leurs multiples causes : le mauvais sort, le karma, la punition, l'obsession, la haine. De ce fait, le cinéaste pose une réflexion sur l'instinct meurtrier et l'origine du mal. Il montre que ce dernier se propage sans limite et se retrouve en chacun des personnages, voire même en la nature même, qui semble provoquer et jouer avec les personnages lors de situations données, dans *The Chaser* et *The Strangers*. En passant par la nuit, la pluie ou la foudre, ses interventions sont parfois déterminantes dans les actions criminelles des personnages, un point que nous détaillerons au cours du sous-chapitre suivant.

5-2 – Un rapport entre croyance et acte criminel : rituels, rumeurs et pluie divine

La religion, dans *The Chaser* et *The Strangers*, est traitée comme un moyen de donner un sens à l'inexplicable : la peur, le mal, la mort. Reflet de l'esprit humain, elle répond à ses pensées,

¹⁸³ Catherine Blatier, *op. cit.*, p. 55.

¹⁸⁴ *L'Internaute* [en ligne] <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/peche-originel/> (Page consultée le 17 janvier 2023).

¹⁸⁵ André-Marie Dubarle et André Dumas, « Péché originel », *Encyclopedia universalis*, [en ligne] <https://www.universalis.fr/encyclopedie/peche-originel/> (Page consultée le 17 janvier 2023).

obsessions et questionnements. Na Hong-jin en traite plusieurs aspects et conséquences : sciences occultes, chamanisme, christianisme, exorcismes, rituels, rumeurs, peurs. Avant même l'ouverture de *The Strangers*, le film cite un extrait de *L'Évangile selon Luc 24*, lorsque Jésus s'adresse aux Onze, suite à sa résurrection miraculeuse : « Saisis de crainte et même de terreur, ils croyaient voir un fantôme. Mais Jésus leur dit : Pourquoi êtes-vous troublés ? Pourquoi ces doutes dans vos cœurs ? Voyez mes mains et mes pieds, c'est bien moi. Touchez et voyez, un fantôme n'a ni chair ni os, contrairement à moi, comme vous pouvez le constater ». Cette phrase est par la suite prononcée par un personnage à la fin du film, lorsque le prêtre s'enfonce dans une grotte dans le but de trouver et tuer le diable à l'aide d'une faucille. Il découvre le Japonais, qui se transforme alors en diable, et prononce les mots de Jésus cités à l'instant. Le réalisateur fait le choix de faire sortir ces mots initialement proclamés par Jésus, de la bouche d'une figure diabolique caricaturale, qui s'exclame en outre d'une manière moralisatrice et moqueuse. Le cinéaste appuie une fois de plus l'ambivalence forte entre le bien et le mal, et leur apparence trompeuse.

Le rôle de la religion, et l'intérêt d'y avoir recours dans le récit, n'est pas le même dans *The Chaser* et *The Strangers*. On peut affirmer, néanmoins, que tous deux interrogent les rapports entre religion et violence. Dans *The Strangers*, la religion permet d'amener le registre fantastique vers le thriller, avec des personnages surnaturels, ou qui renvoient du moins au spirituel : le fantôme, le diable et le chaman. Plusieurs séquences sortant du réalisme sont alors possibles, comme l'apparition monstrueuse du Japonais, mais aussi la figure du zombie, la présence du démon dans le corps de Hyo-jin, ou encore le mystère planant sur le personnage de la jeune femme. Le cinéaste joue avec les différentes religions des personnages, ainsi qu'avec l'incertitude permanente concernant les trois personnages occultes, précédemment cités. La nature du Japonais et de la jeune femme semble différente de celle des autres personnages. La jeune femme apparaît et disparaît sans prévenir, et personne ne la connaît. Le Japonais, lui, ne montre aucune expression, ne discute avec personne et vit seul dans la montagne. Ils se distinguent, et laissent planer une énigme quant à leur personnalité, leurs intentions et leur origine. Le chaman, lui, est un homme qui est supposé entrer en lien avec des esprits, et il ferait partie, selon la jeune femme, du « clan ». Il n'est cependant pas clair sur ses véritables projets : il parle directement d'argent, et fait part de certaines métaphores ambiguës à Jong-go, comme celle de l'homme pécheur à la 87^e minute. La mise en scène du film exploite cette confusion et les différentes interprétations selon les points de vue, et transforme la réalité en se servant de tous les éléments religieux portés par les personnages. La religion apporte ainsi une cohérence dans les esprits des personnages, et participe à la création d'un imaginaire nourri par la peur et les rumeurs.

Dans *The Chaser*, le tueur en série Young-min expie vraisemblablement sa frustration

sexuelle et exhale son rapport tourmenté à la virilité (comme nous l'avons déjà vu dans le sous-chapitre 3.2) en passant par des textes religieux, qui lui permettent en quelque sorte de justifier ses actes sanglants et sa violence, et de répondre à ses problématiques. Le personnage s'empare de sa religion pour répandre le mal, en révèle la dimension malsaine, les limites, ainsi que ses capacités de manipulation et ses multiples interprétations possibles. De plus, le film développe l'idée que, jusqu'au pied d'une croix, le danger est présent, et même bien plus qu'on ne pourrait l'imaginer. La religion est une notion qui n'intervient clairement qu'à la fin du film, qui évoque d'abord l'impuissance de Young-min lors de la scène de l'interrogatoire à la 74^e minute. La scène qui suit dévoile de nombreux gros plans de dessins laissant apparaître quelques détails religieux, tels que la « toge de Jésus ». Ces plans alternent avec des plans rapprochés sur l'expression de Jong-ho, et suivent son regard. La scène se termine sur un travelling arrière s'achevant sur un plan d'ensemble sur Jong-ho, consterné face aux dessins découverts sur les quatre murs qui l'entourent. Le cinéaste fait le choix de ne montrer au spectateur que de très gros plans, l'empêchant d'avoir du recul et de comprendre la signification du tableau. Le travelling arrière, associé à une musique orchestrale et dramatique qui finit sur une cadence parfaite lors du plan d'ensemble, appuie le fait que Jong-ho a compris quelque chose de grave et crucial pour le film, en lien avec la scène de l'interrogatoire du tueur. À la suite du cri strident du chien qui se fait abattre par Young-min à la 108^e minute, le montage passe immédiatement sur un plan de la croix de l'église, observée par Jong-ho. Plusieurs gros plans sur les détails de la crucifixion vont alors se suivre à nouveau et alterner avec les plans évoqués à l'instant, répondant aux mêmes détails. Le montage alterne également avec le plan en plongée sur Jong-ho, qui observe ces détails, les met en parallèle et fait le lien. Le spectateur comprend alors, par le point de vue de Jong-ho, que Young-min est un tueur en série qui agit au nom de la religion et du Christ. La religion est ici exploitée comme une motivation qui mène à la violence et la légitimise dans l'esprit du tueur.

Au cinéma, lorsque la religion est rattachée à la violence, la notion de rituel intervient fréquemment. Le rituel possède deux définitions. La première renvoie au rite, et ainsi aux « règles fixant le déroulement d'une célébration liturgique¹⁸⁶ », tandis que la deuxième pointe le concept de coutume immuable¹⁸⁷. Chez Na Hong-jin, le rituel est utilisé comme une mise à mort, en passant par le déroulement d'une célébration. Nous allons parler des mises en scènes créées par certains personnages, destinées à faire souffrir une personne désignée, et à la tuer. De nombreux films d'horreur utilisent le rituel et pervertissent souvent son but en sacrifice humain avec des pratiquants dérangés. On peut penser à *The Wickeman*, au *Projet Blair Witch* (Daniel Myrick et Eduardo

186 « Rite », *Larousse* [en ligne] <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rite/69575> (Page consultée le 23 novembre 2022).

187 « Rituel », *Larousse* [en ligne] <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rituel/69584> (Page consultée le 23 novembre 2022).

Sánchez, 1999), *Le Rituel* (David Bruckner, 2017), ou encore à *Midsommar* (Ari Aster, 2019), par exemple. En outre, les tueurs en série comme Yoo Young-chul, qui a inspiré le personnage de Young-min, ont fréquemment recours à des rituels de mise à mort, avec un profil précis de victimes et une méthode spécifique pour les tuer. On peut citer par exemple Edmund Kemper¹⁸⁸, Dennis Rader¹⁸⁹, ou encore Jeffrey Dahmer¹⁹⁰. Dans *The Chaser* et *The Strangers*, le rituel est une notion centrale et renvoie à des moments forts de torture dans les films. Young-min et le chamane sont deux personnages qui procèdent à des rituels de mise à mort, chacun sous l'influence de leurs croyances respectives. Young-min torture et souhaite tuer Mi-jin, pendant que le chaman, supposé exorciser Hyo-jin afin de la déposséder, cherche en réalité à libérer le démon en elle. Nous reviendrons sur l'utilisation du *taepsyeongso*¹⁹¹ dans un instant, l'instrument mélodique utilisée lors de cette cérémonie. Notons cependant rapidement que la jeune chercheuse Maria Anna Dudek écrit, dans un article consacré aux instruments traditionnels coréens, que « selon la version hanja, [*taepsyeongso*] signifie “flûte de la paix / de la sécurité”¹⁹² ». Ainsi, le chamane agit non seulement dans le dos de Hyo-jin et sa famille, et fait l'inverse de ce qu'il prétend faire, mais il va de plus à l'encontre de la cérémonie et de ses significations. L'acte de Young-min peut être considéré de son côté comme un rituel car il affirme l'avoir pratiqué sur douze femmes. Le profil de ses victimes est toujours le même ; il s'attaque à des prostituées, les frappe toutes à coup de burin, et les enterre ensuite au même endroit, au pied d'une croix. Pour ces deux hommes, les deux rituels visent à purger le monde d'un danger : la déviance de la prostituée selon Young-min, et le démon selon les dires du chaman, même s'il fait en réalité le contraire. On peut dire que, paradoxalement, dans les faits, les deux rituels servent à ceux qui les pratiquent de propager le Mal et la douleur. Avant de passer à l'acte, les deux personnages changent de tenue. L'un se dévêtit lui-même ainsi que sa victime : il ne porte plus qu'un caleçon quand la femme qu'il violente est en nuisette. Le choix de ces tenues lorsqu'il commet son crime reflète ses motivations criminelles : sa propre frustration et la déviance sexuelle qu'il dénonce. Le costume du chamane renvoie plus directement à certaines pratiques et croyances, et respecte les traditions : « le costume chamanique constitue en lui-même une hiérophanie et une cosmographie religieuse : il révèle non seulement une présence sacrée, mais

188 Edmund Kemper a des rapports sexuels avec les cadavres de chacune de ses victimes, toutes des jeunes filles. Il avoue d'ailleurs au psychiatre Donald Lunde avoir préparé avec soin une liste des caractéristiques physiques et morales de ses futures victimes.

189 Dennis Rader : La plupart de ses meurtres sont commis en plein jour, il ligote soigneusement ses victimes, les torture jusqu'à l'étouffement puis finit par les étrangler. Il prend ensuite des photos et garde des objets personnels des victimes.

190 Jeffrey Dahmer s'en prend à des hommes racisés et homosexuels avec lesquels il a toujours des rapports sexuels. Il leur brise le crâne avec un marteau ou un objet lourd, avant de tenter de les « zombifier ». Il garde ensuite leurs papiers d'identité.

191 « Instrument à vent coréen à anche double de la famille des shawm ou hautbois, probablement issu du sorna persan et étroitement lié au suona chinois » Voir « Taepsyeongso », *Wikipédia (en.)* [en ligne] <https://en.wikipedia.org/wiki/Taepsyeongso> (Page consultée le 22 novembre 2022).

192 Maria Anna Dudek, « Instruments traditionnels coréens », *Planète Corée*, 19 décembre 2021 [en ligne] <https://www.planete-coree.com/a-propos/> (Page consultée le 22 novembre 2022).

aussi des symboles cosmiques et des itinéraires métapsychiques¹⁹³ ». L'un torture Mi-jin, et l'autre possède Hyo-jin. Les deux rituels se déroulent dans la peur, la douleur, les cris, sous les gestes brusques du chamane et de Young-min, tous deux une arme à la main. Cependant, Young-min agit dans le silence, ce qui ne laisse entendre que les cris de Mi-jin et les bruits des coups, les rendant plus insupportables encore.

Lors de la cérémonie d'exorcisme en revanche, les sons et la musique sont très imposants et font perdre au spectateur le fil de l'intrigue. Tambours, *jegeum* (cymbale en laiton), grelots, cris, *taepyeongso* : tous ces bruits plus forts les uns que les autres se mêlent entre eux et créent un surplus d'informations. Lee Yong-Shik explique dans un article que « les chamans Hwanghae ont tendance à éviter l'utilisation de ces instruments mélodiques [*piri* et *taepyeongso*] dans la pratique rituelle car ils pensent qu'une telle utilisation modifierait le rituel en célébration festive¹⁹⁴ ». Ainsi, l'instrument est davantage utilisé dans cette séquence pour sa sonorité et sa puissance que pour sa symbolique dans le rituel. Jinil Yoo et Pal Koudela évoquent d'ailleurs la capacité d'un bruit excessif à obliger les participants à se concentrer sur les sons et les mouvements, et ne plus penser qu'à l'évènement présent et isolé¹⁹⁵. Le tambour occupe une place dominante lors de cérémonies et *gut* chamaniques, et permet au chamane de prendre contact avec le monde spirituel. Mircea Eliade évoque le rapport, chez les Bouriates, entre le tambour et l'image d'un cheval imaginaire, grâce auquel le chamane va pouvoir voyager symboliquement lors de l'état de transe, permis par une cérémonie. L'auteur ajoute que chez les Yakoutes, le chamane « vole avec son tambour à travers les sept cieux ». Pour les chamans Karagasses et Soyotes, l'animal de chevauche est un chevreuil sauvage, et pour certaines tribus mongoles c'est un cerf noir¹⁹⁶. Dans *The Strangers*, le chamane avance au rythme du tambour avec le démon, afin d'atteindre de plus en plus le corps de Hyo-jin. Le tambour renforce l'arrivée de plus en plus concrète et réelle de la menace et du Mal. Lors du premier visionnage, le spectateur ne sait pas que le chamane trahit les protagonistes, mais devine aux sons des cris de douleur de Hyo-jin, avec la lenteur de la cérémonie, et l'intervention des parents, que le démon reste et combat Hyo-jin. Lors de la séquence, les sonorités du tambour et des percussions sont prépondérantes. Ces dernières appuient la cadence et la puissance de la violence, de la douleur et des cris de Hyo-jin, ainsi que l'intensité et la rapidité de la séquence, le tout montant en crescendo, avec les battements forts du tambour. D'autre part, le mouvement est au

193 Mircea Eliade, « Le symbolisme du costume et du tambour chamaniques », *Le chamanisme et les techniques arcaïques de l'extase*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1998, p. 129.

194 Lee Yong-Shik, *Shaman Ritual Music in Korea*, Séoul, Edison Jimoondang International, 2004, p. 60, traduction personnelle : « *Hwanghae shamans tend to avoid the use of these melodic instruments in ritual practice because they think that such use would revise the ritual to festive celebration* ».

195 Jinil Yoo et Pal Koudela, *Music and musicians in kut, the Korean shamanic ritual*, 2016, p. 5, traduction personnelle : « *we cannot exclude the effect how an excessive noise makes almost impossible for participants to think of anything else but the sounds and movements of the present moment, opening doors to transform the ritual and the sanctuary into a happening space* ».

196 Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 149.

cœur de cette séquence. Il l'est tout d'abord avec l'agitation des flammes, qui, souvent placées en premier plan, rajoutent un flou général à l'image. Le mouvement est également mis en scène et accentué par les gestes du corps et des bras du chaman, qui danse, sautille, remue des armes blanches, mais aussi par ceux des figurants, de la chèvre, ou encore des ailes des oiseaux qui se débattent. L'ensemble est démultiplié par la rapidité, par moments, de l'enchaînement des plans, par exemple lors de la succession de vingt-sept plans en quarante secondes, entre 1h32min00sec et 1h32min40sec, tandis que Hyo-jin supplie ses parents de mettre fin à ses souffrances. L'imposante présence du mouvement participe à la saturation d'informations générale, et appuie la violence de la douleur subie par Hyo-jin et provoquée par le chaman. Cette séquence se différencie du reste du film par son rythme, son éclairage, sa bande sonore, ainsi que le nombre de très gros plans, portés sur les corps et les gestes. De cette manière, elle semble isolée des autres, afin d'insister sur ce moment crucial.

Lors de leurs rituels de mise à mort, le chamane et Young-min utilisent le même objet : ils frappent tous les deux une tête avec un marteau sur un pieu de métal. Le chamane vise une tête en bois, un objet de cérémonie chamanique, mais il cherche en réalité à atteindre Hyo-jin. Young-min vise quant à lui la tête de Mi-jin. Avec force et obstination, les deux personnages frappent encore et encore, tandis que leurs victimes, Mi-jin et Hyo-jin, hurlent de plus en plus fort. Pour *The Strangers*, le rituel chamanique se déroule en montage alterné avec un autre, celui mené par le Japonais. Celui-ci reçoit, tout comme Hyo-jin, chaque coup du chaman, crie, souffre, rampe et agonise de plus en plus. Pour revenir sur le choix des instruments, Maria Seo rapporte, dans son ouvrage *Hayang Gut*, que le *taepsyeongso* n'est pas un instrument traditionnellement utilisé dans tous les rituels chamaniques, mais lors de situations spécifiques : « l'instrument est souvent joué lorsque plusieurs guts sont en cours simultanément¹⁹⁷ ». Lorsque Young-min et le chamane s'arrêtent, les trois victimes sont épuisées, souffrantes, et désormais immobiles. Ces rituels révèlent également le refuge que représente la religion face à un mal-être intérieur, ou face au danger qu'on ne peut combattre. Les rituels jouent donc un rôle important dans la construction des récits, et sont un moyen supplémentaire permettant de révéler les aspects les plus sombres de la nature humaine. Dans les deux films, ces derniers entretiennent un rapport avec la torture et la souffrance du personnage féminin, victime centrale du film. Ils peuvent ainsi être perçus comme des moments de purification pour les personnages qui les pratiquent, et la violence qui en découle répond à des tensions socioculturels, dans le cas de Young-min, ou à des conflits entre les personnages, avec le chamane qui manipule la famille de Hyo-jin.

La croyance naît aussi, dans le film, sous forme de rumeurs chuchotées d'un personnage à

197 Maria Seo, *Hayang Gut: Korean Shaman Ritual Music from Seoul*, Routledge, Routledge library editions, 2002, p. 130 traduction personnelle : « the instrument is often played when several gut are in progress simultaneously ».

un autre, répétées et imagées. Nous allons ainsi examiner ces rumeurs, la manière dont elles se propagent, se construisent, prennent de l'ampleur, animées par la peur des personnages, et éloignent de cette manière le protagoniste d'une certaine voie de la sagesse¹⁹⁸. Tout d'abord, le Japonais apparaît de manière monstrueuse deux fois dans le film. Dans ces moments-là, il est nu, recouvert de terre et de sang, le visage ensanglanté, les yeux rouge vif et lumineux. L'une de ses apparitions incarne le point de vue de l'homme qui a trébuché dans la forêt, et l'autre celui de Jong-go, qui vient d'échanger avec la femme mystérieuse dans les débris de la maison de M. Cho. Les deux personnages, terrorisés, tentent d'être le plus silencieux possible, afin de ne pas être repérés par ce qui leur fait peur. Ne sont alors perceptibles que le son ambiant, le vent, leurs respirations, et les bruits de pas pour Jong-go. Ce long silence mêlé à la méfiance des personnages crée un réel suspense. Au moment où les deux personnages croisent leur regard avec celui du Japonais, ils prennent peur subitement, sursautent et crient. Le grognement du Japonais démarre alors et monte en crescendo, rejoint par une basse continue qui vient le soutenir. Les cris, les grognements et cette basse vont alors se superposer et monter progressivement de volume, jusqu'au climax pendant lequel la scène va s'achever soudainement, nettement. À cet instant, la peur du personnage est à son point culminant, et le Japonais est filmé en contre-plongée, penché de manière menaçante vers la caméra, le spectateur et le personnage. Il semble alors devenir énorme et dominant [Fig. 48].



