

BARNABÉ SAUVAGE



LE NOUVEAU CINÉMA SUD-CORÉEN

ARMAND COLIN



NOUS PROTÉGEONS LE DROIT D'AUTEUR :

Ce livre ne peut être reproduit ni utilisé à des fins
d'entraînement de systèmes d'intelligence artificielle.
La fouille de textes et de données est interdite
conformément à l'article 4(3) de la Directive (UE) 2019/790.

Toute reproduction ou diffusion de cet ouvrage, même partielle,
sans autorisation, est strictement interdite.

Le piratage porte atteinte au travail des auteurs
et fragilise l'ensemble de la chaîne du livre.

En partageant ou reproduisant ce livre illégalement, vous mettez
en danger celles et ceux qui le créent, le produisent et le diffusent.

Introduction

Au sommet de la vague ?

La période considérée prioritairement dans cet ouvrage débute en 1996. C'est à cette date qu'a lieu une importante révision de la première loi sur le cinéma en vigueur en Corée du Sud : la Motion Picture Law de 1962 devient, en 1996, la Film Promotion Law. Outre ce changement de nom, c'est un rapport nouveau au cinéma qui débute dans le pays : la page autoritaire est désormais tournée, la censure s'assouplit (elle ne sera définitivement abolie qu'en 2001) et le pays réfléchit à faire de l'industrie culturelle – et du cinéma en particulier – son fer de lance économique et géopolitique.

C'est aussi l'année de la création du Festival international de Busan, qui marque le passage de relais d'une génération – celle de la « nouvelle vague sud-coréenne » formée notamment par Lee Jun-woo, Park Kwang-su et Lee Myung-se, cinéastes qui avaient commencé à tourner sous la dictature et qui organisent à cette occasion une rétrospective de leurs films – à une autre dont les premiers longs-métrages vont très vite voir le jour.

1996 est en effet l'année de la première réalisation de trois cinéastes majeurs de la période : Hong Sang-soo, Kim Ki-duk et Yim Soon-rye – cette dernière étant considérée comme la première femme cinéaste de cette nouvelle période du cinéma sud-coréen. Lee Chang-dong leur emboîte le pas en 1997, Kim Jee-woon et Im Sang-soo en 1998 et Bong Joon-ho en 2000.

Le point focal de cet ouvrage, dédié à la période contemporaine (qui s'étend sur une génération, environ vingt-cinq ans), n'empêchera cependant pas, dans le chapitre 7, une contextualisation sur un temps plus large, indispensable pour saisir le changement de

paradigme dont témoigne la période que ce livre nomme, à la suite d'autres, celle du « nouveau cinéma sud-coréen ».

Pourquoi avoir choisi d'en interrompre le cours en 2019, l'« année de tous les succès du cinéma sud-coréen¹ » selon le *Dictionnaire* d'Antoine Coppola ?

Outre que l'année 2019 marque une date symbolique, le centenaire du premier film coréen, fixer une borne à un objet d'étude revêt plusieurs intérêts majeurs. L'opération permet de bénéficier d'un recul, notamment chiffré, sur une période dont le dessin n'est pas nécessairement très clair (et dont le tableau est encore obscurci par l'épisode pandémique du début des années 2020). Continuité ou rupture avec la période précédente ? Le succès cannois de *Parasite* de Bong Joon-ho, qui remporte la Palme d'or, est certes un triomphe incontestable pour la production du cinéma sud-coréen, mais en quel sens l'interpréter ?

Faut-il y voir un augure pour le futur radieux d'une industrie en pleine possession de ses moyens ou bien le couronnement des réussites d'une période désormais révolue ? Les deux lectures sont possibles, tant la récompense marque l'aboutissement d'une politique d'internationalisation passant par le cinéma d'auteur, en même temps qu'elle semble découplée de la percée réelle des produits culturels sud-coréens en Occident, dont le cinéma fait de moins en moins partie.

