

Le Cinéma Sud-Coréen

Il est l'un des rares cinémas à concurrencer sur son propre sol le cinéma américain. Diverses écoles cohabitent : des films classiques, qui se fondent sur les traditions et la culture coréenne, et depuis une dizaine d'années, une nouvelle vague de jeunes réalisateurs, plus ancrés dans le monde moderne.

La majorité de la production cinématographique sud-coréenne se destine à un public d'adolescents, mais retient chaque année sont tournés un nombre important de grands films. D'ailleurs, les films sud-coréens se taillent une part de plus en plus importante dans les sélections des divers festivals internationaux. L'industrie cinématographique sud-coréenne est aujourd'hui appelée "Hallyuwood".

Bref aperçu de l'évolution historique du cinéma sud-coréen

1945-1953 : au lendemain du départ des troupes d'occupation japonaises, en 1945, les thèmes dominants sont : la résistance antijaponaise, la révolution prolétarienne, la critique des archaïsmes sociaux,

La plupart des films de la période 1945-1950 ont disparu pendant la guerre de Corée (1950-1953), période pauvre du point de vue de la création cinématographique.

1953-1962 : cette période est considérée comme un premier "âge d'or" du cinéma sud-coréen : la tutelle du ministère de l'éducation est moins lourde que celle du ministère de la défense, et le régime d'exonérations fiscales encourage la création cinématographique. Les studios d'[Anyang](#), près de [Séoul](#), sont, lors de leur inauguration, les plus grands d'Asie. Les principales universités ouvrent des départements de cinéma.

Plusieurs des producteurs formés durant cette période ont inspiré le cinéma sud-coréen actuel.

Les films sud-coréens participent aux festivals internationaux de Berlin, de San Francisco et de Sydney, ainsi qu'au festival du cinéma asiatique.

1962-1980 : le coup d'État du général Park Chung-hee en 1961 se traduit par une promulgation l'année suivante d'une loi très restrictive sur les conditions de création cinématographique : l'exercice de leurs activités par les sociétés de production est soumis à une autorisation gouvernementale qui, en fixant un quota de productions annuelles de 15 films par an, et des conditions minimales de taille des sociétés, entraîne une concentration du secteur de la production.

Le cinéaste et vidéaste Nam June Paik choisit alors de s'exiler aux États-Unis.

Les mélodrames de cette période répondent à la politique dite des "trois S" : *screen, sex and sport* (écran, sexe et sport). La censure se renforce après la proclamation de l'état d'urgence en 1972, en interdisant les films contenant une critique sociale et politique.

En dépit de ces contraintes, certains films des années 1970, dans des versions amputées par la censure (et considérées comme mutilées par leurs auteurs), sont toutefois devenus des classiques du cinéma coréen, tels que *La Marche des imbéciles* de Ha Kil-chong et *La Route de Nampo* de Yi Man-hui.

1980-1988 : de la répression du soulèvement de Kwangju, en 1980, jusqu'aux débuts de la libéralisation politique, à partir de 1987-1988, la déréglementation permet l'essor de nouvelles sociétés de production, ainsi que des coopérations avec d'autres cinémas asiatiques, de la République populaire de Chine (RPC), de Hong Kong et de Taïwan.

La génération d'étudiants en lutte contre la dictature militaire utilise le cinéma comme moyen d'expression : des collectifs d'inspiration marxiste, diffusent leurs films via les circuits privés des campus.

Depuis 1988 : la libéralisation politique après 1988 a levé les contraintes formelles à la liberté de création et de production : plusieurs producteurs, naguère clandestins, créent leur propre société. Toutefois, le soutien public à la création n'encourage pas les films tendant à une critique sociale, dans un marché national largement ouvert aux multinationales étrangères.

De ce fait, de plus en plus de jeunes réalisateurs vont passer par les films de genre afin de se libérer des traumatismes dus aux années de sacrifice que représente l'après-guerre sud-coréen. De ce mouvement insolite et de plus en plus populaire, vont se manifester des réalisateurs comme Park Chan-wook, qui est aujourd'hui considéré comme une vraie star dans son pays.

Très souvent issus de la KFAA (Korean Academy of Film Arts), ces réalisateurs vont révolutionner le paysage cinématographique de leur pays grâce à des films revisitant le film de genre et créer un nouvel engouement national autour du septième art, rendant certains réalisateurs plus célèbres que leurs acteurs.