Figure 48 : *The Strangers*, 0h12min13sec.

Le fait que la bande sonore joue avec le silence et la montée en puissance de différents sons qui se mélangent, et, en parallèle, comme dernière image, un gros plan sur le visage de la menace grandissante qui s'en prend aux yeux qui regardent, donnent une dimension cauchemardesque aux deux scènes. La coupe nette évoque un réveil brutal qui est une réaction du cerveau, suite à un sommeil devenu insupportable, c'est-à-dire lorsque le danger rêvé devient trop grand¹⁹⁹. La

¹⁹⁸ La sagesse est une des six vertus prônées par Confucius, un point sur lequel nous reviendrons dans la partie 6-3, qui évoquera plus en détail le confucianisme et l'attachement de la Corée du Sud pour ce courant de pensée.

¹⁹⁹ « Pourquoi lorsque l'on fait un cauchemar on se réveille en sursaut ? », *Cité des sciences et de l'industrie* [en ligne] <https://www.cite-sciences.fr/fr/au-programme/lieux-ressources/cite-de-la-sante/une-question-en-sante/questions-sante/>

deuxième scène laisse d'ailleurs explicitement comprendre au spectateur qu'il s'agit bien d'un cauchemar, sans que l'on en soit sûr cependant, n'ayant pas de contexte entre cette scène pourtant au départ réelle, et le réveil bouleversé de Jong-go. Ces apparitions ne correspondent pas au personnage du Japonais dans le reste du film. Ce physique et ce comportement semblent provenir de l'imagination des personnages, nourrie par la peur et les rumeurs, et sèment la confusion dans la compréhension du spectateur ainsi que celle des personnages. La confusion quant à la réalité de ce rêve persistera jusqu'à la fin du film. À la fin, Jong-go, conseillé par la jeune femme, remet en question tous ses jugements et se souvient de cette scène en affirmant finalement que « c'était un rêve », ce que la femme contredit pourtant immédiatement.

La première fois que la rumeur est racontée, dans le commissariat par le collègue de Jong-go, la scène est coupée, suite au climax, par un contraste sonore avec les chuchotements de ce dernier. Suite à cela, un plan dévoile l'expression et la réaction de Jong-go, sceptique mais méfiant, suivi d'un coup de tonnerre. Quelques secondes se passent sans un mot. Les deux personnages reprennent une discussion sur l'origine de la rumeur et cessent de murmurer, en parlant doucement néanmoins. Le collègue continue de chuchoter en évoquant les morts du village et conclut sur le fait que le Japonais en est la cause, sur un ton plus bas encore, suivi là encore d'un coup de tonnerre. Jong-go reprend alors une diction à un volume plus élevé et essaie de trouver des explications rationnelles, en évoquant les champignons avariés. Son collègue tente à nouveau de le convaincre, ce qui semble fonctionner progressivement, car Jong-go reste attentif, silencieux, l'air sérieux. À la fin de l'échange, un plus gros coup de tonnerre encore retentit suite à la dernière phrase « quand une rumeur se propage, c'est toujours pour une bonne raison ». S'ensuit une panne d'électricité. La deuxième fois qu'un personnage raconte une rumeur sur le Japonais à Jong-go, c'est avec son ami au restaurant. Le procédé est le même : il se met subitement à parler tout bas lorsqu'il commence à lui parler du viol commis par le Japonais sur une habitante. Ce personnage va même jusqu'à s'énerver tout en chuchotant, tandis qu'il appuie ses propos avec des exemples. Pour la troisième fois, Jong-go rencontre la femme mystérieuse qui n'a pas de nom ni de statut déterminé. Les deux personnages s'isolent dans les débris et les cendres de la maison. Cette dernière susurre alors ses propos lorsqu'ils deviennent graves : « c'est ici qu'elle les a tous tués ». La jeune femme murmure de plus en plus, jusqu'à ce qu'on ne l'entende quasiment plus. Jong-go, terrifié désormais, retourne sur la route et appelle son collègue, en continuant de chuchoter alors qu'il est seul dans la rue et que son collègue ne l'entend pas. Quand il termine l'appel téléphonique, il revient à la réalité, cherche la femme, change de sujet et cesse ses murmures. Le témoignage de l'homme qui a trébuché dans la forêt est similaire. Ce dernier souffle presque ses dires dès l'instant où ceux-ci sont glauques : « sa

tête enfouie dans la carcasse et tout son corps recouvert de sang ». Tout comme l'ami de Jong-go ou Jong-go lui-même lors de son appel à son collègue, il s'énerve sans s'arrêter de chuchoter, au fur et à mesure qu'il raconte : « ses yeux étaient sanguinolents ». Le personnage crie soudainement dans le but de faire peur à ses auditeurs, tel un adulte qui raconte une histoire à des enfants. Il reprend les murmures immédiatement lorsqu'il conclut sur la nécessité de se méfier du Japonais. Cette rumeur est donc systématiquement transmise à voix basse, afin que personne d'autre ne puisse l'entendre. L'usage du chuchotement permet aussi de rendre compte d'une gravité et d'un danger, et de donner des frissons à l'auditeur. Les personnages se rattachent à leurs croyances quand ils n'ont ni explication ni solution face à la situation horrifique qui se déroule devant eux. Utilisées comme des moyens de se protéger du mal, elles participent également, et paradoxalement, à créer une peur dans les esprits des différents personnages.

La pluie est un élément imposant dans *The Chaser* et *The Strangers*. Nous venons, de plus, de constater que dans *The Strangers*, celle-ci, mais aussi les éclairs, le tonnerre, le vent ou encore la panne d'électricité causée par la tempête, interviennent ou sont amplifiés lorsque les personnages sont d'emblée dans un état de peur, souvent suite à la narration d'une rumeur. De ce fait, nous allons nous intéresser à la présence et au rôle de la pluie dans les deux films. Dans les scènes décrites précédemment pour parler de la transmission de la rumeur, les interventions météorologiques répondent aux émotions et aux peurs des personnages, notamment avec les coups de tonnerre sur les plans rapprochés sur le visage de Jong-go apeuré et dubitatif. Si l'on se penche sur la pluie, plus précisément, on peut voir qu'elle incarne, dans *The Chaser* et *The Strangers*, un personnage supérieur et divin, qui aurait le regard sur tout, qui jugerait et réagirait aux émotions, actions et interactions humaines. Violaine Caminade de Schuytter analyse la présence de la pluie dans le cinéma de Bong Joon-ho, et conclut que c'est « quasiment un genre que lance le cinéaste avec *Memories of Murder*, une variante coréenne du film noir où la pluie s'invite nécessairement comme personnage à part entière²⁰⁰ ». La pluie intervient dès l'introduction de *The Chaser*, lors de la première apparition de Jong-ho qui attend une de « ses filles », et l'insulte, impatient. La pluie tombe également quand les policiers cherchent les corps dans la montagne, lorsque Jong-ho et Eun-ji se rendent compte de la gravité de la situation et que Young-min a probablement assassiné Mi-jin. Au contraire, il fait très beau quand celle-ci s'enfuit et qu'elle, tout comme le spectateur, veut croire à sa survie et à une fin heureuse. Après cet échec, il pleut à nouveau à verse, jusqu'au duel ultime entre Jong-go et Young-min, et la vengeance de la mort de Mi-jin. La pluie continue lors de la découverte des corps de toutes les victimes de Young-min, la dernière image du film étant Séoul sous la pluie. La pluie accompagne les personnages et le récit comme une réponse aux émotions et aux situations. L'auteurice de l'article « Autant en emporte la pluie » écrit que chez Bong Joon-ho,

200 Violaine Caminade de Schuytter, *op. cit.*

« la pluie traduit une douleur qui ne passe pas²⁰¹ ». Chez Na Hong-jin, elle intervient plutôt quand les personnages sont désemparés, désespérés, détruits.

The Strangers débute quant à lui directement sur un plan d'ensemble battu par une pluie très dense et bruyante. Tandis que le récit se déploie progressivement, le bruit de la pluie torrentielle se mêle aux cris des policiers qui n'arrivent pas à s'entendre, ainsi qu'aux pleurs et aux cris de souffrances des proches des victimes. La pluie cesse lors du passage de la rumeur, et de l'agression supposée de l'homme dans la forêt. Cette séquence sans pluie apparaît à ce moment-là comme une trêve parmi le chaos. Suite à cette accalmie, les coups de tonnerre retentissent dès que le collègue de Jong-go confirme quelque chose qui nourrit la peur de Jong-go, avec un plan qui appuie son expression. À partir de la séquence suivante, c'est-à-dire le lendemain, la pluie ne tombe plus, il fait même très beau. La tension générale redescend, les personnages sont moins bouleversés par les morts et les malades. La mise en scène de cette journée est plus calme et plus légère, notamment grâce au beau temps et à l'usage de l'humour, en contradiction avec les événements de la veille, ce que nous analyserons plus tard. À la 23^e minute, Jong-go réalise que la femme nue qui est apparue la veille au commissariat lors de la tempête est la même femme qui l'a agressé dans la journée sur le lieu du crime. Tel un court flashback dans les souvenirs de Jong-go, un gros plan de plusieurs secondes insère le visage de la femme, ce que le réalisateur n'a pas permis au spectateur d'observer en détail lors de la scène en question. Ce plan est très sombre, le visage de la femme fixe la caméra et est entouré de pluie et d'éclairs. La femme a la tête baissée, les yeux levés vers la caméra, le regard menaçant, à la manière d'un « Kubrick stare » [Fig. 49]. Cette méthode permet de marquer le spectateur avec un visage effrayant et intimidant. La luminosité, changeante par les éclairs, et les bruits de tonnerre intensifient ce phénomène et soulignent le danger.



Figure 49 : *The Strangers* , 0h23min10sec.

Lors de l'excursion en forêt, à la recherche des preuves de l'attaque du Japonais, les trois personnages prennent peur lorsqu'ils aperçoivent la carcasse d'un cerf. Les deux policiers croient ainsi l'homme qui avait témoigné et, instantanément, le tonnerre gronde et la pluie tombe : la météo

201 *Ibid.*

change radicalement et devient menaçante. Les personnages s'affolent et soudainement un coup de tonnerre éclate, alors que le ciel était complètement dégagé quelques minutes auparavant. Le tonnerre et la pluie répondent-ils à leur état d'âme, leurs pensées, leurs peurs ? L'homme interrogé panique de plus en plus, et devient injuste envers les policiers, et leur crie dessus, avant de les menacer : « vous mériteriez de mourir foudroyés ». À peine l'homme a-t-il le temps de finir de prononcer ces mots qu'il se fait instantanément foudroyer : serait-ce le signe d'une justice divine ? La pluie accablante tombe à nouveau lors de la découverte de la chaussure de Hyo-jin, et donc d'un changement important de tonalité, puis quand Jong-go prend l'initiative de jeter le corps du Japonais dans le fossé. La dernière scène du film se déroule, tout comme dans *The Chaser*, sous la pluie, pendant que le chamane photographie Jong-go et sa famille, assassinés sauvagement.

Le cinéaste s'est exprimé sur le lieu où se déroule le film, Gokseong, qui lui sert de titre original. Ce dernier renvoie à un choix important pour lui : « cela [Goksong] parle du surnaturel, de ce que l'on ressent autour de nous, de la vérité. Gokseong est un lieu où vous pouvez ressentir la religion et le surnaturel. J'ai pensé que ce serait un bon endroit pour parler des fantômes coréens et des dieux, en montrant les changements de temps [en jouant] avec la météo ». L'idée de punition divine intervient sous plusieurs formes. À la fin de *The Strangers*, le chamane rencontre la femme fantôme, qui lui inflige un châtement. Une rivière de sang sort alors de sa bouche, et lorsqu'il repart en voiture, une nuée de sauterelles l'attaque. Ces phénomènes rappellent l'apocalypse biblique, un « écrit du judaïsme ou du christianisme ancien, et contenant, généralement sous forme de visions, des révélations notamment sur la fin des temps ». En lisant les versets inscrits dans la Bible, il est écrit que, provenant du puits de l'abîme, « de la fumée sortirent des sauterelles, qui se répandirent sur la terre ; et il leur fut donné un pouvoir comme le pouvoir qu'ont les scorpions de la terre²⁰² ». Par la suite, on retrouve deux oliviers et deux chandeliers, qui se tiennent devant le Seigneur de la terre, et qui « ont le pouvoir de changer les eaux en sang²⁰³ ».

The Strangers met en avant le chamanisme, et, selon Antoine Coppola, « si le chamanisme, longuement rejeté par les monothéismes chrétien et bouddhiste, est très présent dans la société coréenne, il était assez rare au cinéma²⁰⁴ ». En effet, le chamanisme renvoie en Corée à une culture et une croyance locale et très ancienne, voire même primaire. L'auteur de l'introduction de *Korea, a religious history* précise que « la religion traditionnelle coréenne, communément appelée chamanisme, a grandement influencé toutes les formes de religion à toutes les époques de l'histoire coréenne, y compris le christianisme à l'époque moderne²⁰⁵ ». Jinil Yoo et Pal Koudela nous informent quant à eux que les incantations appelées *gyeong*, réalisées par les « mudangs males »

202 *Ibid.*, 9.3.

203 Apocalypse 11.6 [en ligne] <http://www.info-bible.org/lsg/66.Apocalypse.html> (Page consultée le 13 février 2023).

204 Antoine Coppola, *op. cit.*, p. 240.

205 James Huntley Grayson, *op. cit.*, p. 3, traduction personnelle : « *It is the author's strongly held opinion that Korean traditional religion, commonly called shamanism, has greatly influenced all forms of religion in all periods of Korean history, including Christianity in modern times* ».

(*beopsa*), contiennent fréquemment des écritures bouddhistes, et les esprits sont d'origine bouddhiste²⁰⁶. Ces derniers écrivent d'autre part que le taoïsme a également nourri le chamanisme lors de la période Silla (668 – 918). Le chamanisme est donc influencé par de nombreuses croyances anciennes de l'Asie de l'Est. L'auteur James Huntley Grayson évoque, dans son ouvrage *Korea – A religious history*, l'apparition du nom du Dieu de la montagne sur une stèle datée de 85 ap. J.-C (AD 85), dans la région de l'Etat de l'Ancien Choseon. James Huntley Grayson parle également de Hanullim (Ch'onsi en sino-coren), un esprit suprême et céleste que l'on trouve dans les croyances indigènes coréennes et qu'il a influencé le chamanisme²⁰⁷. Le mythe de Hanullim raconte l'histoire du prince Hwanung ("Prince céleste"), fils de Hwanin. Ce dernier accepte d'accorder à son fils la gouvernance sur la Corée, suite à quoi le prince est envoyé sur Terre portant trois sceaux célestes et accompagné de trois mille disciples. Le prince arrive sous l' « Arbre sacré de Santal », sur la montagne sainte, où il a fondé sa ville sainte²⁰⁸. L'arbre sacré renvoie à L'arbre de vie²⁰⁹, « un archétype fondamental dans de nombreuses traditions mythologiques, religieuses et philosophiques du monde ». On le retrouve ainsi dans différentes cultures, dont la mythologie scandinave et le chamanisme de l'Altaï. On voit donc que dès les mythes fondateurs et les religions primaires coréennes, la nature est sacrée et très importante. On la retrouve à travers la forêt dans *The Strangers*, et la pluie dans *The Chaser*. Les enjeux météorologiques des deux films renvoient donc probablement à d'anciennes croyances païennes. Na Hong-jin mêle ainsi des références bibliques des religions occidentales avec des influences mythologiques et croyances coréennes. Ainsi, il interroge le monde, réfléchit autour de questions existentielles telles que les rumeurs, le naturel, le climat, et met en scène la manière dont celles-ci, et leurs interprétations, peuvent mener à l'acte violent. La manière dont les personnages se servent de leurs croyances laisse penser que les films tentent de montrer que l'esprit humain est influençable, manipulable, en proie aux émotions et que la religion est une façon de répondre à certains besoins, contrariétés et incompréhensions.

5-3 – La présomption de culpabilité comme fil narratif

206 Jinil Yoo et Pal Koudela, *op. cit.*, p. 2.

207 James Huntley Grayson, *op. cit.*, p. 23, traduction personnelle : « *The shamanistic influence may be seen in the indigenous belief in a supreme, heavenly, spirit called Hanullim in Korean or Ch'onsin in sino-korean, and in the body of heavenly spirits which carry out his will* ».

208 « Haneullim », Wikipédia [en ligne] <https://en.wikipedia.org/wiki/Haneullim> (Page consultée le 21 novembre 2022), traduction personnelle : « *The myth starts with prince Hwanung ("Heavenly Prince"), son of Hwanin. The prince asked his father to grant him governance over Korea.^[5] Hwanin accepted, and Hwanung was sent to Earth bearing three Heavenly Seals and accompanied by three thousand followers.^[5] The prince arrived under the Sindansu/ Shindansu (신단수/ Hanja: 神檀樹, "Holy Tree of Sandalwood")^[6] on the holy mountain, where he founded his holy city* ».

209 « Tree of life », Wikipédia [en ligne] https://en.wikipedia.org/wiki/Tree_of_life (Page consultée le 22 novembre 2022).

Selon le dictionnaire *Larousse*, la présomption renvoie à un « jugement fondé non sur des preuves, mais sur des indices, des apparences, sur ce qui est probable sans être certain ». Dans cette partie, j'utiliserai les expressions de « présomption de culpabilité », ainsi que d'« accusation à tort ». La première est plus large, et peut désigner toute accusation, y compris celle de Jong-ho envers Young-min, et permet ainsi d'englober plus d'éléments. L'accusation à tort, en revanche, est une expression légèrement plus précise, et désigne uniquement les accusations injustes et fausses, excluant ainsi, l'accusation de Jong-ho portée sur Young-min.

