

# Introduction à l'histoire du cinéma



**Séance du 29 mai 2024**

**CINÉMAS D'ASIE ORIENTALE (II):  
HOU HSIAO-HSIEN (TAIWAN), JIA ZHANGKE (CHINE),  
HONG SANG-SOO ET BONG JOON-HO (CORÉE DU SUD)**

Prof. Alain Boillat



# Le cinéma d'auteur de l'Asie orientale

Jia Zhangke



Hong Sang-soo, Bong Joon-ho,  
Na Hong-jin, Park Chan-wook,  
Lee Chang-dong

Akira Kurosawa  
Shohei Imamura  
Takeshi Kitano

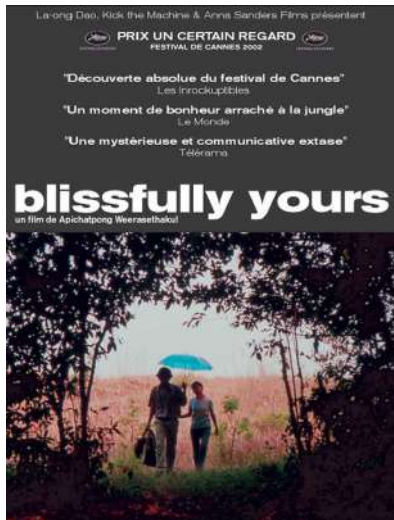
[King Hu]  
Hou Hsiao-hsien  
Tsai Ming-Liang  
Edward Yang

Apichatpong Weerasethakul

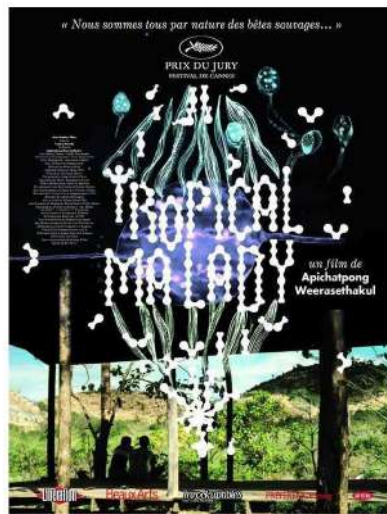
Cinéma de Hong Kong – cours du 8.05:  
Ann Hui, Tsui Hark, Wong Kar-Wai...

# Apichatpong Weerasethakul (Thaïlande)

réalisateur d'obédience expérimentale, artiste contemporain, cinéma «contemplatif»