Signe des temps, c'est à une adaptation en série de son succès *Parasite* que se consacre Bong Joon-ho, alors que son blockbuster hollywoodien *Mickey 17* (2025) a connu un succès mitigé. 2019 pourrait bien ainsi marquer, sous la forme d'une apothéose, la fin du « ciné-centrisme » de la « vague coréenne » (*hallyu*), appellation donnée à l'essor des produits culturels destinés à l'exportation. Cette question, centrale dans l'ouvrage, sera encore discutée en conclusion.

À ce titre, il faut noter que ce livre traite exclusivement des productions cinématographiques, et ne discute qu'à la marge des transformations importantes que connaît la production des séries télévisées et des K-dramas.

*

Plus qu'un travail de recherche de première main, cet ouvrage se veut un panorama critique des abondantes discussions menées dans les sphères francophones et (surtout) anglophones, par des

universitaires internationaux ou faisant partie de la diaspora coréenne, concernant le « nouveau cinéma sud-coréen ». Le livre entend restituer et problématiser différentes grandes controverses, parmi lesquelles :

- Est-il plus fructueux de considérer la cinématographie sud-coréenne sur le modèle d'une « cinématographie nationale », en prenant en compte comme déterminant les questions historiques, sociales et politiques internes, ou vaut-il mieux au contraire embrasser une approche « transnationale », plus propice à expliquer les dynamiques de cette industrie sur le marché mondial ?
- L'admiration de l'industrie cinématographique sud-coréenne à l'égard de Hollywood, parfois caractérisée comme une « relation d'amour et de haine », marque-t-elle une inféodation aux canons (esthétiques comme économiques) dominants du cinéma étasunien ou bien favorise-t-elle un rapport dialectique, voire subversif à l'égard de celui-ci ?

Ces grandes questions, formulées par des livres et des articles importants de la période, seront notamment exemplifiées et discutées dans l'ouvrage par des analyses de séquence et encadrées par des résumés à visée didactique.

Toutefois, puisqu'il se fonde très largement sur les études menées ces trente dernières années, cet ouvrage comporte plusieurs limites, dont il faut signaler au moins les plus importantes avant qu'il commence son cours.

Premièrement, le plan de cet ouvrage et les analyses qui y sont menées sont tributaires d'une réception parcellaire de la cinématographie sud-coréenne contemporaine, qui correspond à un petit nombre de films parus sur les écrans et/ou célébrés dans des festivals occidentaux. Pour des raisons qui seront explicitées dans la seconde partie du livre, la production sud-coréenne est une filmographie à (au moins) deux vitesses, rendant difficile l'établissement d'un corpus homogène.

Pour produire un discours sur le cinéma sud-coréen contemporain, faut-il nécessairement considérer l'intégralité du cinéma produit sur le territoire national, ou bien seulement celui que le pays réserve à l'exportation ? Quelle déformation cette dualité produit-elle sur l'analyse ? Ne pouvant répondre par l'affirmative à la première question, cet ouvrage tente d'affronter à la seconde.

Deuxièmement, les sources considérées dans cette étude sont exclusivement des sources francophones et anglophones. Même si les sources en anglais permettent, grâce à la présence massive d'universitaires sud-coréens dans les universités étasuniennes, d'avoir accès à un grand nombre de travaux écrits par des chercheurs de Corée du Sud, ce travail manque nécessairement la finesse des analyses produites par la recherche menée en langue coréenne.

Troisièmement, en partie pour les mêmes raisons que les deux premières limites, cet ouvrage reconduit au moins partiellement l'invisibilisation des films produits par les femmes sud-coréennes, structurellement défavorisées par l'industrie du cinéma et son historiographie. Si l'étude du cinéma des femmes et de l'influence des mouvements féministes sud-coréens sur l'industrie est en train de voir le jour, et se voit abordée dans le présent ouvrage au chapitre 16, la recomposition historiographique que ces apports vont permettre concernant le nouveau cinéma sud-coréen est encore largement à écrire.

Enfin, il faut noter que cet ouvrage se consacre exclusivement au cinéma de fiction en prises de vues réelles, et laisse de côté le champ documentaire (dont Jihoon Kim a récemment retracé l'histoire sur la période considérée par ce livre²) et le cinéma d'animation, tout comme le cinéma expérimental de Corée du Sud (par exemple les films de la coopérative de Séoul Space Cell, fondée en juillet 2004, qui possède son propre laboratoire argentique).