La présomption de culpabilité constitue un fil conducteur dans les trois thrillers de Na. Celle-ci ouvre des possibilités dramaturgiques, et permet ainsi de construire l'intrigue et de la développer jusqu'au dénouement final. Avant tout, rappelons que la structure d'un récit, qu'il soit littéraire, conté ou cinématographique, se divise généralement en trois actes : élément déclencheur, péripétie et dénouement. Ces actes composent la structure de l'intrigue et la progression narrative. Na Hong-jin utilise, dans ses trois films, la présomption de culpabilité comme élément déclencheur qui engendre des courses-poursuites et des combats, menant finalement à un affrontement final entre l'accusé et l'accusateur : c'est la résolution du conflit. L'intrigue s'installe lorsqu'un premier personnage en incrimine un autre, après quoi le développement et la progression des scénarios, et donc parallèlement la mise en scène, sont alors également orientés par les accusations. Dans *The Murderer*, par exemple, Kim Tae-won et ses hommes de main doivent tout faire pour retrouver et tuer Gu-nam avant la police. La présence du Joseonjok, envoyé par Myun, sur les lieux du crime, n'était pas prévue, et risque de poser problème s'il est interrogé. Sans l'accusation portée sur Gu-nam, la police n'aurait probablement pas eu de piste et aurait classé l'affaire comme suicide. Au tout début de la deuxième heure, Gu-nam est filmé face caméra, suivi par un travelling arrière au rythme de sa marche, déterminé, l'œil vif surveillant les alentours, les coins de rues, les rondes de policiers, les visages des passants. Sur le plan d'après, c'est un homme de main de Kim Tae-won, filmé de la même manière que Gu-nam, avec le même balayement du regard, montré au départ en très légère plongée, avec les yeux qui regardent vers le haut, et la même démarche déterminée. C'est à cet instant que la course poursuite centrale débute réellement, entre Kim Tae-won et Gu-nam. La police recherche le fugitif, et les mafieux doivent le retrouver avant ces derniers et se venger de Myun et ses hommes qui intègrent l'histoire pour se défendre de Kim Tae-won tandis que Gu-nam souhaite, lui, se venger de Myun. La chasse entre Gu-nam et la police cause donc une course-poursuite entre les poursuivants. À la 67^e minute, la première confrontation entre les policiers et les mafieux a lieu, révélée par un champ-contre-champ entre les deux chefs, et les deux groupes, tandis que Gu-nam s'enfuit dans la forêt.

Relevons d'ailleurs que cette chasse, et c'est aussi le cas dans *The Chaser*, met en place une

relation entre l'accusateur et l'accusé et engendre la création d'un ennemi, d'un méchant, d'un obstacle conséquent : Young-min dans *The Chaser*, et Kim Tae-won et la police dans *The Muderer*. Notons que dans le premier film, le protagoniste est le chasseur, tandis que dans le deuxième il est chassé. La position est inversée, mais dans les deux cas les motivations des protagonistes sont justes et donc, par conséquent, celui d'en face devient rapidement l'antagoniste, représentant un obstacle pour le personnage principal, et sa destruction une quête. Ce phénomène renvoie à l'un des codes essentiels du thriller. Le cas de Jong-go est moins claire et binaire, car sa motivation d'origine est juste (sauver sa fille), mais les moyens qu'il emploie ne le sont pas (accuser un homme sans preuves). Le Japonais représente une énigme pour le spectateur, mais pas un méchant. Ainsi, Jong-go est parfois positionné en tant que victime, et d'autres fois en tant que menace pour autrui.

La présomption de culpabilité représente un motif et/ou une structure fréquente et efficace dans le genre thriller. Celle-ci renvoie au cinéma, dans les genres action et thriller, aux notions de course-poursuite et de chasse à l'homme. Dans le premier chapitre de *Thrillers*, Martin Rubin tente de définir le genre, et d'en poser les problématiques, auxquelles l'ouvrage entier tentera de répondre. Ainsi, il récapitule plusieurs travaux de différents spécialistes des études de genre, tels que Ralph Harper, Jerry Palmer et Charles Derry. L'auteur explique que, selon Charles Derry, le thriller est un genre large qui regroupe plusieurs formes. Martin Rubin écrit que ce dernier « propose de nouvelles catégories basées sur la thématique et le contenu de l'intrigue des films (par exemple, le thriller d'identité acquise, le thriller de confrontation morale, le thriller d'innocents en fuite)²¹⁰ ». Les deux auteurs évoquent ainsi tous deux, dès les premières pages de *Thrillers*, la sous-catégorie à part entière de « thriller d'innocents en fuite », qui renvoie au motif de l'accusation à tort. On peut citer plusieurs films célèbres qui fonctionnent avec ce procédé central et qui rentreraient dans cette catégorie : *La Mort aux trousses* (Alfred Hitchcock, 1959), *Le Fugitif* (Andrew Davis, 1994), *Mystic River* (Clint Eastwood, 2003), ou encore *Memories of Murder*. En effet, l'accusation à tort induit évidemment un personnage dans une position de mise en danger qui est moralement injustifiée. Ce personnage devient fugitif et doit échapper à ses poursuivants. Cette structure permet aussi une éventuelle révélation surprenante du vrai coupable, ou encore de retracer une histoire vraie, et ainsi évoquer le rôle de la société et de la justice dans ces affaires graves. Le fait de structurer les trois récits autour d'une accusation à tort permet avant tout, dans le genre thriller, de procurer du rythme et du suspense. Dans *Le Fugitif*, le spectateur va dès le départ et tout au long du film être tenu en haleine pour connaître l'identité du vrai coupable. Ainsi, le film en joue et montre régulièrement le coupable, tout en empêchant le spectateur de connaître réellement son identité. En effet, de nombreux gros plans ne révèlent que des amorces du corps du tueur : mais

210 Martin Rubin, *op. cit.*, p. 10, traduction personnelle : « Derry proposes fresh categories based upon the films thematic and plot content (e.g., the thriller of acquired identity, the thriller of moral confrontation, the innocent-on-the-run thriller) ».

gantées, visage sombre, visage coupé du cadre, etc. Dans *The Chaser*, le suspense n'est au contraire pas de savoir qui est le coupable, mais plutôt de savoir si les policiers vont finir par réussir à prouver la culpabilité de Young-min, et sauver Mi-jin à temps. Dans *The Murderer*, l'enjeu est de comprendre le coup monté dont Gu-nam est victime. Dans *The Strangers* enfin, il s'agit de connaître le réel responsable de l'origine du Mal dans le village. En outre, *The Strangers* joue avec l'ambiguïté concernant la culpabilité ou non du Japonais. Lors de la scène pendant laquelle Jong-go rend visite à ce dernier afin de le faire avouer, celui-ci ne réagit pas, ne parle pas et ne montre aucune expression. Il paraît indifférent, et insoucieux. Son absence de défense et de vexation ne le fait pas non plus passer pour un coupable, ce qui permet au spectateur de douter. Suite à la deuxième cérémonie shamanique, le Japonais, qui en faisait partie à distance, montre pour la première fois diverses expressions : la peur, la fatigue, la douleur, la désorientation, l'inquiétude. Le personnage semble alors innocent, et Jong-go violent et injuste lorsqu'il s'en prend à lui et le pourchasse.

L'autre effet de l'utilisation de l'accusation à tort comme structure de récit est la création d'une confusion générale, qui engendre une ambiguïté quant aux objectifs et intentions des personnages. Dans *The Murderer*, dès l'instant où Gu-nam se retrouve fugitif, son objectif et l'attente du spectateur ne visent plus qu'à comprendre l'origine de ce coup monté, et connaître l'identité de celui qui est réellement derrière cette mascarade. Les intentions des deux personnages secondaires, Myun et Kim Tae won, deviennent alors floues, soupçonneuses et entremêlées. L'enjeu de *The Chaser* est, quant à lui, de perdre les personnages dans des histoires dérisoires d'administration et de hiérarchie. De son côté, Jong-ho, voulant bien faire, doit contrecarrer non pas les obstacles posés par le tueur, mais par tous ceux qui ne le croient pas, refusent de l'aider, souhaitent l'arrêter et l'empêchent d'avancer. Enfin, dans *The Strangers*, les personnages s'accusent mutuellement et le spectateur ne sait plus qui est le vrai coupable, doutant ainsi de tous.

L'action va se construire et se développer autour des accusations réciproques des personnages entre eux, des confusions, états d'âme, rebondissements et émotions que ces accusations suscitent. Dans *The Chaser*, Mi-jin disparaît. Suite à cela, Jong-ho cherche le coupable, puis accuse Young-min, ce qui lui vaut d'être à son tour accusé par la police. Ces accusations sont la conséquence d'un désir de vengeance et d'un besoin de mettre la main sur un coupable afin de régler ses affaires. Ainsi sont engendrées des courses poursuites entre les personnages et une dualité entre les antagonistes. Dans *The Murderer*, le professeur est assassiné en étant poussé de son balcon. Gu-nam, sur place, est donc immédiatement accusé d'être coupable, par la police et la mafia Joseonjok. L'action démarre avec la course-poursuite entre Gu-nam et la police. Gu-nam sera dès lors en fuite perpétuelle, poursuivi par la police, les Joseonjok qui obéissent à Myun, et la mafia coréenne diri-

gée par Kim Tae-won. Dans *The Strangers*, la jeune Hyo-jin tombe malade. Le village entier va accuser l'étranger Japonais, et le faire savoir à Jong-go, policier et père désemparé de l'enfant. Tous essaieront ainsi de l'attraper dans le but de le tuer. En plus d'être le motif de chaque course-poursuite, comme dans les deux thrillers précédents, une morale sur l'accusation à tort fait partie intégrante du récit. En effet, le Japonais joue avec Jong-go afin de le punir d'avoir pêché : il a accusé, et condamné un homme à mort, sans preuves.

De plus, l'accusation à tort crée une mise en scène rythmée par l'adrénaline d'une issue incertaine, des personnages qui traquent des présumés coupables sans répit, et ces derniers condamnés à devoir fuir, se cacher, se battre, s'échapper, se protéger, se défendre. Martin Rubin utilise le terme « films de chasse » et mentionne *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903) afin d'analyser le rôle de cette forme dans le genre thriller. L'auteur explique alors que le film a confirmé la capacité du théâtre mélodramatique à créer du sensationnalisme, et l'a intégré au cinéma. Film de braquage, dirions-nous aujourd'hui, il « pointe également l'accent central des thrillers sur le mouvement accéléré - en particulier dans les scènes d'action sur la vitesse du train et dans la poursuite à cheval finale par la troupe²¹¹ ». La question de vie ou de mort et du temps compté induisent une mise en scène rythmée par l'urgence et l'ampleur de la situation. Dans *The Murderer*, l'action se déclenche lorsqu'un policier repère le protagoniste. Le montage devient plus rythmé, avec des plans plus serrés, plus rapides et plus flous. Le protagoniste devient officiellement fugitif à la 55^e minute, lorsque les policiers arrivent sur la scène de crime et tentent immédiatement de l'arrêter. Quarante-vingt-dix-sept plans se déroulent entre 55min00sec et 56min53sec. Tout s'enchaîne désormais très rapidement, dix-neuf plans s'écoulent en dix secondes (de 57min26sec à 57min36sec) : le montage place alors quasiment deux plans par seconde. On apprend d'ailleurs dans le dossier de presse consacré au film, que cinq mille plans composent le film, et que « 13 caméras ont été utilisées pour filmer sous tous les angles de vue la séquence où un semi-remorque s'inverse²¹² ». La vivacité du rythme qui incarne les états des personnages, en course perpétuelle, est donc permise par cette multiplicité de cuts, de plans et de points de vue.

En parlant de *The Great Train Robbery*, Martin Rubin écrit que ce film des premiers temps tentait déjà de « faire des recoupements (alias « montage parallèle » et « montage à rebours ») pour aller et venir entre les actions se déroulant dans différents endroits²¹³. Dans *The Murderer*, l'arrivée de percussions souligne d'autre part la tension et l'incertitude quant à la survie du protagoniste. On peut constater ce phénomène à la 65^e minute, lorsque le bus dans lequel se trouve Gu-nam se fait ar-

211 Martin Rubin, *op. cit.*, p. 46, traduction personnelle : « also points toward the thrillers' central emphasis on accelerated motion - especially in the action scenes set upon the speeding train and in the final horseback pursuit by the posse ».

212 « Note de production », « The Murderer, un film de Na Hong-jin », *Dossier de presse*, Le Pacte.

213 Martin Rubin, *op. cit.*, p. 46, traduction personnelle : « The film attempts some crosscutting (a.k.a. « parallel editing » and « switchback editing ») to go back and forth between actions occurring in different places ».

rêter par la police. Le Joseonjok court en dehors du bus, est atteint par une balle et disparaît dans la forêt. Par la suite, le montage alterne entre les mafieux qui interrogent et torturent des innocents, et Gu-nam qui fuit dans les bois. Lors de ce passage, des percussions superposées à des accords graves de piano dynamiques interviennent sur tous les plans de Gu-nam dans la forêt, ce qui appuie considérablement la tension et alarme le spectateur du danger que court Gu-nam s'il se fait rattraper par les hommes de Kim Tae-won. Les nombreuses courses-poursuites et combats qui découlent du motif de l'accusation à tort, combinées à la mise en scène rythmée dont nous avons souligné quelques aspects, instaurent de cette manière un fort mélange entre thriller et film d'action.

En outre, l'accusation à tort mène à la fuite qui elle, mène à l'action. En effet, le motif de la fuite crée une multitude de dangers auxquels le fugitif va s'exposer afin de s'échapper, et, ainsi, débouche sur des scènes d'action impressionnantes et spectaculaires. On pense notamment à l'accident du bus qui transfère les prisonniers dans *Le Fugitif*. Les policiers vont alors utiliser leurs armes et tirer aveuglément autour d'eux et de cette façon expulser le bus dans la forêt, qui est ensuite percuté par un train, avant d'atterrir, hors de contrôle, sur la route. Dans *The Murderer*, Gu-nam doit sauter de l'étage de l'immeuble du professeur, sans quoi il est attrapé par les policiers. Il en est de même pour le Japonais dans *The Strangers*, lorsqu'il se retrouve pris au piège à la 110^e minute, agrippé à la roche de la falaise par les mains. Le personnage est en position de faiblesse et ne contrôle absolument pas la situation, il est épuisé et souffre, étant ainsi humanisé et affiche des expressions pour la première fois dans le film.

Dans *The Strangers*, le motif de la présomption de culpabilité est utilisé différemment. En plus de créer de l'action, il joue un rôle clé scénaristique, dans la mise en place d'une confusion générale ainsi qu'au rebondissement de fin. Précédemment, nous avons évoqué la citation de l'Évangile dans *The Strangers*. Dans le texte original, Jésus essaie de convaincre les apôtres qu'il est bien réel, présent et palpable. Dans ce qui précède cet extrait du verset 24, ces derniers ne croient pas les femmes qui témoignent de sa résurrection. Deux disciples en route pour Emmaüs le rencontrent, et font le chemin avec lui sans le reconnaître, alors que ce dernier leur parle des écritures qu'ils ne comprennent pas. Au moment où les deux hommes prennent conscience de qui il est, il disparaît instantanément. Dans *The Strangers*, cette phrase est interprétée par le Japonais à la fin du film, lors d'un montage alterné entre Jong-go face à la femme mystérieuse, et le prêtre face à lui, faucille à la main, venu chasser le diable. Lorsque le Japonais mentionne le début de la citation de l'Évangile, il laisse penser qu'il tente de convaincre le prêtre qu'il n'est pas un fantôme et qu'il est bien réel. Il prend garde de lui expliquer, dans un premier temps, que quoi qu'il dise, le prêtre a déjà décidé qu'il était le diable, et qu'il ne pourrait rien y changer. Le montage alterne avec Jong-go, qui soupçonne désormais la femme mystérieuse d'être le fantôme, suite à l'appel du chamane

qui le met en garde contre elle, et l'informe que le Japonais n'est qu'un autre chaman. Quand Jong-go rentre chez lui, prend la mauvaise décision de croire le chamane et incrimine la jeune femme, l'herbe séchée suspendue devant sa maison meurt lors d'un gros plan, et annonce au spectateur son erreur, après quoi il découvre le massacre de sa famille. Le montage passe à un autre gros plan porté sur de grosses griffes monstrueuses, tenant l'appareil photo que le Japonais tenait quelques plans avant : le spectateur se doute alors que ce sont ses mains qui se sont transformées. Le film dévoile ses doigts crochus dans un premier temps, puis ses cornes, sa peau gonflée et poilue, et finit sur un plan rapproché sur son corps cambré. Dorénavant métamorphosé en diable monstrueux et caricatural, le personnage reprend le verset là où il s'était arrêté. C'est en dernier que ses yeux orange et inhumains sont révélés, suite à quoi il affirme « C'est bien moi », avec un sourire narquois et un rire machiavélique. Comme dans l'Évangile, le Japonais cite le verset face à des individus qui ne les reconnaissent pas. Jésus a pourtant voyagé auprès de deux de ses disciples, et le Japonais est soupçonné par les villageois depuis le début du film, alors que tous savent pertinemment qu'il est fait de chair et d'os. Ce verset accentue, de plus, la confusion qui atteint son maximum lors de cette séquence, et utilise la présomption de culpabilité pour mettre en place une morale, et ainsi transformer le film en fable horrifique : les personnages n'ont pas bien observé ce qui était sous leurs yeux (le Japonais, le chaman, la femme), et ont jugé avant de regarder.

Dans l'introduction de ce mémoire, le terme thriller a été défini comme, entre autres, un genre dans lequel une menace est centrale à l'histoire et, souvent, connue dès le départ. Le protagoniste doit alors combattre ou survivre à cette menace. Cette menace peut ainsi, dans le cas de l'accusation à tort, être assimilée à la justice, la police, la prison, ou un individu violent qui souhaite se venger du mauvais coupable. De plus, nous avons expliqué que ce genre dépeint la corruption et l'obscurité de la psychologie et de la société humaine. Ainsi, la présomption de culpabilité permet de dénoncer les erreurs et la négligence de l'état, de la justice et de la police. Dans *The Chaser*, les policiers vont continuellement accuser Jong-ho d'être proxénète et violent, et d'avoir défiguré le visage de Young-min. Ces derniers vont tellement se focaliser sur lui qu'ils vont délaisser les recherches sur le véritable coupable Young-min. Dès le départ sceptiques, insultants et autoritaires envers Jong-ho, ils le menotent à plusieurs reprises. Le réalisateur expose ainsi des discriminations fortes de la part de la structure policière, liées aux classes sociales et statuts des personnages. Les chefs vont régulièrement ordonner la capture de l'auteur des blessures de Young-min, avant tout. Le protagoniste est l'objet d'une surveillance attentive et hostile de tous les policiers, alors qu'il venait leur demander d'enquêter sur un autre homme. À la 51^e minute, l'interrogatoire de Jong-ho est intégralement axé sur sa violence envers Young-min, et enchaîne sur un gros plan des mains de ce dernier se servant dans un paquet de chocolats que quelqu'un a placé devant lui. Jong-ho n'est

jamais aidé, toujours accusé, et se retrouve à enquêter, interroger et chercher des preuves seul. Là encore, l'homme qu'il souhaite interroger, au début de la deuxième heure du film, refuse de le croire policier et de l'aider : « T'es vraiment flic ? Fais voir ton insigne, t'es pas flic hein ? Va te faire foutre » lui dit-il, en riant. Lors de la 90^e minute, le chef de la police demande à ses hommes de trouver des preuves, qu'il faille les inventer ou non. Il se fiche de la vérité et d'attraper le vrai coupable, il ne souhaite que garder son travail et sa réputation. Les policiers dans *The Chaser* et *The Strangers* souhaitent plus que tout attraper un coupable, quitte à prendre des décisions ou agir de manière immorale et malhonnête.

Après la scène du commissariat pendant laquelle les policiers ont menotté Jong-ho, et que le chef a ordonné qu'ils arrêtent le coupable des blessures de Young-min, Jong-ho trouve les clefs de la maison de Young-min en fouillant sa voiture. Le film dévoile alors un lent travelling avant sur la porte d'entrée de Young-min, ainsi qu'un deuxième travelling avant sur le sol ensanglanté, les cadavres des voisins et Mi-jin ligotée, en sang. À la 85^e minute, les policiers sont toujours en manque de preuves, et Young-min doit être relâché, une situation qui a déjà eu lieu auparavant. Un gros plan sur les cadavres et Mi-jin y fait suite, accompagné d'une unique note de violoncelle. Le film joue avec ces interruptions soudaines de gros plans crus et sanglants sur des parties des cadavres que l'on découvre une à une pour finir sur l'ensemble des trois corps torturés, ce qui insiste sur l'ampleur des crimes, et la fausse route de la police et des supérieurs. De plus, le cinéaste semble jouer avec ces plans, qui rappellent au spectateur la violence des scènes de meurtre et de tortures précédentes, tandis que les personnages ne le savent pas, et se trompent de chemin. Ainsi, ils participent à la frustration inévitable du spectateur, face au décalage énorme entre l'urgence de la situation, et le travail fastidieux des policiers.