Une vraie famille du cinéma sud-coréen va se former autour de réalisateurs comme Park Chan-wook, Kim Jee-woon ou encore Bong Joon-ho, pour être considérée aujourd'hui comme la nouvelle vague du cinéma sud-coréen qui, par le biais de leurs films, vont réussir à critiquer une société en pleine mutation et en quête d'identité.

Le cinéma sud-coréen bénéficie de mesures de protection : les salles doivent avoir un film coréen à l'affiche au moins 40 % de l'année. Aujourd'hui, la part de marché du cinéma coréen en Corée du Sud dépasse les 50 %. Des négociations avec les États-Unis visent à supprimer ou au moins réduire cette part de la production nationale dans la programmation des salles coréennes, sans aboutir. Les États-Unis sont très hostiles au droit national sud-coréen, qui a toutefois pu être maintenu grâce à une forte mobilisation des cinéastes coréens.

Le gouvernement sud-coréen apporte un soutien financier à l'industrie nationale du film, pour l'amélioration des infrastructures, la formation de personnel et la promotion des films sud-coréens à l'étranger.

Le cinéma sud-coréen remporte par ailleurs un succès croissant à l'étranger, notamment dans les autres pays asiatiques. Cependant, son importance au sein de l'actuelle vague coréenne hallyu est relativement moindre, comparée aux succès énormes des artistes musicaux et des séries télévisées venus de Corée du Sud. Par exemple, l'acteur sud-coréen le plus populaire au Japon est l'acteur principal d'une série télévisée.

Bong Joon-ho

Réalisateur et scénariste sud-coréen de 50 ans.

Etudes de sociologie, puis étude à la Korean Academy of Film Arts (KAFA), premier film en 1995, comédie noire critiquant la société coréenne. Il a 26 ans.

En **2003**, il réalise **Memories of Murder**, un film tiré de l'histoire réelle d'un tueur en série. Le film est un grand succès et attire plus de 5 000 000 de spectateurs en Corée du Sud.

The Host, son troisième long-métrage, est inspiré par un incident survenu en Corée du Sud à la fin des années 1980. Les Cahiers du cinéma le classent troisième film le plus important de 2006.

En **2009**, il est membre du jury international lors du 57^e Festival de Saint-Sébastien. La même année, il présente son quatrième long-métrage, le drame Mother, présenté en compétition au Festival de Cannes 2009.

En **2013**, il signe le scénario d'une coproduction internationale : le thriller de science-fiction **Snowpiercer**, (le Transperceneige). Il réunit une distribution majoritairement anglo-américaine, mais complétée par son acteur fétiche Song Kang-ho. Le long-métrage marque sa seconde incursion dans une fiction de genre adulte et spectaculaire.

En **2015**, il fait partie des membres du jury des longs métrages lors du 65^e Festival de Berlin. Cette même année, le Festival International du Film de Belfort Entrevues lui consacre une rétrospective.

L'année **2017** est marquée par la sortie sur Netflix du film de science-fiction **Okja**, qu'il identifie comme étant au croisement de The Host et Snowpiercer. Cette fois, une distribution anglo-américaine — composée notamment de Paul Dano et Tilda Swinton — entoure une actrice principale coréenne.

En **2019**, son film **Parasite**, présenté au festival de Cannes, remporte la Palme d'or à l'unanimité du Jury.

Parasite

Parasite obtient la palme d'or au festival de Cannes 2019, après celle attribuée l'année précédente à **Une affaire de famille**. Ces deux films asiatiques ont pour personnages principaux les membres d'une famille très pauvre qui tentent de survivre grâce à de petits trafics en marge d'une société d'abondance. La critique sociale du film sud-coréen est néanmoins bien plus baroque que celle du film japonais tant au niveau du fond que de la forme

Ni affreux, ni sales, ni méchants

La prise de conscience du bien et du mal dans Une affaire de famille chez les Shibata était linéaire, progressive. Ici, le film est construit en plusieurs parties moins différentes qu'irréconciliables.

La première partie est une suite de sketches menés tambours battants aux rythmes de musiques d'un registre à chaque fois différent. Elles concourent à souligner l'intelligence et la victoire provisoire des Kim. La seconde partie est la grande séquence de la maison des Park occupée par les Kim et de l'intrusion de la gouvernante avec le retour des Park. Là les pauvres s'y déchirent alors que les riches jouissent dans le salon et se moquent de l'odeur des Kim. Ceux ci sont littéralement renvoyés dans leur merde, les bas-fonds de la ville inondée rejetant les déjections par la cuvette des toilettes.

La troisième partie enfin est celle de la garden-party tragique avec la mort de la gouvernante, de la fille des Kim et de Mr. Park.