*

Sans emprunter la voie d'une approche auteuriste, qui balayerait successivement les films des grands réalisateurs de la période pour en tirer des conclusions sur les grands thèmes du cinéma sud-coréen contemporain, cet ouvrage essaie de dégager une vision globale – historique, économique, (géo)politique et esthétique – d'un phénomène industriel. C'est en effet sur cette réalité industrielle que s'aperçoivent, avec plus d'acuité, les parcours atypiques de certains des auteurs majeurs de la période, comme Hong Sang-soo ou Lee Chang-dong.

Cet ouvrage suivra ainsi trois approches successives pour éclairer cette filmographie.

La première hypothèse est celle qui fait du cinéma sud-coréen une « cinématographie nationale » fondée sur un sujet en

particulier : le récit des traumas historiques et politiques (certes exceptionnellement nombreux) vécus par la nation (sud-)coréenne. Dans ces coordonnées, c'est l'homogénéité du sujet des films (particulièrement dramatiques et violents), qui marque également, par mimétisme, leur traitement générique et esthétique, qui constituerait l'unité de la période que l'on nomme « le cinéma sud-coréen contemporain ».

La seconde hypothèse, mettant en question la première, trouve dans l'analyse politique et économique des raisons de douter de cette homogénéité thématique et stylistique supposée. En montrant les efforts, souterrains puis revendiqués, pour faire de la production cinématographique sud-coréenne un mastodonte international, on comprend mieux pourquoi le nouveau cinéma sud-coréen pourrait être davantage un label critique qu'un objet historiographique adéquat.

Une fois informée des deux premières approches, la troisième partie proposera enfin une analyse (forcément trop brève) des thèmes et des manières spécifiques de certains cinéastes éminents de la période, en questionnant particulièrement leur habileté à déjouer ou à recomposer le canon qui s'est établi autour d'eux. Dans quelle mesure participent-ils à une stratégie nationale qui les dépasse ? Quelle est leur marge de manœuvre ?

Partie I

HISTOIRE ET MÉMOIRE : L'HYPOTHÈSE TRAUMATIQUE

Cette partie propose de discuter la première hypothèse formulée en introduction : celle qui voit dans les multiples traumatismes collectifs vécus par les habitants de la péninsule pendant le xx^e siècle, et surreprésentés dans sa production cinématographique de la fin des années 1990, un facteur d'unification de la production cinématographique sud-coréenne.

L'interprétation traumatique s'est en effet imposée comme l'une des grilles de lecture dominantes dans les premières analyses portées sur le cinéma sud-coréen, et continue d'être mobilisée aujourd'hui dans les analyses contemporaines, comme dans tout un corpus asiatique¹.

Un « modèle traumatique » : comprendre un cinéma national à partir de son histoire politique ?

De nombreux commentateurs, aussi bien sud-coréens que français ou anglophones, ont en effet postulé un lien indissociable entre l'esthétique du cinéma sud-coréen et la représentation des blessures collectives de la nation.

PANSER LES TRAUMAS NATIONAUX

En 2000, le livre séminal *Contemporary Korean Cinema* de Hyangjin Lee, professeur au Royaume-Uni, tient que « l'industrie cinématographique sud-coréenne est inséparable de la situation politique du pays¹ » et défend fermement le bien-fondé d'une approche nationale de cette cinématographie. Dans *The Remasculinization of Korean Cinema*, paru en 2005, l'universitaire en poste aux États-Unis Kim Kyung Hun étaye cette interprétation à l'aide des concepts issus de la psychanalyse :

« Tout comme Hollywood a utilisé la guerre du Vietnam comme un tremplin pour ce que Susan Jeffords a nommé la "remasculinisation du cinéma américain", le cinéma sud-coréen a renégocié le traumatisme de son histoire moderne de manière à réaffirmer la masculinité et les relations de domination². »