Bruno Dayez, juriste, philosophe et chercheur, traite de l'accusation au cinéma, au cours d'une conférence dans le cadre d'un cycle « Justice et cinéma ». Il évoque entre autres l'impact du temps dans la fabrication de l'erreur policière et judiciaire. Il écrit, en parlant d'*Au nom du père* (Jim Sheridan, 1993), que « le mal est fait : l'impuissance de la police et du parquet à résoudre cette affaire a contribué notablement à ruiner la confiance du public dans ces institutions²¹⁴ ». Le supérieur, lors de la 85^e minute de *The Chaser*, aura d'ailleurs cette réflexion : « si les gens apprennent ça, comment vont-ils réagir ? ». Ce personnage demande alors la libération de Young-min, tandis que les policiers creusent inlassablement dans le but de retrouver les corps des victimes. Épuisé mentalement, toujours pas avancé, et dans la volonté de classer l'affaire, même le détective Lee cède aux ordres de son supérieur et décide d'arrêter Jong-ho et de stopper les recherches sur le véritable tueur : « Elle est déjà morte, on arrête tout, on libère Young-min et toi tu te tires », dit-il, en

214 Bruno Dayez, « L'accusation au cinéma », *Justice en ligne*, 21 mars 2012 [en ligne] <https://www.justice-en-ligne.be/L-accusation-au-cinema> (Page consultée le 2 novembre 2022).

s'adressant à Jong-go. Bruno Dayez évoque également le travail d'enquête et les bavures policières, et explique que lors de la recherche d'un coupable qui doit être trouvé à tout prix, tous les moyens sont souvent justifiés par « la lutte contre le crime », ce qui s'avère paradoxal : « A défaut de pouvoir user de brutalités physiques, le recours au mensonge, à l'intimidation, à l'oppression ou au chantage est indispensable : prêcher le faux pour découvrir le vrai, menacer des pires maux, monnayer une remise en liberté²¹⁵ ». On reconnaît-là toute la procédure avec laquelle les personnages fonctionnent chez Na Hong-jin : évidemment les policiers dans *The Chaser*, mais aussi Kim Tae-won dans *The Murderer*, et Jong-go et les villageois dans *The Strangers*. Ce cheminement de pensée s'applique aussi bien aux policiers qu'aux mafieux, chacun a sa raison bien à lui, qui lui impose la nécessité d'avoir recours à des moyens illégaux. Ainsi, tout le monde se retrouve à insulter, incriminer, poursuivre et combattre son prochain, et les accusateurs se perdent dans une immoralité et une violence presque aussi dangereuse que celle qu'ils poursuivent. Dans les films de Na, l'usage de la présomption de culpabilité participe donc pleinement à l'intégration d'éléments et d'individus mauvais, véreux et immoraux.

215 *Ibid.*

Chap. 6 Retournements de situations et nature humaine trouble

Ce dernier chapitre a pour objectif de comprendre la manière dont les valeurs morales humaines et confucianistes se retrouvent dans les trois métrages, en prêtant attention à leur utilisation et éventuelle manipulation. Nous aborderons ainsi les retournements de situation, permis par la mise en place de montages alternés. Par la suite, nous porterons notre regard sur l'ambiguïté des personnages et de leurs apparences, pour enfin terminer sur l'évolution morale ou non de ces derniers, afin de revenir aux valeurs fondamentales du confucianisme et enfin convoquer la notion de vengeance, afin de questionner le rapport de Na Hong-jin, à travers ses films, à la morale et à la pensée confucéenne.

6-1 – Rebondissements et fins ouvertes

Le suspense et les différents états psychologiques que peut traverser le spectateur en visionnant ces films sont permis notamment par un autre procédé clé du thriller : le rebondissement. Ce dernier empêche le spectateur d'anticiper l'évolution du métrage et de ses personnages, ou d'en comprendre la totalité et ainsi, continuer d'être perturbé, d'être dans le doute et d'interpréter par la suite. Dès lors, il nous semble important de nous pencher sur les séquences de ces films qui se contredisent, s'entremêlent, créent des fausses pistes et jouent avec l'empathie et les émotions du spectateur.

Nous avons évoqué, lors de l'étude de la violence dans la première partie, la scène de torture de Mi-jin par Young-min dans *The Chaser*. Lors de cette séquence, le montage alterne entre cette torture dans la salle de bain de Young-min et Jong-go à la recherche de Mi-jin. Jusqu'à la fin, le montage laisse délibérément penser au spectateur que le proxénète va finir par trouver la bonne porte et sauver son « employée ». Il est dans la bonne rue, mais le cadrage du gros plan sur son doigt qui appuie sur la sonnette à l'entrée nous empêche de reconnaître la maison, et comprendre que c'en est une autre [Fig. 50-53]. Cette alternance dupe le spectateur et met en place un espoir fort qui perdure jusqu'à la dernière seconde, intensifiant ainsi la multiplicité d'émotions qu'il peut traverser.



Figure 50 : 0h23min51sec. La recherche de Jong-go le mène à une porte à laquelle il sonne.



Figure 51 : 0h23min53sec. Young-min entend sonner à sa porte, tandis que Mi-jin git sur le sol.



Figure 52 : 0h26min06sec. Les voisins de Young-min sonnent à sa porte parce qu'ils souhaitent rendre visite à M. Park, le véritable habitant de la maison, probablement tué par Young-min.



Figure 53 : 0h27min10. Jong-go continue sa recherche, et questionne des passants tandis qu'il est retourné dans sa voiture.

On retrouve ce même procédé dans *Le Silence des agneaux* (Jonathan Demme, 1991), lorsque, à la fin du film, la police encercle une maison de banlieue afin d'arrêter le tueur. Un plan d'ensemble dévoile alors cette maison de lotissement, suivie d'un gros plan sur le tueur qui s'occupe avec un insecte. Ainsi, dès ce stade, le spectateur suggère naturellement, et par logique, que le tueur est chez lui, dans la maison qui vient de nous être montrée : c'est l'effet Koulechov²¹⁶. À partir de cet instant, le montage va alterner entre la police qui encercle la maison et se prépare à faire irruption pour arrêter le tueur, et ce dernier dans son intérieur. Dès le deuxième plan sur lui, l'aboïement de son petit chien se fait entendre, ce qui induit l'idée qu'un étranger s'approche de sa maison. Un agent sous la couverture d'un livreur de pizza s'apprête à sonner à la porte et, à la seconde où il appuie sur la sonnette, le montage enchaîne avec un gros plan sur la sonnerie du tueur, puis le livreur rappuie, et la sonnette retentit à nouveau. Les policiers continuent de se préparer, et lorsque le tueur ouvre la porte, lui et le spectateur découvrent alors Clarice Starling : les policiers sont donc devant une autre maison et le montage a manipulé le spectateur pendant deux minutes et demie.

Lors de la première partie de *The Chaser*, Mi-jin est supposée morte, immobile depuis le dernier coup de marteau infligé par Young-min. Le travelling en gros plan sur les cadavres des voisins ainsi que sur son corps à la 44^e minute laisse à nouveau penser qu'elle est bien morte, toujours inerte. À 1h03, en revanche, un travelling avant s'avance sur son visage et laisse place à une respiration, puis le montage repasse immédiatement sur Jong-go qui mène arduement son enquête pour la retrouver. On a donc affaire ici à la mise en place d'un espoir. En effet, tandis que Jong-go et Eun-ji considèrent déjà la mort de Mi-jin, le montage dévoile le corps de celle-ci, puis la caméra se déplace en gros plan sur elle et remonte jusqu'à sa tête. La jeune femme se réveille, prend à nouveau une grande respiration et se débat. À la 82^e minute, cette dernière parvient à arracher un morceau de carrelage avec ses ongles : elle a désormais toutes ses chances de se libérer et de pouvoir s'échapper. Cependant, en parallèle, Jong-go se fait arrêter, la police reçoit l'ordre de

216 « La variante la plus souvent décrite de l'effet Koulechov est celle où un même plan rapproché de visage d'acteur, choisi aussi inexpressif que possible, est monté successivement avec plusieurs plans qui le contextualisent différemment, et amènent le spectateur à interpréter différemment, voire à percevoir différemment les plans de visage : après une table servie, le visage semble exprimer la faim, après un enfant, la tendresse, après une femme nue, le désir, etc », Jacques Aumont et Michel Marie, *op. cit.*, p. 92.

stopper les fouilles et de libérer Young-min. Le protagoniste questionne d'ailleurs rhétoriquement le détective Lee : « Que va devenir Mi-jin s'il est libéré? ». Cette phrase annonce la suite et l'ironie de la situation. La scène qui suit montre le parcours de Mi-jin qui réussit pendant ce temps à découper sa corde et s'enfuir, jusqu'à dévaler la rue et entrer dans la petite supérette du coin de la rue. De son côté, Jong-go s'échappe de la voiture de police qui l'emmenait, menotté. Cependant, la bêtise et la négligence des policiers les rattrapent. La tension et l'espoir montent d'un cran, tandis que des percussions fortes se déclenchent par-dessus ce montage alterné entre le parcours de Mi-jin, de Jong-go et de Young-min, désormais libre avec un seul objectif en tête : terminer ce qu'il a commencé. Ce dernier entre par hasard dans la supérette dans laquelle se trouve Mi-jin et la vendeuse, naïve, lui explique toute la situation. Quand celui-ci lui demande si la police a été prévenue, la vendeuse répond favorablement, en précisant néanmoins : « il y a un moment déjà ». S'ensuit alors un travelling horizontal qui débute par un gros plan sur deux pieds nus, pour ensuite révéler les policiers endormis dans leur voiture, bien loin d'être sur le point d'arriver. Lorsque Young-min assassine définitivement Mi-jin, un autre plan s'immisce dans le montage, divulguant les policiers toujours endormis dans leur voiture, conduite néanmoins par le détective Lee. Le montage alterné est ainsi l'élément clé de cette montée d'espoir, de déception, de frustration et enfin de désespoir pour le spectateur.

Dans *The Murderer*, Gu-nam se montre très hésitant : il se rend sur les lieux de vie du professeur afin d'étudier l'endroit et réfléchir à la manière dont il le tuera, puis il rentre chez lui ; encore et encore. Au total, il retourne sur les lieux quatre fois (28min00sec ; 33min20sec ; 37min16sec ; 48min13sec). Un gros plan sur sa main qui raye un numéro sur un calendrier dévoile les jours qui défilent et le temps compté. À la 26^e minute, la veille du jour prévu de l'assassinat (pendant que Gu-nam est encore sur les lieux, afin de passer à l'acte) le protagoniste contacte Myun afin d'annuler le contrat et rentrer à Yanji. Gu-nam tourne en rond dans son appartement, il souffle et gigote, ce qui souligne également son hésitation et son manque de confiance. Ainsi, c'est l'attente et l'éternisation de l'hésitation du personnage qui met en place un suspense quant à l'issue de ce contrat. Les jours passent, et lorsque Myun fait bien comprendre à Gu-nam qu'il n'a plus de temps et qu'il ne peut plus reculer, on s'attend enfin à voir la confrontation entre le protagoniste et le professeur. Seulement, ce dernier est, de manière inattendue, assassiné par un autre. Gu-nam est pourtant immédiatement accusé, et c'est le début d'un jeu avec la trahison qui démarre. Gu-nam est trahi par Myun, qui s'était finalement allié avec Kim Tae-won, lui-même trahi par ce dernier.

Dans *The Strangers*, la séquence finale représente l'apogée de l'égarement du protagoniste et du spectateur, face à divers personnages qui se contredisent, et ce, en passant par un montage alterné vertigineux. Le film ne se termine donc pas sur une chute ni un *cliffhanger*, car l'histoire est

close, mais plutôt sur une absence de réponse et une incertitude laissée en suspens. Tout d'abord, le chamane, pourtant ravi d'avoir accompli son rôle, est attaqué par la femme lorsqu'il sort de sa voiture. Terrifié, il fuit et part prier, suite à quoi un plan d'ensemble révèle l'intérieur de l'église catholique du village, ainsi qu'un gros plan sur la croix de Jésus, et le visage du prêtre, qui lui aussi prie de son côté. Le chamane tente ensuite de fuir le village, retenu malgré tout par une force divine (une pluie de criquets et un corbeau mort qui tombe devant lui). Celui-ci passe un appel téléphonique à Jong-go, et accuse la femme en expliquant qu'il s'est trompé depuis le début et que le Japonais est innocent. Cet appel signe le début d'un long montage alterné entre le parcours de Jong-go qui souhaite retrouver cette femme, et le prêtre, qui souhaite quant à lui tuer le démon à coups de faucille, s'appêtant ainsi à rencontrer le Japonais dans la grotte. À ce montage alterné viendra ensuite s'ajouter Hyo-jin qui rentre chez elle et retrouve sa famille. Le regard noir et menaçant, elle dévore les plats de nourriture comme un animal. De son côté, le chamane appelle à nouveau Jong-go par téléphone pour le convaincre de se retourner contre la jeune femme, pendant que ce dernier est déjà face à elle, ce qui accentue considérablement ses doutes. Ici, l'alternance du montage ne dupe pas, mais joue et installe une confusion totale et sans issue. Le spectateur ne sait alors plus quel personnage suivre, croire, ni où placer son empathie qui vire constamment de bord, entre tous les personnages plus ambigus et incertains que jamais. De plus, le montage joue avec les plans rapprochés et les gros plans sur les expressions des visages des personnages : la femme et le Japonais, concentrés et impartiaux, Jong-go et le prêtre, confus et bouleversés [Fig. 54-59]. Les rebondissements contribuent à créer un suspense générale et une impossibilité de comprendre l'issue du film à l'avance, une des caractéristiques principales du thriller. Les rebondissements sont des phases caractéristiques du genre (sans être obligatoires) : ils maintiennent le suspense, créent de la surprise et jouent avec les émotions des spectateurs. Chez Na Hong-jin, c'est le montage alterné qui permet de les mettre en place.



Figure 54 : *The Strangers*, 2h14min09sec

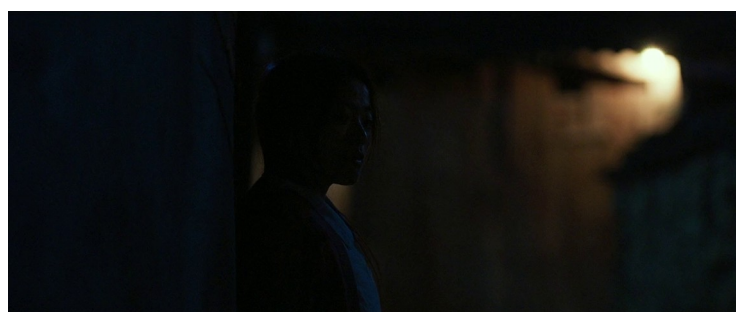


Figure 55 : *The Strangers*, 2h10min19.



Figure 56 : *The Strangers*, 2h16min59sec.



Figure 57 : *The Strangers*, 2h17min32sec.



Figure 58 : *The Strangers*, 2h20min47sec.



Figure 59 : *The Strangers*, 2h20min50sec.

Notons que, dans *The Strangers*, s'ajoutent à l'ambivalence des personnages ainsi qu'aux montages alternés, qui mettent en place des rebondissements, d'autres scènes clés qui participent à la manipulation des attentes du spectateur. En effet, c'est le cas avec l'échange et la possession du corps de Park Choon-bae par le Japonais, ou le passage dans la montagne, sous la pluie, pendant lequel le Japonais tombe de la falaise et atterrit sur le pare-brise de Jong-go, la scène se terminant avec un plan rapproché sur la jeune femme qui observe la scène. Cette scène jette le doute sur la culpabilité de l'étranger et l'innocence de l'inconnue en même temps. Ce passage pourrait être perçu comme une révélation ou un rebondissement, mais ce n'est qu'un élément de plus qui vient prendre part aux multiples soupçons et incertitudes du métrage.

6-2 – Personnages ambigus et confusion morale

À présent, nous allons approfondir la façon dont l'ambiguïté des personnages est mise en scène. Nous étudierons dans un premier temps la manière donc les séquences d'introduction font preuve de manipulation, puis la construction des personnages, leur apparence et attitude, et enfin le choix des acteurs et leur jeu.

Les séquences d'introduction qui présentent les personnages manipulent en effet le spectateur. D'emblée troubles et entremêlées, ces présentations sont des fausses pistes et jouent avec les apparences trompeuses des personnages. Dans la séquence d'introduction de *The Chaser*, la jeune femme qui se prostitue semble gérer la situation, alors que le tueur en série, lui, est hésitant – vêtu modestement d'un polo bleu – et arbore un air tout à fait innocent [Fig. 60]. Puis, la police

arpente les ruelles et prend en note le numéro d'immatriculation de la voiture à l'allure abandonnée. Enfin, le futur protagoniste de l'histoire est présenté au départ comme un homme mystérieux et menaçant, cigarette aux lèvres sous son parapluie noir. Il semble alors le personnage le moins appréciable [Fig. 61].

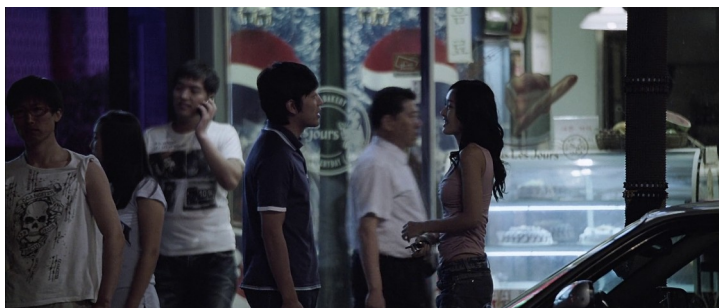


Figure 60 : *The Chaser*, 0h1min36sec. Youg-min retrouve une prostituée dans la rue, avant de l'inviter à monter dans sa voiture.



Figure 61 : *The Chaser*, 0h3min49sec. Jong-go attend la prostituée dont il est responsable, qui prend plus de temps que prévu.

En réalité, le personnage de la jeune femme représente les prostituées victimes du terrible psychopathe à l'allure ordinaire, tandis que le proxénète, personnage d'abord violent, grossier et peu respectueux, fait finalement preuve d'un grand cœur et exprime sa préoccupation pour la victime Mi-jin et surtout sa fille. Enfin, la police s'empêtre dans les problèmes administratifs, allant jusqu'à relâcher le tueur en série extrêmement violent après ses aveux partiels. Le personnage de Young-min peut évoquer la notion du « méchant de la porte d'à côté²¹⁷ » proposée par Karine Hildenbrand et Christian Hutleben : « un personnage familier, récurrent, accessible et... insoupçonnable²¹⁸ ».

Lors de l'introduction de *The Murderer*, les deux futurs antagonistes et ennemis ultimes de l'histoire jouent au mah-jong sur la même table. Le premier plan rapproché révèle le personnage principal et narrateur risquant de s'endetter davantage avec une expression concentrée et sérieuse [Fig. 62]. Le deuxième personnage dévoilé à l'écran est Myun, le baron de la drogue qui piégera et détruira la vie de Gu-nam. À ce moment-là, il dupe le protagoniste et les spectateurs en se confondant parmi les autres joueurs. Il ne semble pas important à l'histoire, se montre comme un personnage souriant, expressif, nonchalant, appréciable. Gu-nam ne prête pas attention à lui, et devient violent lorsqu'il perd la partie, tandis que Myun rit avec ses camarades, de façon conviviale et bon enfant [Fig. 63].