Nulle **morale** réconfortante ne vient conclure le film. L'épilogue de la lettre du fils en réponse à celle du père est à la fois improbable et tragique. Terrible servitude du père, condamné à répéter chaque soir cette même lettre et réponse encore plus improbable du fils qui espère, contre toute raison, être assez riche pour acheter la maison et délivrer le père. La vision de ce faux espoir est donné comme mentale dans un décor vide et désincarné. Le dernier plan est plus terrible encore : alors qu'il neige encore à l'extérieur, le fils regarde sa lettre qu'il ne pourra pas même transmettre au père.

La structure même du film avec ces trois parties si différentes montre la vanité de croire en un changement social possible. C'est déjà ce que constataient La servante (Kim Ki-young, 1960) et La cérémonie (Claude Chabrol, 1995) dont Bong dit s'être inspiré et qui ferait passer The servant (Joseph Losey, 1963) pour un film optimiste. Il ne reste pas même aux Kim la férocité des Italiens des taudis d'Affreux, sales et méchants (Ettore Scola, 1976).

Les sentiments sincères qui unissent les membres de la famille Kim sont basés sur une grande compréhension de l'autre et une admiration des qualités alliés à une acceptation de l'échec (aucun ressentiment face à l'échec de l'entrée en fac ou en école des beaux arts, de la vie misérable dans le taudis, des cartons de pizzas mal pliés) qui ne suscite jamais la moindre dispute. Ils se réjouissent tous ensemble de petites choses, bière ou restaurant. Le père ne peut ainsi guère croire à l'amour de Park pour sa femme qui ne sait rien faire et paraît plus ou moins évaporée. Le père en dépit des humiliations se réconfortait en pensant à la réalité des sentiments chez les pauvres alors qu'il ne percevait que des sentiments de surface, conventionnels, chez les riches. Lors de la garden-party, il a la révélation que M. Park (dont le travail consiste surtout à faire preuve de morgue bienveillante envers ses employés techniciens) est aussi superficiel que sa femme et l'aime finalement. D'une certaine manière, c'est M. Park qui franchit alors la limite et suscite la rage meurtrière du père.

Chaud et froid, bas et haut, visible et invisible

A l'affectueuse chaleur du foyer des Kim, Bong applique de chaudes couleurs jaunes orangées qui seront aussi celles de la famille Park dans la première partie du film. L'opposition se fera ensuite frontale entre, d'une part ces chaudes couleurs oranges du quartier des Kim générées par les lampadaires et la tonalité jaune de leur sous-sol et, d'autre part le vert du sous-sol secret enfoui de la maison des Park.

La pierre verte, que le fils associe au succès de son entreprise, devient, une fois reprise dans l'eau qui a inondé la maison, l'instrument de la perte de la famille. Le fils choisit la voie de la violence et veut s'en servir pour assassiner le mari de la gouvernante. Mais cette pierre pleinement associée à la couleur du

couloir, lui échappe des mains et le reclus peut s'en servir pour le frapper et le laisser pour mort tout en allant tuer la fille et tenter de tuer la mère.

Les pauvres se battent entre eux. Mme Park empêche la mère et fille de porter la nourriture à ceux qu'ils séquestrent et par là même à trouver un accord possible. Les riches se sont fait bernier par les Kim mais finalement si peu. C'est toujours les riches qui ont la satisfaction d'un sentiment de maîtrise alors que les pauvres sont toujours à la tâche. Ils doivent aussi subir les humiliations de classe : le jeune Da-So avait remarqué l'odeur identique des vêtements de la famille et M. Park y est sensible dans la voiture avant de l'exprimer.

C'est en effet allongés sous la table du salon, que les Kim doivent subir le dédain exprimé par M. Park quant à l'odeur de son chauffeur. Surtout, ils ne sont pas visibles alors que les Park occupent tout l'espace et même celui du jardin avec le jeune Da-so dans la tente. Cette impossibilité de se fondre dans le décor de la maison d'en haut, c'est ce que le fils constate en interrogeant Da-hye qui lui répond mollement par l'affirmative. Dès lors, il n'est pas étonnant que ce soit la fille, celle qui s'était le mieux intégrée qui soit la victime sacrificielle du mari de la gouvernante qui la tue par erreur alors qu'il cherchait à tuer la mère dont sa femme lui avait donné le nom. Ki-jung meurt d'avoir été trop visible alors que les autres Kim resteront terrés et séparés. La place assignée aux pauvres aujourd'hui