217 Karine Hildenbrand et Christian Gulteben, *Le Méchant à l'écran : les paradoxes de l'indispensable figure du mal*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 13, traduction personnelle : « villain next door ».

218 *Ibid.*



Figure 62 : *The Murderer*, 0h3min35sec Gu-nam est en train de perdre.



Figure 63 : *The Murderer*, 0h4min13sec.

Ce dernier ferait presque de la peine aux spectateurs quand le personnage principal l'arnaque et ne le paie pas correctement avant de partir froidement. Une fois encore, l'introduction dupe les spectateurs et présente dès les premières secondes un personnage aimable et qui ne se distingue pas des autres, alors qu'il s'avère être en réalité le traître et antagoniste de Gu-nam, qu'il mènera jusqu'à la mort.

Le premier plan du film *The Strangers* dévoile quant à lui le personnage du Japonais qui pêche paisiblement et prépare son appât [Fig. 64-65]. Ce personnage est présenté lors de cette ouverture comme un personnage calme et poétique, au milieu de l'eau du lac, des oiseaux et de la nature paisible, accompagné d'une musique douce. Ce personnage est l'élément central du film, qui pose question et intrigue. Tout au long du film, il sera tout le contraire d'un personnage doux et rassurant et fera peser une menace sa nature indiscernable et, de façon anormale, constamment calme (même lorsque son chien se fait massacrer par une hache à quelques mètres de lui à 1h09).



Figure 64 : *The Strangers*, 0h1min34sec.



Figure 65 : *The Strangers*, 0h1min50sec.

La fin de l'introduction est moins clairement délimitée que les deux précédents films, et semble naturellement se terminer à 4min24sec lors du plan d'ensemble et de quelques notes de musique. Le personnage qui apparaît à l'écran après le Japonais est un homme réveillé très tôt auprès de sa femme ; le spectateur comprend alors qu'il est policier, appelé pour une enquête : quelqu'un serait mort. Pendant plusieurs minutes et de nombreux plans, celui-ci se prépare et s'habille, utilisant même un chausse-pied : il n'apparaît pas comme impressionnant et sûr de lui, une image de lui qu'il renversera dans la deuxième partie du film. À table avec sa famille, sa mère lui affirme, pendant la 3^e minute du début du film, qu'il « faut vraiment être un monstre pour tuer des gens, le meurtrier n'est qu'un connard ». Or, plus tard dans le film et à plusieurs reprises, Jong-

go, son fils et policier, sera lui-même confronté à la volonté enragée de tuer.

Intéressons-nous désormais à l'ambiguïté globale des personnages qui perdure dans les trois métrages. Dans *The Strangers*, le trouble concernant les personnages est central, les faux-semblants et l'ambiguïté des personnages étant tout l'enjeu du métrage : « Je voulais exprimer cette confusion, cet instant où la croyance est ébranlée ou perdue [...] j'ai compris qu'il ne s'agissait que de cela : croire en une image. » [Fig. 66-68]



Figure 66 : *The Strangers*, 0h15min52sec. Jong-go au petit déjeuner, voûté, déconcentré par sa femme qui lui fait des appels sexuels



Figure 67 : *The Strangers*, 0h33min21sec. Le Japonais à l'allure monstrueuse, attaque Jong-go.



Figure 68 : *The Strangers*, 0h29min27sec. La jeune femme, timide, baisse les yeux (alors qu'elle possède en réalité de grands pouvoirs).

Par la suite, Jong-go semble inoffensif et maladroit, le Japonais monstrueux et agressif, et enfin la jeune femme timide et hésitante. Or, pour chacun des trois personnages, un passage dans le film finit par révéler une attitude opposée. Le triptyque de personnages dont on ne parvient jamais à percer le mystère et l'arrière-pensée est ainsi composé du Japonais, du chamane et de la jeune femme. Les acteurs affichent souvent des expressions neutres et empêchent quiconque de cerner leurs réels objectifs [Fig. 69-71].



Figure 69 : *The Strangers*, 1h04min19sec.



Figure 70 : *The Strangers*, 1h26min14sec.



Figure 71 : *The Strangers*, 0h31min00sec.

Néanmoins, le Japonais pose encore plus question, car son expression change en fonction des séquences, comme lors du rituel alterné entre le chamane et lui, ou encore lors de la course-poursuite à pied entre lui, Jong-go et ses amis. À ce propos, le réalisateur salue les capacités de Jun Kunimura (l'acteur qui l'interprète) à multiplier les expressions du visage pour donner de la vitalité à un personnage qui risquait de rester cantonné à une expression absente « pour le bien de l'ambiguïté²¹⁹ » [Fig. 72-45].



Figure 72 : *The Strangers*, 1h52m14.



Figure 73 : *The Strangers*, 1h26m02.



Figure 74 : *The Strangers*, 1h37m58.

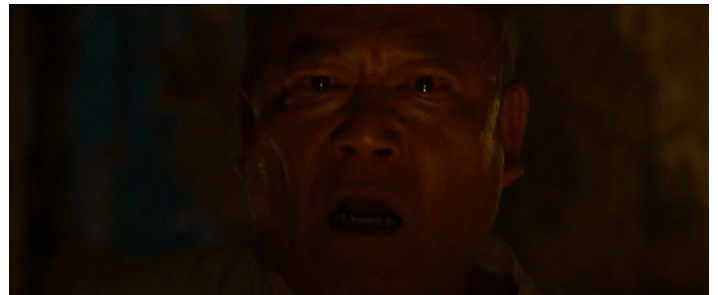


Figure 75 : *The Strangers*, 1h33m33.

219 Nikola Grozdanovic, *op. cit.*

Lors de la séquence finale, au premier abord, la question est de savoir qui croire, entre le Japonais et la femme ? Lequel des deux ment ? Le Japonais, recouvert de sa cape et de sa capuche, et la femme, tapie dans l'ombre, sont d'abord filmés en plans rapprochés, puis en gros plan, développant chacun leur discours au personnage en quête de vérité, qui se tient devant eux. Le Japonais semble alors défendre l'idée qu'il n'est pas le diable, qu'il est fait de chair et d'os, et que le personnage d'en face vient le confronter avec d'entrée de jeu des préjugés sur lui. La femme, quant à elle, affirme vouloir sauver Hyo-jin. Le protagoniste et le prêtre souhaitent à tout prix connaître la vraie nature du personnage face à eux, qui détournent la question pour les emmener sur un autre terrain. La punition divine semble ainsi être au cœur du film, dans un village où les rumeurs se propagent et rendent les habitants violents. Cependant, ces derniers sont attaqués par l'étrange et cruelle maladie dès l'ouverture du film, et Hyo-jin tombe malade avant que son père n'accuse le Japonais²²⁰. D'un côté, des personnages aux allures occultes moralisent le châtiment qu'ils semblent infliger. De l'autre, le chamane est, *a priori*, envoyé par la force logée dans le corps du Japonais, dans le but de manipuler la famille et posséder la fillette ; la raison pour laquelle Jong-go est incité à trouver un coupable. Le film se clôt sans donner de réponse claire au sujet des motivations du triptyque de personnage (la jeune femme, le Japonais et le chamane), ce qui renforce le suspense et l'état de confusion du film.

Dans *The Murderer*, l'ambiguïté des personnages se joue surtout sur la différence des conditions sociales des personnages, traduites à travers leur apparence physique. Gu-nam est poursuivi par les autorités parce qu'il est Joseonjok et que son visage et son attitude le trahissent, tandis que Kim Tae-won, à la fois banquier et à la tête d'une organisation criminelle, est au contraire un homme d'affaire respecté en Corée du Sud. On retrouve donc le même schéma que dans *The Chaser*.

Dans *The Chaser*, tout se joue sur le fait que l'apparence de Young-min semble être à l'opposé de ce que l'on pourrait attendre d'un tueur en série. On retrouve certaines similarités avec Charles Reece, le tueur en série du *Sang du Châtiment*. Dans la version de 1992, celui-ci est un jeune homme avec un beau visage, presque angélique, et reste toujours calme [Fig. 76]. Il n'a aucun antécédent avec la justice, les gens l'apprécient, il n'a jamais eu d'ennemi, et il était un bon élève : le citoyen et le fils parfait. Son expression reste innocente tout au long du film, ce qui permet de frôler l'empathie pour ce jeune homme, qui semble véritablement ne pas avoir conscience de ses actes. Le personnage réagit presque comme un enfant qui ne comprendrait pas une situation. À la 70^e minute, un docteur qui prend sa défense s'interroge : « Comment un jeune homme respectable est-il devenu un meurtrier ? ». Questionné dans sa cellule, de la même manière que Young-min, il répond aux policiers sans mentir, et développe les atrocités dont il a été l'acteur tout à fait

220 L'accusation à tort est, selon le Japonais et la jeune femme lors de la séquence finale, la cause de sa sanction « méritée » et ainsi, de la mort de sa famille.

calmement [Fig. 77].



Figure 76 : *Cruising*, 1h15min11sec. Charles Reece lors de son procès.



Figure 77 : *The Chaser*, 0h38min25sec. Young-min, peu après être arrivé au commissariat.

Tout au long de *The Chaser*, Young-min trompe et fait hésiter la police grâce à son attitude détendue et son « innocence enfantine et diabolique²²¹ », sans avoir besoin de duper, de flatter ou d’user de son apparence et situation en tant que citoyen « modèle ». Ce film met ainsi en scène le récit d’un homme « respectable » qui torture des jeunes femmes, recherchées et secourues par un voyou, lui-même motivé par une enfant et freiné par la police. Les rôles et les apparences sont brouillés, voire intervertis, comme pour souligner l’ambiguïté du mal. Katerine Hildenbrand et Christian Gutleben écrivent que « les traits du méchant à l’écran se lissent tandis que son esprit s’abîme. Ce jeu sur l’apparence et le rôle social est très adroitement exploité dans la série *Dexter* (2006-2013)²²² ». Relevons que les dates de cette série sont similaires à celles des films de Na Hong-jin (2003-2016). D’autre part, Ha Jung-woo, l’acteur du tueur en série Young-min, semble être à la fois l’un des acteurs les plus renommés²²³ en Corée du Sud, mais aussi incarner la représentation d’un « sex symbol²²⁴ ». Ainsi, l’avoir choisi dans le rôle d’un tueur psychopathe commettant des actes abominables peut d’autant plus déstabiliser le spectateur. On peut cependant développer le fait que, en réalité, au cinéma, on a l’habitude de voir des personnages de tueurs en série intégrés dans la société (métier banal, grande maison), d’apparence tout à fait classique, aux corps plutôt frêles, aux attitudes détendues et à la voix calme et maîtrisée : Norman Bates, Joe Goldberg, Jeffrey Dahmer, Mark Lewis, etc. [Fig. 78-81]

221 Ha Jung-woo, « Traqueur et traqué », *The Chaser*, « les suppléments », DVD 2, Édition spéciale 2 DVD, *Haut et Court*, 2009, 0h12min20sec.

222 Karine Hildenbrand et Christian Gutleben, *op. cit.*, p. 11.

223 « Il s’est ainsi imposé en peu de temps comme l’un des comédiens les plus populaires de Corée », « Ha Jung-woo », dossier de presse *The Murderer*, *op. cit.*, n. p.

224 Expression utilisée dans une critique de *The Chaser* : <http://eastasia.fr/2016/07/09/dossier-na-hong-jin-une-introspection-du-mal-coreen/> Park Chan-wook le désigne comme « sexy » dans un article : <https://variety.com/2014/film/asia/oldboy-director-park-chan-wook-sets-ha-jung-woo-as-star-of-sexy-fingersmith-1201365912/>.



Figure 78 : Norman Bates dans *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960)



Figure 79 : Mark Lewis dans *Le voyeur* (Michael Powell, 1960)



Figure 80 : Joe Goldberg dans *You* (2018)



Figure 81 : Seong Yun-o dans *Somebody* (2022)

On peut probablement en déduire que le décalage entre l'apparence et la personnalité du tueur et ses actes criminels suscite plus de malaise, d'effroi et de surprise, et sert ainsi favorablement le thriller. Les auteurs du *Méchant à l'écran* développent ce point : « Personnage double, le méchant cache bien son jeu. L'ironie dramatique peut alors être exploitée pour créer le suspense, comme dans *The Shadow of a Doubt* (Hitchcock, 1943), qui repose sur le principe du loup dans la bergerie²²⁵ »

Na Hong-jin expose, à travers ses trois métrages, un panel de personnages difficiles, voire impossibles à cerner et comprendre, ce qui crée une confusion morale chez le spectateur. Dans *The Chaser*, l'ambiguïté des personnages sert davantage la déstabilisation tandis que dans *The Murderer*, elle met en évidence la morosité et l'impitoyabilité de la société. Enfin, dans *The Strangers*, où elle joue son rôle ultime, cette ambiguïté propagée sème le doute et ainsi, le chaos. Ce trouble, que l'on retrouve chez les différents personnages, joue grandement en faveur du suspense qui sert le genre. De plus, en alternant entre le point de vue de Jong-go, du prêtre et du chamane, à la fin de *The Strangers*, le réalisateur confronte le spectateur aux mêmes doutes que les personnages, qui posent question sur la nature de certains individus, les frontières entre la réalité et l'imaginaire, et les limites mêmes de ce qui est réel.

²²⁵ Karine Hildenbran et Christian Gulteben, *op. cit.*, p. 11.

6-3 – Vers une évolution morale des protagonistes ?

Dorénavant, observons de plus près le rapport à la morale de ces personnages. Comme nous l'avons expliqué précédemment en citant les écrits de Georges Arsenijevic, la Corée est l'un des pays les plus influencés par le confucianisme. Ce dernier est un « courant majeur de la pensée chinoise, tiré de l'enseignement de Confucius (551-479 avant J.-C.), qui repose essentiellement sur des préceptes défendant une morale humaniste sans recours à une métaphysique. Art de vivre harmonieusement avec ses semblables fondé sur la maîtrise de soi et sur la piété familiale²²⁶ ». Anne Cheng, qui traduit *Les Entretiens du Confucius* en 1981²²⁷, explique en introduction que « l'enseignement de Confucius est [...] par nature [...] exclusivement politique. [...] Pour Confucius [...] le politique [...] trouve son fondement dans des hommes doués d'exigences morales²²⁸ ». L'idéal que propose Confucius, c'est l'« homme de bien », c'est-à-dire le *jun-zi*²²⁹, qui « doit avant tout recevoir une formation morale ». Ainsi, ce courant de pensée se base sur six vertus : le *ren*, composé du *zhong* (la loyauté), et du *xin* (l'honnêteté et le fait d'être digne de confiance), du *zhi* (le discernement, la sagesse), le *yong* (le courage), le *yi* (le fait d'être juste), et enfin le *li* (le respect des rites et rituels)²³⁰.

Dans le cinéma de Na, aucun des personnages n'est entièrement étranger à ces vertus. Ils en possèdent chacun une ou plusieurs, ou bien en acquièrent au fil de leur parcours. Jong-ho n'a peur de rien, mais est-ce du courage dès le départ ? Vulgaire, grossier, égoïste, violent, prêt à tout pour récupérer son argent... faire preuve de courage aurait peut-être consisté à retenir ses pulsions de colère et de violence, au moins devant la police, et convaincre en passant par un acte de sagesse. Jong-go n'est pas courageux, mais à partir de la moitié du film il devient capable de tout défier pour sauver sa fille, malgré encore une fois, une évidente absence de discernement et de justesse. Les trois protagonistes manquent d'ailleurs considérablement de raison. Gu-nam est peut-être le seul personnage que l'on pourrait qualifier de juste, bien qu'il soit simplement victime de sa condition et d'une situation de trahison. Il souhaitait cependant annuler le plan après la rencontre avec la cible, le professeur. En ce qui concerne le *li* (respect des rites et rituels), le chamane de *The Strangers* trahit les rites et prétend réaliser un certain rituel pendant qu'il en fait en réalité un autre. Pour ce qui est des autres personnages, Jong-ho et Gu-nam ne montrent pas le moindre signe de croyance ou de pratique religieuse, dans *The Strangers* c'est la mère de Jong-go qui fait appel au chamane afin

226 « Confucianisme », *Philosophie magazine* [en ligne] <https://www.philomag.com/lexique/confucianisme> (Page consultée le 10 mai 2023).

227 Anne Cheng, *Entretiens de Confucius*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

228 *Ibid.*, p. 19.

229 « L'homme de bien. Telle est du moins la traduction que nous avons adopté du terme chinois *jun-zi* qui, à l'origine, signifiait littéralement “fils de souverain”, et, par extension, descendant d'une famille noble. », *ibid.*, p. 19.

230 *Ibid.*, p. 21.

d'exorciser Hyo-jin, et personne ne se rend compte que ce dernier dévie le rituel. Enfin, la loyauté n'est pas vraiment abordée, chaque personnage agissant avant tout pour lui. Les trois hommes semblent rester tout de même fidèles à une personne : leur fille, ou Eun-jin pour Jong-ho.

Analysons désormais de plus près certains versets que proposent *Les Entretiens de Confucius*, afin de mieux comprendre les règles concernant ces vertus. Par exemple, il déclare : « Au service de ton prince, veille à ton devoir avant de penser au salaire²³¹. » On pense donc immédiatement à Jong-go, à qui cette phrase s'applique, avec des nuances néanmoins. Jong-ho accomplissait son devoir de proxénète et de protection envers Mi-jin, mais le faisait indirectement, sans en avoir conscience. En effet, celui-ci se battait au départ pour son argent, voire pour punir Mi-jin d'être partie. Un autre verset proclame : « Le Maître dit : L'homme de bien connaît le Juste, l'homme de peu ne connaît que le profit²³². » Jong-ho est motivé, lors de la moitié de sa quête et de sa chasse à l'homme, par son argent. Cependant, lorsqu'il prend conscience de la dangerosité de Young-min et du sort de Mi-jin, il redouble d'effort, laisse plus d'une fois ses émotions prendre le dessus et cherche à se racheter, pour Eun-ji, notamment. Le protagoniste s'avère finalement même plus « moral » que la police, qui, malgré le fait d'avoir conscience des actes de Young-min, reste soumise aux ordres. L'évolution de Jong-go est moins louable, car « Le Maître dit : Commettre une faute et ne pas s'en corriger, c'est là la vraie faute²³³ ! » Or, Jong-go a, à plusieurs reprises, le choix de se repentir, de changer d'avis, de réfléchir, mais jamais il ne fera preuve de sagesse, et il fera les mauvais choix jusqu'à la fin. Ainsi, Jong-go est puni, et sa famille entière en paie le prix. « Le Maître dit : Voyez l'homme de bien, comme il est libre et serein ! Et l'homme de peu, comme il est sombre et anxieux²³⁴ ! » Ce verset trouve son ambivalence à travers les films du corpus, qui démontrent avant tout que la condition détermine le destin, les préjugés, les actes et, dans *The Murderer*, le bonheur tout simplement. Gu-nam et les Joseonjok qui l'entourent sont montrés comme accablés de problèmes financiers, mobiliers, familiaux, etc. La sérénité et la liberté ne semblent pas atteignables pour Gu-nam et Jong-ho, qui vivent tous les deux dans des mondes violents et injustes. Jong-ho est par ailleurs menotté dès la première demi-heure du film, à la première rencontre d'un policier : son statut l'éloigne de la liberté et des problèmes avec les forces de l'ordre. À l'inverse, Young-min semble totalement en phase avec lui-même et se montre serein tout au long du film. De plus, il se trouve plus libre que le protagoniste car il n'est pas menotté, et la police finit par le relâcher. Dans *The Murderer*, aucun personnage n'est serein, et dans *The Strangers*, ce sont les deux personnages ambigus, dont la nature et les objectifs restent inconnus qui semblent sereins jusqu'à la fin : la femme et le Japonais (lorsque celui-ci est possédé). La sérénité et la liberté ne sont donc absolument pas des indices de bonté dans l'œuvre de Na Hong-jin, qui met

231 *Ibid.*, XV.36, p. 127.

232 Anne Cheng, 16, p. 46.

233 *Ibid.*, XV.29, p. 126.

234 *Ibid.*, VII.36, p. 68.

en avant certaines difficultés que confrontent des personnages marginaux. Enfin, « le Maître dit : exige beaucoup de toi-même et peu des autres, c'est le moyen d'écartier toute animosité²³⁵ » Pourtant, chez Na, ce sont des personnages qui ne comptent que sur eux-mêmes qui nous sont présentés ; ils doivent régler leurs problèmes seuls et c'est ce qui les pousse à faire des choix immoraux, user de la violence, enfreindre les lois, se rapprocher des « bas fonds », des trafics, etc. Ainsi, le cinéaste joue avec les valeurs morales humaines et confucianistes, et en révèle les failles.

Intéressons-nous maintenant aux scènes clés qui instaurent un point de bascule dans la moralité (ou l'immoralité) des protagonistes. La première est celle pendant laquelle Jong-ho prend conscience des enjeux et de la nécessité d'arrêter Young-min. Pour ce faire, il rend visite et pose des questions à l'une des anciennes prostituées ayant travaillé pour Young-min. Le discours de celle-ci n'est pas rassurant et laisse comprendre que ses réactions et ses actions sont bizarres : il lui fait peur et selon elle, il est dangereux. Lorsque le protagoniste regagne la route pour rentrer dans sa voiture et retrouver Eun-ji, la pluie battante refait son apparition et la femme s'écrit « il a tué quelqu'un, hein ? ». Un gros plan sur le visage d'Eun-ji qui entend et comprend la situation apparaît, un fondu de notes de guitare venant prendre le dessus sur le son des voix et de la pluie. Eun-ji et Jong-ho échangent leurs regards, et un gros plan sur ce dernier révèle sa compassion pour la petite fille, sa déception de ne pas avoir retrouvé Mi-jin ou arrêté Young-min : il est touché, ému, c'est le début de la véritable vengeance, nourrie de haine. Dans *The Murderer*, à l'inverse, c'est quand Gu-nam se retrouve piégé et trahi que le début de son parcours vers l'ultra-violence est signé. Il est, dans tous les cas, forcé de se débarrasser de ses ennemis, étant poursuivi à mort.

Dans *The Strangers*, enfin, c'est sous les trombes de pluie, le bruit des éclairs au côté de ses camarades amochés et après la chute du Japonais de la falaise sur le pare-brise, que Jong-go fera son acte immoral le plus fort. Au départ, celui-ci conduit son pick-up afin de regagner le village, épuisé et blessé lors de la poursuite précédente, avec ses amis. En parallèle, deux personnages sont filmés à courir dans la forêt : le Japonais s'enfuit, avec difficulté, fatigue et souffrance. On ignore les raisons de la course de la jeune femme, cette fois vêtue de blanc. La suite de la séquence montre Jong-go qui demande à ses amis de jeter le corps du Japonais par-dessus la barrière. Lorsque le corps du Japonais atterrit sur la route et que Jong-go et ses amis s'approchent pour analyser la situation de plus près, un travelling vertical vers le ciel fait passer le montage des visages sombres des hommes au chamane qui, de son côté, lance des pièces, pour lire l'avenir. Étonné de ce qu'il voit, il esquisse un léger sourire en coin et observe l'horizon : le ciel sous la pluie [Fig. 82-84]. Ce plan sur le chamane renforce le basculement que la séquence annonce, la bascule de Jong-go vers l'immoralité, un acte qui le condamnera à mort.

235 *Ibid.*, XV.14, p. 124.



Figure 82 : *The Strangers*, 1h54min56sec.



Figure 83 : *The Strangers*, 1h55min11sec.



Figure 84 : *The Strangers*, 1h55min20sec.

Cependant, si l'on se penche sur les fins des films, afin d'examiner l'état psychologique des protagonistes lors des derniers instants, l'évolution de leur immoralité est ambiguë, elle aussi. Dans *The Chaser*, Jong-ho rend visite à Young-min, dans le but de le tuer. Après un combat à mains nues, le protagoniste, hors de lui, s'apprête, après néanmoins de longues secondes d'hésitation, à tuer Young-min avec un marteau, l'arme que ce dernier a utilisé pour tuer Mi-jin. En faisant ce geste, Jong-ho se venge d'un acte violent en reproduisant le même. La police débarque à la dernière seconde, juste avant que Jong-ho n'achève son geste, et l'empêche alors de commettre un meurtre. Le film se clôt tout de même sur le protagoniste, installé au chevet de Eun-ji, encore à l'hôpital, après l'arrestation de Young-min. Il compte visiblement veiller sur elle, maintenant et à l'avenir, mais le film n'épilogue pas sur l'avenir du personnage, il reste donc *a priori* proxénète. À la fin de *The Murderer*, Gu-nam a réussi à comprendre les enjeux cachés derrière la trahison dont il a été victime, et est parvenu à se venger. Le personnage semble dépassé par cette vie de violence, de fuite et de problèmes, alors il regarde alors une dernière fois la photo de sa fille, et se laisse mourir. La fin de *The Strangers*, en revanche, est la plus crue et la plus sombre. Néanmoins, Jong-go a compris sa faute, même si c'est beaucoup trop tard, et regrette sûrement ses actes qui ont eu raison de lui.

La vengeance est au cœur des trois récits, qui développent quant à eux les parcours qui mènent ces personnages à désirer se venger. Du côté de la religion, la vengeance est souvent perçue

comme un péché, une réaction à éviter (c'est le cas pour les religions catholique, musulmane et bouddhiste²³⁶). Le pardon est alors un acte de sagesse et de bonté. Rappelons qu'en Corée du Sud, le christianisme et le bouddhisme sont les deux religions dominantes²³⁷.

Kim Jungwon met l'accent sur la dominance de la filialité comme « vertu suprême de la morale confucéenne²³⁸ », et rappelle que le gouvernement en Corée de la dynastie des Choseon est « [f]ondée sur les principes moraux confucéens de loyauté, filialité et fidélité²³⁹ », et qu'elle s'est étendue sur plus d'un demi millénaire (1392–1910). Son article vise cependant à informer sur la tolérance juridique de la dynastie Choseon concernant certains crimes vengeurs filiaux et leurs rapports aux vertus : « En traitant de nombreux incidents de crimes filiaux, cependant, la dynastie Choseon a dû trouver un équilibre entre la morale et le droit [...]. Du point de vue juridique, les crimes vengeurs commis sous le drapeau de la vertu ne pourraient pas être automatiquement sanctionnés²⁴⁰ [...]. » Kim souligne l'importance de la peur de cet État, vis-à-vis des possibles représailles engendrées par la sanction de l'acte vengeur. L'auteur révèle cependant les contradictions des traitements en fonction du sexe de l'auteur du crime. En effet, les obligations de filialité n'étaient pas les mêmes pour un fils et pour une fille : « [L]'acte de vengeance filiale d'une fille mariée [...] a non seulement mis en péril sa capacité à remplir son devoir le plus élevé de fidélité conjugale, mais aussi compliqué les normes sociales du système familial patrilinéaire qui étaient rituellement et légalement postulé par l'État²⁴¹ » Ainsi, on voit que l'interprétation des valeurs confucéennes par l'État et la justice est variable et subjective, s'adaptant aux intérêts personnels et situations, et qu'au delà des valeurs filiales, il existe les « émotions filiales²⁴² ».

On peut estimer que la peine et la sanction juridique sont une forme de vengeance, ce qui nous mène d'ailleurs à relever le fait qu'en Corée du Sud, la peine de mort n'est à l'heure actuelle toujours pas abolie, mais n'a cependant pas été appliquée depuis 1997. Un projet de loi est présenté au Parlement en 2015 mais n'est pas adopté, tandis que « 61 individus demeurent dans le couloir de

236 Frédérique Odasso, « Le pardon selon les 4 grandes religions », *Notre temps*, 2019 [en ligne] <https://www.notretemps.com/famille/intergeneration/le-pardon-selon-les-4-grandes-religions-16204#du-cote-du-christianisme> (Page consultée le 12 mai 2023).

237 31,6 % de la population est chrétienne (dont 24 % de protestants et 7,6 % de catholiques) et 24,2 % est bouddhiste. Voir « Corée du Sud - Informations pratiques », *Wallonia.be* [en ligne] <https://www.awex-export.be/fr/marches-et-secteurs/coree-du-sud/informations-pratiques-250> (Page consultée le 31 mai 2023).

238 Jungwon Kim, « Between Morality and Crime: Filial Daughters and Vengeful Violence in Eighteenth-century Korea », *Acta Koreana*, volume 21, n°2, Keimyung University, 2018, p. 481-502 [en ligne] <https://muse.jhu.edu/article/756427> (Page consultée le 31 mai 2023), traduction personnelle : « as well as the supreme virtue of Confucian morality »

239 *Ibid.*, traduction personnelle : « *Founded upon the Confucian moral principles of loyalty, filiality, and fidelity, the Chosŏn dynasty [...]* »

240 *Ibid.*, traduction personnelle : « *In dealing with numerous incidents of filial crimes, however, the Chosŏn state had to strike a balance between morality and law, constantly debating the appropriate circumstances and degree of exoneration for filial avengers. From a legal perspective, vengeful crimes committed under the flag of virtue could not automatically be sanctioned, for this would generate further retaliation and eventually lead to chaos.* »

241 *Ibid.*, traduction personnelle : « *[A] married daughter's act of filial revenge [...] not only jeopardized her ability to perform her highest duty of wifely fidelity, but also complicated the social norms of the patrilineal family system that were ritually and legally postulated by the state* ».

242 *Ibid.*, traduction personnelle : « *filial emotions* ».

la mort²⁴³ ». L'Église catholique sud-coréenne, quant à elle, semble s'engager à plusieurs reprises pour l'abolition de celle-ci²⁴⁴, sans succès. Rappelons que la peine de mort revient à mettre en scène un assassinat étatique prémédité, réalisé de sang froid. En 2018, une affaire fait parler d'elle : trois sœurs sud-coréennes réclament la peine de mort pour leur père, coupable d'avoir tué leur mère. Ces dernières mettent en place une pétition signée par près de 150 000 Sud-Coréens²⁴⁵. On retrouve dans cette histoire l'exception morale de la vengeance filiale, cette fois du côté des filles dans le cadre d'une dénonciation des violences conjugales. On voit donc que dans la société sud-coréenne, la vengeance, et ainsi la légitimation morale de la violence, sont des notions ambiguës, variables et débattues depuis longtemps, et encore aujourd'hui.

Dans les films du corpus, les personnages sont de plus en plus violents au fur et à mesure qu'ils se rapprochent de la finalité de leur vengeance, tandis que leurs motivations sont quant à elles de plus en plus légitimes. Au départ, Jong-go veut récupérer son argent, puis souhaite retrouver Mi-jin, et enfin, dans la dernière partie du film, venger la mort de cette dernière. Le désir de vengeance des protagonistes est donc nourri par des causes de plus en plus « justes », et l'empathie du spectateur pour ces personnages est ainsi grandissante, mais leurs actes sont de plus en plus barbares et sanglants. On retrouve donc ici encore la dimension cathartique du thriller, qui transfère le désir de vengeance au spectateur qui n'attend plus qu'une chose : la satisfaction du personnage et la punition de l'antagoniste.

243 « Corée du Sud et la peine de mort », *Parliamentarians for Global Action* [en ligne] <https://www.pgaction.org/fr/ilhr/adp/kor.html> (Page consultée le 31 mai 2023).

244 « L'Église coréenne appelle une nouvelle fois à abolir officiellement la peine capitale en Corée du Sud », *Missions étrangères de Paris*, 2021 [en ligne] <https://missionsetrangeres.com/eglises-asie/leglise-coreenne-appelle-une-nouvelle-fois-a-abolir-officiellement-la-peine-capitale-en-coree-du-sud/> (Page consultée le 31 mai 2023) ; « En Corée du Sud, l'Église catholique s'engage pour l'abolition de la peine de mort », *Vatican News*, 2023 [en ligne] <https://www.vaticannews.va/fr/eglise/news/2023-03/eglise-coree-du-sud-abolition-peine-de-mort-petition.html> (Page consultée le 31 mai 2023).

245 « Corée du Sud : Trois sœurs réclament la peine de mort pour leur père qui a tué leur mère », *Paris Match*, 2018 [en ligne] <https://www.parismatch.com/Actu/International/Coree-du-Sud-Trois-soeurs-reclament-la-peine-de-mort-pour-leur-pere-qui-a-tue-leur-mere-1584267> (Page consultée le 31 mai 2023) ; « Violences conjugales : trois Sud-Coréennes demandent l'exécution de leur père », *Europe1*, 2018 [en ligne] <https://www.europe1.fr/international/violences-conjugales-trois-sud-coreennes-demandent-l-execution-de-leur-pere-3789569> (Page consultée le 31 mai 2023).

Conclusion

« Le thriller est un concept familier mais imprécis²⁴⁶. »

Raphaëlle Moine explique que « [l]es genres, parce qu'ils ont une fonction idéologique et sociale, sont sujets à des redéfinitions ainsi qu'à des mutations sémantiques ou syntaxiques qui épousent et prolongent des changements historiques, sociaux, culturels et cinématographiques²⁴⁷. » À travers les époques et les cultures, les genres évoluent et varient, s'adaptant à leur environnement. On constate en effet qu'en fonction de leur nationalité, les thrillers n'ont pas les mêmes codes. À l'occasion de cette étude consacrée à trois thrillers sud-coréens, nous avons pu convoquer des références majoritairement nord-américaines, à des fins de comparaison, mais il pourrait être intéressant d'aller voir également ce que font d'autres cinématographies productives, mais moins dominantes et influentes dans le monde. Du côté du cinéma de genre français, par exemple, les listes de thrillers proposées sur différents sites²⁴⁸, que nous nous permettons de convoquer faute d'ouvrage en français consacrés au thriller à l'échelle internationale, proposent de nombreux films de Chabrol et Clouzot, avec des œuvres comme *Le Corbeau* (Henri-Georges Clouzot, 1943), *Les Diaboliques* (Henri-Georges Clouzot, 1955), *Le Salaire de la peur* (Henri-Georges Clouzot, 1953) ou encore *Le Boucher* (Claude Chabrol, 1970). Dans les films plus récents, on retrouve souvent *Le Chant du loup* (Antonin Baudry, 2019), *Bac Nord* (Cédric Jimenez, 2020) et *Boite Noire* (Yann Gozlan, 2021). La première liste mentionne des films antérieurs à la popularisation de la notion de thriller²⁴⁹ en France, qui reposent sur le suspense, aux dépens de l'action. La deuxième est en revanche trop éclectique pour en tirer une conclusion, ce qui laisse supposer que le cinéma français a peut-être mis de côté ce genre. Les réalisateurs espagnols qui semblent se démarquer sont, quant à eux²⁵⁰, Oriol Paulo avec *Les Lignes courbes de Dieu* (*Los renglones torcidos de Dios*, 2022),

246 Martin Rubin, *op. cit.*, p. 259, traduction personnelle : « *The thriller is a familiar but imprecise concept.* »

247 Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 181.

248 « Meilleurs films de tous les temps selon les spectateurs - Quels sont les meilleurs thrillers français ? », *Allociné* [en ligne] <https://www.allocine.fr/film/meilleurs/genre-13023/pays-5001/> (Page consultée le 1er juin 2023) ; « Le meilleur du Thriller français [Top] », *Télérama vodkaster* [en ligne] <https://vodkaster.telerama.fr/listes-de-films/le-meilleur-du-thriller-francais-top/1394215> (Page consultée le 1er juin 2023) ; « Meilleurs Thrillers Français de Tous les Temps », *CinéTrafic* [en ligne] <https://www.cinetrafic.fr/meilleur/film/thriller/francais> (Page consultée le 1er juin 2023).

249 L'origine du mot et de l'utilisation du mot thriller est incertaine, et nous n'avons trouvé aucune source éclairant ce sujet. Relevons que Chabrol parle de ses « thrillers » comme de films policiers ou de polars. Voir : « 1986, le polar selon Claude Chabrol », *L'Ina éclaire l'actu*, 2020 [en ligne] <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/1986-le-polar-selon-claude-chabrol> (Page consultée le 1er juin 2023).

250 D'après plusieurs listes : « Meilleurs films de tous les temps selon les spectateurs - Quels sont les meilleurs thrillers espagnols ? », *Allociné* [en ligne] <https://www.allocine.fr/film/meilleurs/genre-13023/pays-5017/> (Page consultée le 1er juin 2023) ; « Meilleurs Thrillers Espagnols de Tous les Temps », *CinéTrafic* [en ligne] <https://www.cinetrafic.fr/meilleur/film/thriller/espagnol> (Page consultée le 1er juin 2023) ; « 95 Thrillers espagnols », *Télérama vodkaster* [en ligne] <https://vodkaster.telerama.fr/films/thrillers-espagnols/g-10-379> (Page consultée le 1er juin 2023).

Mirage (*Durante la tormenta*, 2018), *L'Accusé* (*Contratiempo*, 2016), *The Body*, (*El cuerpo*, 2012), et Pedro Almodovar avec *La Piel que Habito* (2011), *La Loi du désir*, (*La ley del deseo*, 1987) ou encore *La Mauvaise éducation* (*La mala educación*, 2004). Les films d'Oriol Paulo misent principalement sur le suspense psychologique, en jouant avec le silence et la temporalité, le tout étant basé sur une manipulation cérébrale tout au long du métrage, permise par l'exclusivité du point de vue du protagoniste. Almodovar, lui, met en scène des personnages féminins dans des univers colorés, et ses thèmes renvoient majoritairement à l'amour et au désir. Nous pourrions également faire un point sur les thrillers norvégiens ou britanniques, mais l'essentiel est de se rendre compte que chaque culture façonne les genres cinématographiques à sa manière. On peut en outre constater que, dans certains pays, un même genre (en l'occurrence ici le thriller) peut avoir plusieurs formes.

Revenons en Corée du Sud, dont la production cinématographique est riche de thrillers primés et réputés à l'échelle internationale, tels que les trois métrages composant la trilogie de la vengeance de Park Chan-wook, *Sympathy for M. Vengeance*, *Old Boy* et *Lady Vengeance*, ou même *Decision to Leave* (*Heeojil gyeolsim*, 2022) plus récemment, mais aussi *Stoker* et *JSA : Joint Security Area* (*Gongdonggyeongbiguyeok JSA*, 2000) du même réalisateur, mais aussi *Parasite*, *Mother* et *Memories of Murder* de Bong Joon-ho, ou encore *Hard Day, J'ai rencontré le Diable* (*Akmareul boatda*, Kim Jee-woon, 2010) et *Forgotten* (*Gieokeui bam*, Jang Hang-jun, 2017). Nous constatons alors que tourmenter leurs personnages au fond de leur âme et conscience, en les confrontant aux valeurs morales d'une société, semble constituer la ligne directrice et l'aboutissement de tous ces films. La face cachée de l'« homme » s'y voit dévoilée, lorsque celui-ci se retrouve dans des situations de dilemmes moraux ou d'impuissance. On peut établir un lien entre ce phénomène et la notion coréenne de *yogwan*, dont Adrien Gombeaud revendique l'importance dans le cinéma sud-coréen. Ce terme désigne, selon lui, des hôtels sud-coréens où les clients viennent chercher une intimité et se libérer des conventions sociales²⁵¹ : « Regarder dans le *yogwan*, explorer l'intime, dévoiler le caché aura été l'un des grands enjeux du nouveau cinéma coréen²⁵². »

La forme prise par les thrillers sud-coréens, au-delà du propos, se différencie également des autres productions du genre dans le reste du monde. Par rapport à des films de Chabrol, Clouzot, Almodovar ou David Fincher, les thrillers sud-coréens cités insistent sur les scènes de violence, le côté malsain et l'état émotionnel extrême de leurs personnages marginaux, le tout avec des touches d'humour noir parsemées tout au long du récit. On peut suggérer que l'ancrage du confucianisme dans la culture sud-coréenne, pensée philosophique et doctrine d'État basée sur la volonté de

251 L'auteur explique que ce terme, plus généralement dans la culture coréenne, peut ainsi renvoyer à n'importe quel espace fictif. Le cinéma, notamment, permet de s'exprimer librement, évoquer des sujets sensibles, voire tabous, laisser parler sa créativité sans limites, imaginer et imager ce que l'on souhaite : « l'écran de cinéma met à jour une réalité que la rue nous cache », Adrien Gombeaud, *op. cit.*, p. 67.

252 Adrien Gombeaud, *op. cit.*, p. 72.

maintenir l'ordre social et éthique dans la société, se retrouve au centre de ces thrillers, dans lesquels ces valeurs sont mises à nue, manipulées et renversées. Na Hong-jin s'inscrit dans cette tendance du thriller sud-coréen et montre à travers ses trois longs métrages que lorsqu'un homme n'a plus le choix et qu'il doit tout faire pour s'en sortir ou ne pas perdre ce qu'il possède, alors sa vraie personnalité s'extériorise, et c'est à ce moment-là que l'on découvre qui il est vraiment. Ainsi, il pousse ses personnages à bout et les oblige à mettre à découvert leur part sombre, celle qui n'est pas convenable en société, qui n'est plus morale, détruisant ainsi les règles de bienséance.

Cependant, le réalisateur va plus loin en bouleversant la structure du thriller. Dans *The Chaser*, le film se centre sur tout ce qu'il se passe autour d'un crime, et non pas sur le crime en lui-même ou sa résolution. Dans *The Murderer*, le film est divisé en trois actes et porte une attention au parcours du protagoniste en tant que migrant et fugitif. Une fois encore, le motif de la trahison et du coup monté n'est qu'anecdotique, et ce qui en découle est le véritable sujet du film. Enfin, dans *The Strangers*, tout repose sur l'incertitude concernant les personnages qui plane tout au long du métrage.

Le cinéaste oscille constamment entre suspense et action, réalisme et ultra-violence. Il expose des décors sombres, parfois noirs et opaques, jouant avec les conditions météorologiques difficiles, ainsi qu'en maniant la saleté et les matières naturelles (boue, sang, moisissure, chair humaine ou animale). Dans un monde masculin, violent et enragé, saupoudré d'un humour noir macabre et grotesque à la fois, les personnages se retrouvent liés et piégés par leurs nombreux jugements hâtifs, orientés par des préjugés sociaux, des accusations infondées, des rumeurs et diverses croyances religieuses. Le réalisateur met en scène une société corrompue avec des policiers, des proxénètes et des mafieux qui font passer leurs intérêts en priorité, empiétant largement sur la justice et la bienveillance. Les anti-héros révèlent leur animalité et leur immoralité, et c'est par leur attitude, entre confusion morale et marginalité, qu'ils provoquent de multiples rebondissements. La violence est cruelle et sadique, et se manifeste chez chacun des personnages, y compris la fillette Hyo-jin. Les personnages sont ambivalents, trompeurs, violents, égoïstes, et s'entraînent mutuellement vers leurs chutes respectives. Néanmoins, certains d'entre eux se montrent aussi à l'occasion émotifs, mus par l'instinct paternel ou amoureux, en position de défense ou contraints par les obligations hiérarchiques, et tendent ainsi parfois à susciter l'empathie du spectateur.

Na Hong-jin dépeint un monde dans lequel le Mal se propage sans frontières, en chacun des personnages, à travers la nature, mais aussi en passant par le surnaturel, le divin, l'irréel. Le cinéaste joue avec l'ambiguïté des limites du Mal et de sa propagation, et explore celles de la nature humaine au sein d'une société sud-coréenne corrompue, incitant ainsi ses contemporains à questionner leur part sombre et leurs propres responsabilités. Tous ces éléments se présentent

comme des caractéristiques de thrillers que l'on peut qualifier d'immoraux. Pourtant, Na Hong-jin provoque les règles de bienséance de la société qu'il dépeint, et, de ce fait, son œuvre cinématographique en devient au contraire profondément morale, en obligeant le spectateur à réfléchir autour des questions de la moralité, de la marginalité, de la société, de son ordre et de ses lois.

Le réalisateur a en effet exprimé, à plusieurs reprises, vouloir à travers ses films faire prendre conscience au spectateur de l'organisation institutionnelle défectueuse régissant la Corée du Sud et de l'indifférence de la société dans *The Chaser* et *The Murderer*, puis de questions existentielles, comme le rapport de l'homme au Mal, dans *The Strangers* : « C'est dans la réalité que nous vivons, que ce genre de chose atroce se produit²⁵³. » Nous espérons avoir, à travers cette étude, contribué à cerner la façon dont cette ambition se décline dans son œuvre.

253 *The Chaser*, « les suppléments », DVD 2, Édition spéciale 2 DVD, *Haut et Court*, 2009, 0h12min09sec.

Filmographie principale

The Chaser (2008)

Version : Édition spéciale 2 DVD, 1h59min55sec.

Acteurs : Kim Yun-seok dans le rôle de Jong-ho ; Ha Jung-woo dans le rôle de Young-min ; Seo Yeong-hie dans le rôle de Mi-jin ; Jung In-gi dans le rôle du Détective Lee ; Park Hyo-ju dans le rôle du Détective Oh ; Kim Yoo-jeong dans le rôle de Eun-ji.

Réalisateur : Na Hong-jin

Producteurs (les deux premiers noms de la liste) : Roy Lee et Doug Davidson

Scénaristes : William Monahan, Na Hong-jin, Shinho Lee

Musique : Choi Yong-rock

Directeur.ices de la photographie : Lee Sung-je, Lee Mi-Bog, Hong Won-Chan

Monteur : Kim Sun-Min

Sociétés de production : Vertigo Entertainment

Exportation/Distribution internationale : Finecut, Warner Bros

The Murderer (2011)

Version : 2h20min50sec.

Acteurs : Kim Yun-seok dans le rôle de Myun ; Ha Jung-woo dans le rôle dans Gu-nam ; Jo Seong-ha dans le rôle de Kim Tae-won ; Kwak Do-won dans le rôle du professeur, Lee El dans le rôle de sa femme.

Réalisateur : Na Hong-jin

Producteur.ice.s : Han Sung-goo, Jong-eun Byun

Scénaristes : Chihiro Itou, D'après l'oeuvre de Hiroshi Mori, Adaptateur : Hong Won-chan

Musique : Kenji Kawai, Jang Young-gyu, Lee Byung-hoon

Etalonneur : Kim Il-gwang

Directeur de la photographie : Lee Sung-je

Monteur : Kim Sun-min

Chef décorateur : Lee Hwo-kyoung

Sociétés de production : Popcorn Films, Wellmade Starm

The Strangers (2016)

Version : 2h36min21sec.

Acteurs : Kwak Do-won dans le rôle de Jong-go ; Hwang Jeong-min dans le rôle du chamane ; Jun Kanimura dans le rôle du « Japonais » ; Chun Woo-hee dans le rôle de la femme mystérieuse, Kim Hwan-hee dans le rôle de Hyo-jin.

Réalisateur : Na Hong-jin

Producteur.ice.s : Kim Sung-ho, Suh Dong Hyun

Scénariste : Na Hong-jin

Musique : Jang Young-gyu, Dalpalan

Directeur de la photographie : Hong Kyung-Pyo

Chef monteur : Kim Sun-min

Chef décorateur : Lee Hwo Kyung

Directeur de production : Lim Min Sub

Sociétés de production : Fox International Productions, Fox Video Korea

Annexe 1

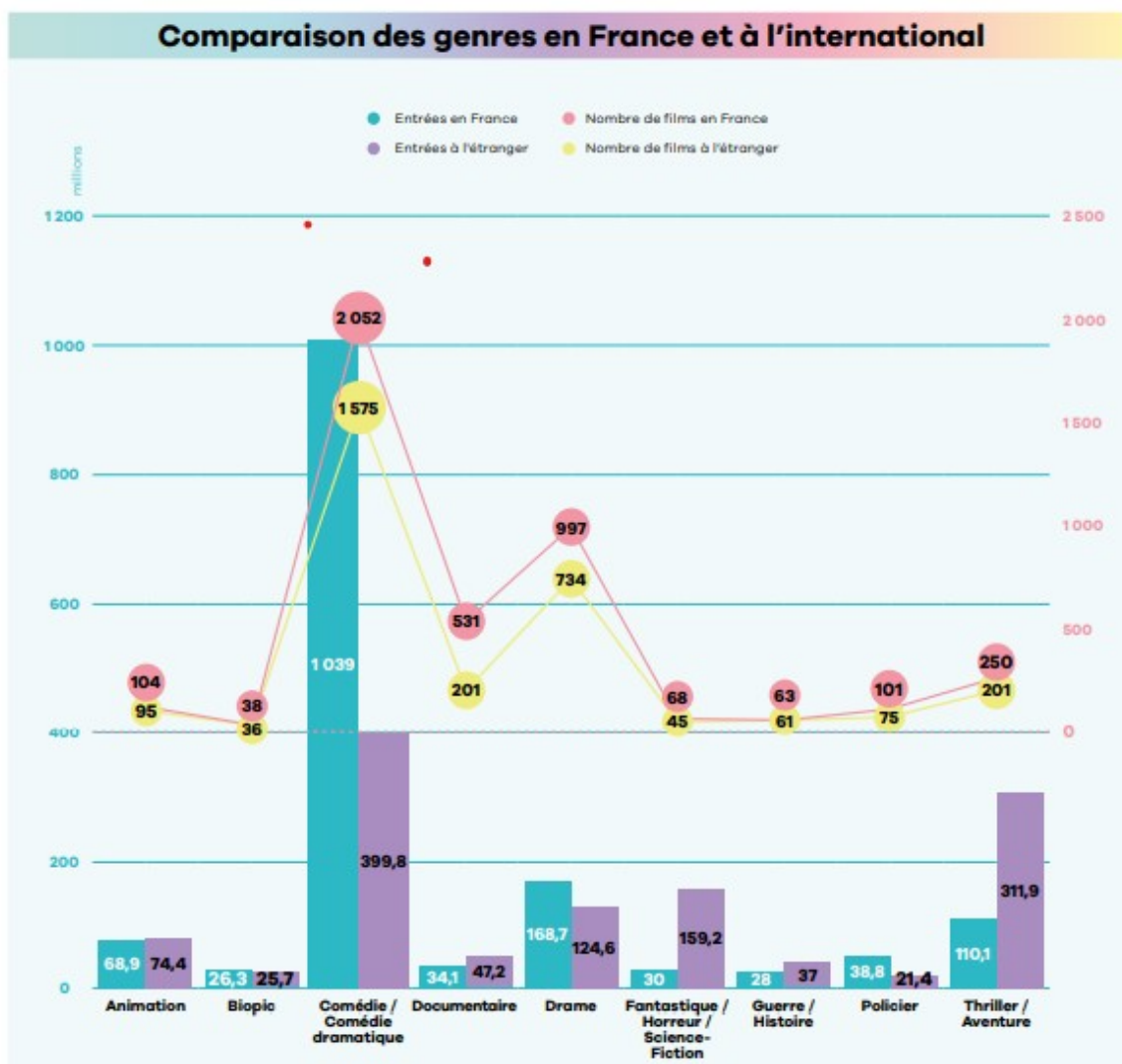
Etude *UniFrance* sur la répartition des entrées par genre

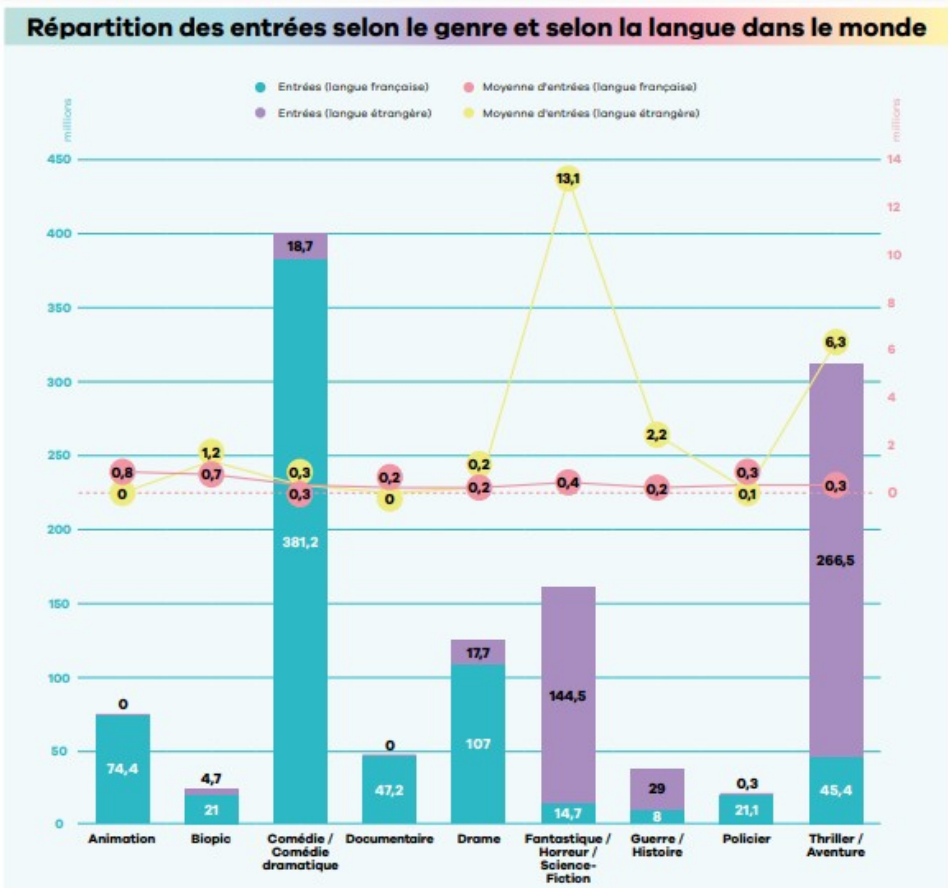
Tableaux tirés de « Les genres du cinéma français qui s'exportent le mieux ? 15 genre, 25 ans de données »

Étude réalisée par Andrea Sponchiado, assistée de Axel Petit, à partir de l'étude homonyme publiée par *UniFrance* en

2016 et signée par Quentin Deleau-Latournerie

Imprimé en France en juillet 2021 par *Stipa*

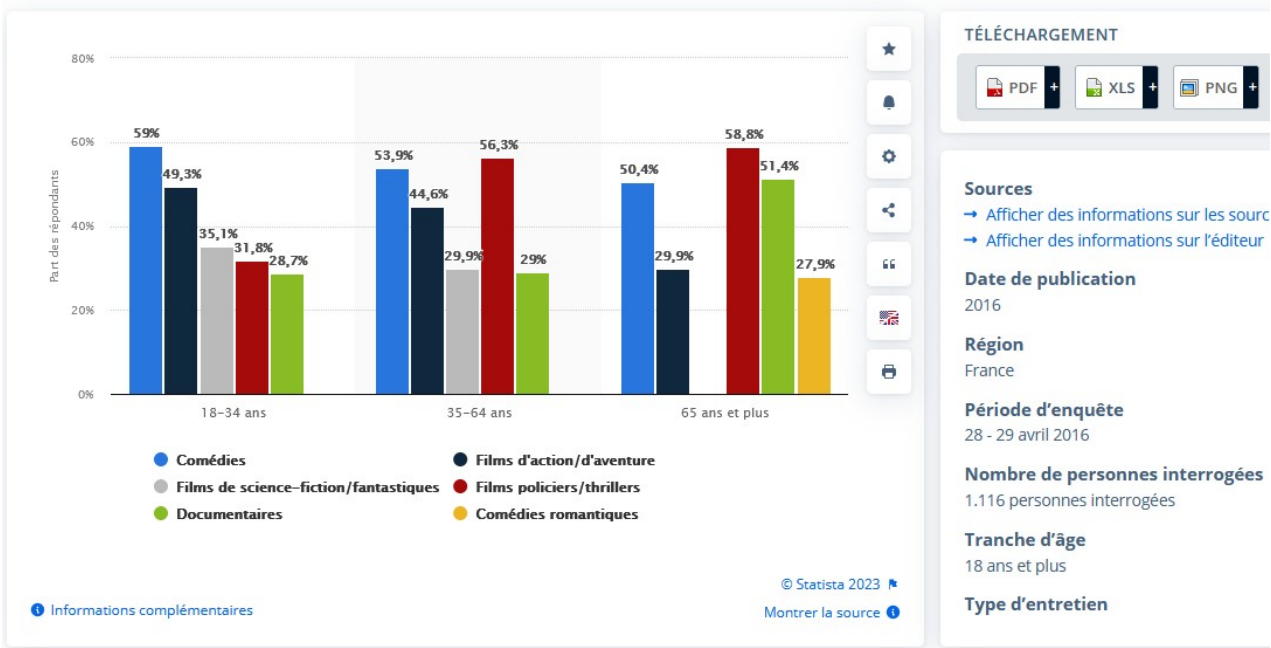




DONNÉES GÉNÉRALES

Tableau proposé par le site *Statista*

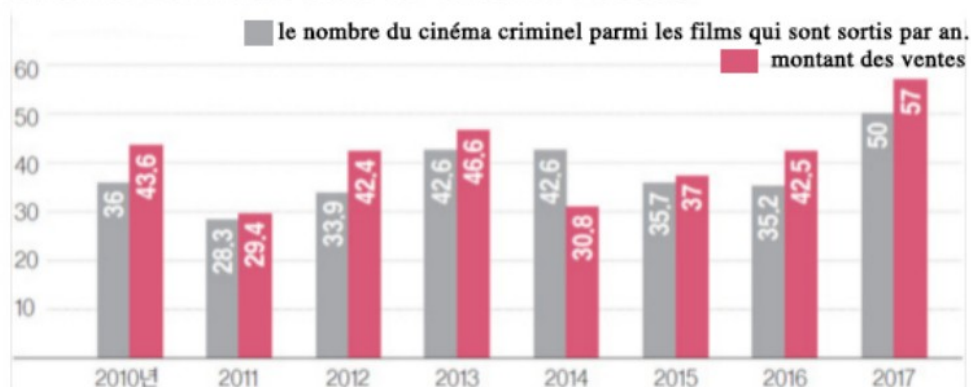
Genres de films préférés des Français en 2016, par tranche d'âge*



Annexe 2

Tableau provenant du mémoire « Société et Violence des femmes criminelles dans le cinéma coréen contemporain (2003-2012) », Hye-In Kim, Université Rennes 2, 2020

cinéma criminel dans le cinéma coréen



source : kofic (Korean film Council)

La tendance du cinéma criminel de 2010 à 2017

Bibliographie

1. Arts, culture et société

1.1 Apports généraux

1.1.1 Littérature

Sacha, « Le principe du héros contraire », 2017 [en ligne] <http://leprincipeduheroscontraire.over-blog.com/litterature> (Page consultée le 28 octobre 2021).

CHENG Anne, *Entretiens de Confucius*, Paris, Éditions du Seuil, 1981

SHAFER Daniel M. et RANEY Arthur A., « Exploring How We Enjoy Antihero Narratives », *Journal of Communication*, n° 62, 2012 [en ligne] file:///C:/Users/Youna/Desktop/MEMOIRE/Bibliographie/Antih%C3%A9ro/ark%20_67375_WNG-TPSTVB9M-D.pdf (Page consultée le 20 avril 2023).

1.1.2 Psychocriminologie

BLATIER Catherine, *Introduction à la psychocriminologie*, Malakoff, Dunod, coll. « Psycho Sup », 2019.

DIEU Erwan et SOREL Olivier (dir.), *Psychologie et violence*, Levallois Perret, Studyrama Eds, 2013.

1.1.3 Monde carcéral

(ano.), « La prison permet-elle de prévenir la récidive? », *Observatoire international des prisons* [en ligne] <https://oip.org/en-bref/la-prison-permet-elle-de-prevenir-la-recidive/> (Page consultée le 3 avril 2022).

JACQUIN Jean-Baptiste, « Prison : 31% des sortants récidivent dans les douze mois », *Le Monde*, 2021 [en ligne] https://www.lemonde.fr/societe/article/2021/08/13/prisons-31-des-sortants-recidivent-dans-les-douze-mois_6091303_3224.html (Page consultée le 3 avril 2022).

1.2 Corée

1.2.1. Religion

CONCHE Marcel, « Christianisme et mal absolu », *Raison présente*, n° 7, juillet/août/septembre 1968, Persée, « Les structures et les hommes », n° 7, p. 73-90 [en ligne] https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_1968_num_7_1_1262 (Page consultée le 3 avril 2022).

ELIADE Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1998.

HUNTYEL GRAYSON James, *Korea - A religious history*, Londres, Clarendon Press Oxford, 1989.

LEE Yong-Shik, *Shaman Ritual Music in Korea*, Séoul, Edison Jimoondang International, 2004.

SEO Maria, *Hanyang Gut: Korean Shaman Ritual Music from Seoul*, Routledge, Routledge library editions, 2002.

YOO Jinil et KOUDELA Pal, *Music and musicians in kut, the Korean shamanic ritual*, 2016.

1.2.2 Société

ARSENJEVIC Georges, *Mes Coréens : 35 ans de rencontres et d'amitié*, Le Pré-Saint-Gervais, Asiatheque Maison Langues Du Mond, coll. « L'Asiathèque », 2019.

CHOIA Kwan et LEEB Ju-lak, « Citizen participation in community safety: a comparative study of community policing in South Korea and the UK », *Policing and Society - An International Journal of Research and Policy*, Routledge, 2016 [en ligne] <http://dx.doi.org/10.1080/10439463.2014.922087> (Page consultée le 6 février 2023).

HALPERIN Alex, « CNN asks if Korea's hierarchical culture caused crash », *Salon*, 10 juillet 2013 [en ligne] https://www.salon.com/2013/07/10/cnn_asks_if_koreas_hierarchical_culture_caused_crash/ (Page consultée le 22 février 2023).

MORILLOT Juliette, *La Corée : chamanes, montagnes et gratte-ciel*, Paris, Autrement, coll. « Autrement Monde », 1998.

PARK Eddie, « Les Joseonjok : trop différents pour être chinois, pas assez bons pour être coréens » ; *Observatoire Pharos*, Korea exposé, 2018, [en ligne] <https://www.observatoirepharos.com/pays/republique-de-coree/les-joseonjok-trop-differents-pour-etre-chinois-pas-assez-bons-pour-etre-coreens-en/> (Page consultée le 3 avril 2022).

WOOK Kang, MAHESH K. Nalla et CHUN Yongtae, « Community policing in South Korea: an analysis of organizational determinants », *Crime Law Soc Change*, Springer Science & Business Media Dordrecht, 2014 (Page consultée le 6 février 2023).

2. Cinéma

2.1 Industrie cinématographique

FEIGELSON Kristian et GHERLANI Wafa (dir.), « Les Industries des images en Asie de l'est : Entre mondialisation et identités locales (Chine - Hong Kong, Corée, Japon, Taiwan) », *Théorème*, n° 33, Paris Presses Sorbonne Nouvelle, 2021.

« Sondage exclusif : quels sont les genres préférés des français », CNEWS, 2015 [en ligne] <https://www.cnews.fr/cine/2015-10-13/sondage-exclusif-les-genres-de-films-preferes-des-francais-713315> (Page consultée le 14 décembre 2021).

2.2 Esthétique et Théorie du cinéma

MAURY Corinne, *L'Attrait de la pluie*, Crismée, Yellow Now, « Côté cinéma / Motifs », 2013.

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Malakoff, 3^e édition, Armand Colin, 2016.

DELEUZE Gilles, « Chapitre 8 – de l'affect à l'action : l'image-pulsion », *Cinéma 1. L'image mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983.

2.3 Genres cinématographiques

2.3.1 Apports généraux

2.3.1.1 Ouvrages

MOINE Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Nathan université », 2002.

2.3.1.2 Thèses et mémoires

LE BORGNE Constance, « La distribution du cinéma sud-coréen en France, de l'aide à la réception : une mise à l'épreuve du principe de diversité des expressions culturelles », mémoire de Master sous la direction de Simon Daniellou, Université Rennes 2, 2021.

2.3.1.3 En ligne

DELEAU Quentin, “Les genres du cinéma français”, *Unifrance* [en ligne] https://medias.unifrance.org/medias/125/97/156029/piece_jointe/quels-sont-les-genres-du-cinema-francais-qui-s-exportent-le-mieux.pdf (Page consultée le 3 décembre 2021).

2.3.2 Film noir

2.3.2.1 Ouvrages

BRION Patrick, *L'Héritage du film noir*, Paris, Éditions de la Martinière, 2008.

EL-KHOURY Toufic, *Aliénation et déterminisme dans le film noir classique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2020.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Le Film noir*, Paris, CNRS Éditions, 2021.

2.3.2.2 En ligne

ESQUENAZI Jean-Pierre, “Le Film noir”, *Livres-cinéma* (Base de données de livres sur le cinéma), 2021 [en ligne] <https://www.livres-cinema.info/livre/15762/film-noir> (Page consultée le 10 décembre 2021).

2.3.3 Thriller

2.3.3.1 Ouvrages

RUBIN Martin, *Thrillers*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Genres in American cinema », 1999.

2.3.3.2 Thèses et mémoires

CHABROL Yann, « Définition du thriller contemporain : enjeux esthétiques et narratifs du frisson », mémoire de Master sous la direction de José Moure, Université Paris 1/Panthéon Sorbonne, 2016.

GLISSANT Mathieu, « Le maître de l'obsession », mémoire de Master sous la direction de M. José Moure, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2013.

2.3.3.3 En ligne

(ano.) « Thriller : Le Film noir à travers les âges », *Télérama vodkaster* [en ligne] <https://vodkaster.telerama.fr/listes-de-films/thriller-le-film-noir-a-travers-les-ages/1002372> (Page consultée le 15 décembre 2021).

(ano.) Anastasia, « Quelle est la différence entre un thriller et un polar ? », *Fnac*, 2020 [en ligne] <https://www.fnac.com/Quelle-est-la-difference-entre-un-thriller-et-un-polar/cp48101/w-4> (Page consultée le 17 décembre 2021).

2.3.4 Policier/criminel

MOINE Raphaëlle, ROLLET Brigitte et SELIER Geneviève (dir.), *Policiers et criminels : un genre populaire européen sur grand et petit écrans*, Paris, L'Harmattan, 2009.

2.3.5 Violence au cinéma

2.3.5.1 Ouvrages

BURDEAU Emmanuel et VIEILLESZAZES Nicolas (dir.), *Quentin Tarantino : un cinéma déchaîné*, Paris, Capricci et Les prairies ordinaires, 2016.

TRIOLETT Christophe et BONO Julien (dir.), *Gore et violence*, coll. « Darkness, censure & cinéma », LeffMotif, 2017.

2.3.5.2 Thèses et mémoires

KIM Hye-in, « Société et Violence des femmes criminelles dans le cinéma coréen contemporain (2003-2012) : Lady Vengeance de Park Chan-wook, Princess Aurora de Bang Eun-jin, Mother de Bong Joon-ho et Helpless de Byun Young-joo », mémoire de Master sous la direction de Roxane Hamery et Simon Daniellou, Université Rennes 2, 2020.

2.3.5.3 En ligne

ROUSSEL Vincent, « Gore et Violence (collection Darkness- censure et cinéma) », *La Cinémathèque de Toulouse*, 2017 [en ligne] <https://www.culturopoing.com/cinema/livres-revues-cinema/gore-et-violence-collection-darkness-censure-et-cinema/20170822> (Page consultée le 5 décembre).

2.4 Personnages cinématographiques

BEUGNET Martine, *Marginalité, sexualité, contrôle dans le cinéma français contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2001.

HILDENBRAN Karine et GUTLEBEN Christian (dir.), *Le Méchant à l'écran : les paradoxes de l'indispensable figure du mal*, Paris, L'Harmattan, 2013.

2.5 Inspiration de faits divers

DI GIACOMO Julien, « Enquête : Toute la vérité sur les histoires vraies au cinéma », *Télarama vodkaster*, 2013 [en ligne] <https://vodkaster.telarama.fr/actu-cine/film-histoire-vraie-cinema/1098038> (Page consultée le 12 mars 2023).

LETEINTURIER Christine, « FAIT DIVERS », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 mars 2023. URL : <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/fait-divers/>.

TUHRIER Pauline, « Les films « inspirés de faits réels » se multiplient, mais pourquoi donc ? », *Mademoiselle*, 2021 [en ligne] <https://www.madmoizelle.com/les-films-inspires-de-faits-reels-se-multiplient-mais-pourquoi-donc-1185132> (Page consultée le 12 mars 2023).

2.6 Cinéma sud-coréen

2.6.1 Ouvrages

CALVET Yann et VALMARY Hélène (dir.), « Bong Joon-Ho : des chimères et des hommes », *Eclipses*, n°68, 2021.

COPPOLA Antoine, *Dictionnaire du cinéma coréen*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2021.

GOMBEAUD Adrien, *Séoul Cinéma : les origines du nouveau cinéma coréen*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006.

KIM Kyung-hyun, *The Remasculinization of Korean Cinema*, Duke University Press, 2004.

LEE Sangjoon, *Rediscovering Korean Cinema*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2019.

SHIN Chi-yun et Julien Stringer, *New Korean Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.

COPPOLA Antoine, « Corée du Sud : “Parasite” de Bong Joon-ho n'est pas le film que vous croyez », *Asialyst*, [en ligne] <https://asialyst.com/fr/2019/06/13/coree-du-sud-cinema-bong-joon-ho-film-cannes-palme-or/> (Page consultée le 1 avril 2022).

2.6.2 Articles

GOFFETTE Christophe, « Park Chan-wook – Soif de cinéma », *Brazil*, n° 22, octobre 2009. p. 36.

COPPOLA Antoine, « Littérature française et cinéma coréen : le cas de L'Étranger : *Obaltan*, de YU Hyun-mok. *Miryang* (Secret Sunshine) de Lee Chang-dong », *Po&sie*, 2012 [en ligne] <https://doi.org/10.3917/poesi.139.0249> (Page consultée le 2 avril 2022).

COPPOLA Antoine, « Regain religieux dans le cinéma sud-coréen : vers une trans-religion du futur ? », *Sociétés*, n° 144, 2019, p. 95-103 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-societes-2019-2-page-95.htm> (Page consultée le 1er avril 2022).

COPPOLA Antoine, « Stéréotypes des femmes dans les films sud-coréens et nord-coréens », *Sociétés*, n° 115, 2012, p. 41-50 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-societes-2012-1-page-41.htm> (Page consultée le 1er avril 2022).

FERENCZI Aurélien, « Et si les grands cinéastes d'aujourd'hui (et de demain) étaient sud-coréens ? », *Télérama*, 2020 [en ligne] <https://www.telerama.fr/cinema/et-si-les-grands-cineastes-d-aujourd-hui-et-de-demain-etaient-sud-coreens,59350.php> (Page consultée le 15 février 2022).

2.7 Films du corpus

2.7.1 Les trois films

MONTOUTE Kephren, « Dossier – Na Hong-jin : Une introspection du mal coréen », *Eastasia*, 2016 [en ligne] <http://eastasia.fr/2016/07/09/dossier-na-hong-jin-une-introspection-du-mal-coreen/> (Page consultée le 21 avril 2023).

2.7.2 *The Chaser*

2.7.2.1 Article

GOMBEAUD Adrien, « The Chaser », *Positif*, n° 578, avril 2009, p. 51.

LEBECQUE Yann, « The Chaser », *L'Ecran fantastique*, n° 296, mars 2009, p. 18.

LEBECQUE Yann, « The Strangers – à la rencontre du diable », *L'Ecran fantastique*, juillet/août 2016, p. 28.

MALAUSSA Vincent, « Ténèbres », *Cahiers du cinéma*, n° 669, juillet/août 2011, p. 56.

2.7.2.2 En ligne

(ano.), « Redoutable chasse à l'homme dans Séoul », *Le Figaro*, 2009 [en ligne] <https://www.lefigaro.fr/cinema/2009/03/17/03002-20090317ARTFIG00506-redoutable-chasse-a-l-homme-dans-seoul-.php> (Page consultée le 28 novembre 2021).

2.7.2.3 Interview filmée

Onionsan, « The Chaser (2008) - Making of Movie », *YouTube*, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=IKRtzapA5bM&t=144s> (Page consultée le 20 février 2023).

The Chaser, Bonus, *Édition spéciale 2 DVD*.

2.7.2.4 Dossier de presse

Dossier de presse *The Chaser, un film de Na Hong-jin*, Haut et Court, 2008.

2.7.3 *The Murderer*

2.7.3.1 Article

MALAUSSA Vincent, « Le jeteur de sorts », *Cahiers du cinéma*, n° 742, mars 2018, p. 83.

2.7.3.2 En ligne

BAUREZ Thomas, « Na Hong-jin : “Mes films sont ancrés dans une réalité” », *L'Express*, 2011 [en ligne] https://www.lexpress.fr/culture/cinema/the-murderer-interview-de-na-hong-jin_1006767.html (Page consultée le 26 octobre 2021).

2.7.3.3 Dossier de presse

Dossier de presse *The Murderer, un film de Na Hong-jin*, Le Pacte, 2011.

2.7.4 *The Strangers*

2.7.4.1 Article

DU MESNILDOT Stéphane, « The Strangers », *Cahiers du cinéma*, n° 724, juillet/août 2016, p. 62.

ROUYER Philippe, « The Strangers, Ai-je rencontré le diable ? », *Positif*, n° 665-666, juillet/août 2016, p. 118.

2.7.4.2 En ligne

(ano.), La Rédaction, « The Strangers, un spectaculaire thriller biblique », *Premiere*, 2016 [en ligne] <https://www.premiere.fr/Cinema/The-Strangers-un-spectaculaire-thriller-biblique> (Page consultée le 9 février 2022).

CONRAN Pierce, « Interview: THE WAILING's Na Hong-jin, Questions For A Mastermind Of Evil », *ScreenAnarchy*, 2016 [en ligne] <https://screenanarchy.com/2016/06/interview-the-wailings-na-hong-jin-questions-for-a-mastermind-of-evil.html> (Page consultée le 26 octobre 2021).

GROZDANOVIC Nikola, « Interview: “The Wailing” Director Na Hong-jin On Death, Genre, Religion & Comedy », *The Playlist*, 2016, « traduction personnelle » : “for the sake of ambiguity” [en ligne] <https://theplaylist.net/interview-wailing-director-na-hong-jin-20160627/> (Page consultée le 26 octobre 2021).

KRUSHNA SWAMINATHAN Bharat, « Gokseong / The Wailing (2016) : Movie Plot Ending Explained », *This is barry* [en ligne] [Gokseong / The Wailing \(2016\) : Movie Plot Ending Explained \(thisisbarry.com\)](http://thisisbarry.com/gokseong-the-wailing-2016-movie-plot-ending-explained/) (Page consultée le 24 novembre 2022)

LAMBERT Chris, « The Definitive Explanation of The Wailing (곡성) », *Colossus* [en ligne] <https://filmcolossus.com/the-wailing-movie-explained/> (Page consultée le 24 novembre 2022).

NOH Jean, « Cannes Q&A : Na Hong-Jin, “The Wailing” », *Screedaily*, 2016 [en ligne] <https://www.screedaily.com/cannes/cannes-qanda-na-hong-jin-the-wailing/5104060.article> (Page consultée le 8 décembre 2021).

2.7.4.3 Interview filmée

FESTIVAL DE CANNES, « Goksung - Press Conference - EV - Cannes 2016 », *YouTube*, 2016 [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=26dbkoukAUU&t=1538s> (Page consultée le 19 février 2022).

Table des matières

Remerciements.....	2
Avant-propos.....	3
Introduction.....	4
<i>Partie I Les principales composantes du thriller selon Na Hong-jin : noirceur extrême du ton et animalisation des personnages.....</i>	12
Chap. 1 Noirceur ambiante.....	13
1-1 – Ambiances et décors sordides.....	13
1-2 – « L’art du piksari » : vers un humour noir coréen.....	20
Chap. 2 Marginalité et bestialité des personnages.....	29
2-1 – L’anti-héros : du fugitif à la bête traquée.....	29
2-2 – Animalité, rythme et sadisme.....	33
<i>Partie II. Tableaux d’une société corrompue et immorale.....</i>	47
Chap. 3 Incompétence et virilité artificielle.....	48
3-1 – Critique du pouvoir hiérarchique à travers la figure du policier.....	48
3-2 – Hommes de pouvoir et criminels à l’écran : symptôme d’une virilité vaine.....	58
Chap. 4 Un cinéma au plus près de la réalité sociale et humaine.....	64
4-1 – Approche réaliste : discrimination, criminalité et influence du chamanisme.....	64
4-2 – Approche naturaliste : genre, déterminismes sociaux et pulsions humaines.....	73
<i>Partie III – Questionner le rapport au Mal.....</i>	81
Chap. 5 Justice et religion : du conditionnement à la criminalité.....	82
5-1 – Réflexion sur l’origine du Mal : condition sociale ou état obsessionnel.....	82
5-2 – Un rapport entre croyance et acte criminel : rituels, rumeurs et pluie divine.....	89
5-3 – La présomption de culpabilité comme fil narratif.....	100
Chap. 6 Retournements de situations et nature humaine trouble.....	109
6-1 – Rebondissements et fins ouvertes.....	109
6-2 – Personnages ambigus et confusion morale.....	113
6-3 – Vers une évolution morale des protagonistes ?.....	121
Conclusion.....	127
Filmographie principale.....	131
Annexe 1.....	133
Annexe 2.....	135

Bibliographie.....136