2002



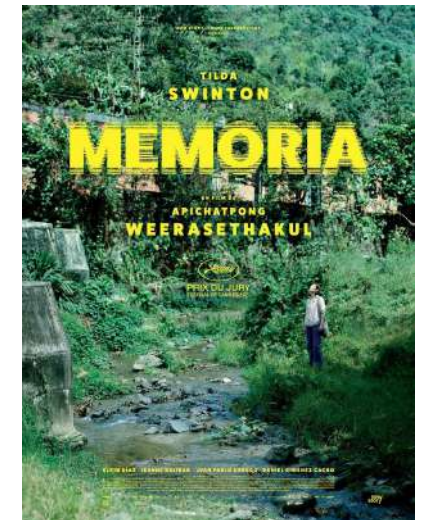
2004



2010



2015



2021

## Reconnaissance au Festival de Cannes:

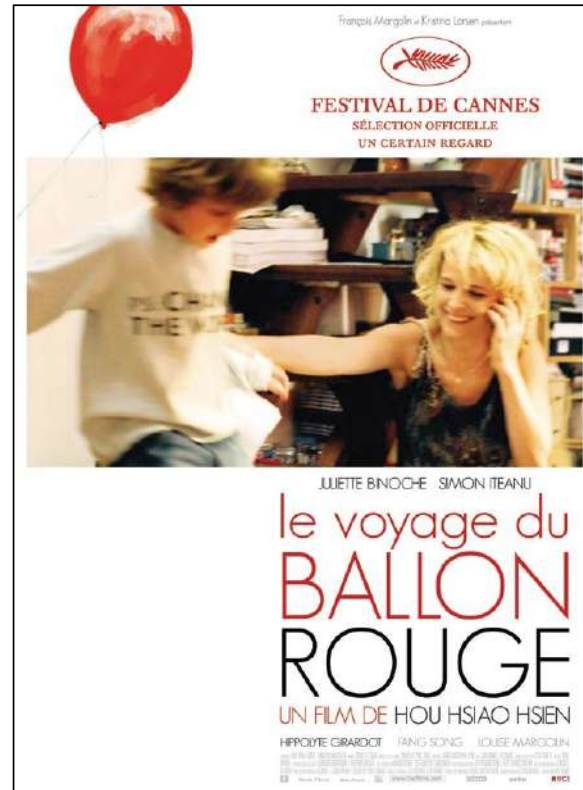
Prix Un certain Regard

Prix du jury

Palme d'Or

Prix du jury

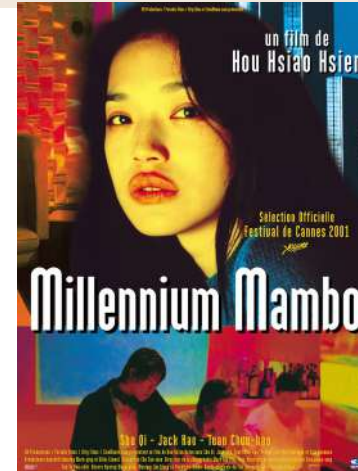
# Une cinémas asiatique destiné aux publics européens: coproduction du « World Cinema » asiatique d'auteur avec la France



**HOU Hsiao-hsien, né en 1947 en Chine continentale, année où sa famille déménage sur l'île de Taiwan (Formose), village de garnison de l'Armée de la république de Chine (vs l'Armée populaire de libération)**



- Hou débute avec *Cute Girl* (1980) dans le genre de la comédie romantique avec vedettes (et chants)
- Le passé dans sa dimension autobiographique: sa jeunesse de petit délinquant dans *Les Garçons de Fengkuei* (1983), récit « distancié » avec acteurs non professionnels (milieu urbain pour des jeunes venus de la campagne; enfance et famille dans *Un temp pour vivre, un temps pour mourir* (1985),...
- L'histoire taïwanaise: *La Cité des douleurs* (1989) – Lion d'or à Venise –, *Le Maître de marionnettes* (1993), *Good Men, Good Women* (1995) – histoire de la Chine: *Les Fleurs de Shanghai* (1998)
- L'époque contemporaine, la modernité: *Goodbye South, Goodbye* (1996); *Millenium Mambo* (2001)
- Wu xia pian: *The Assassin* (2015)

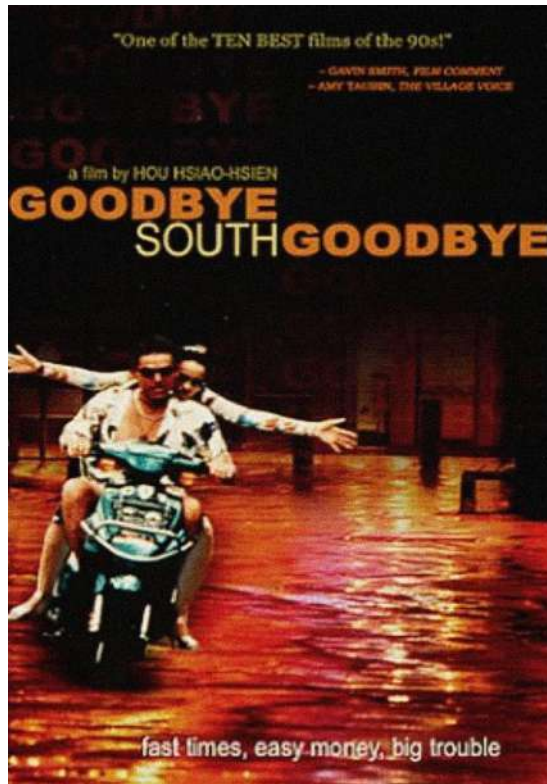




## *Un temp pour vivre, un temps pour mourir (1985)*

- Le récit débute après l'exil d'une famille de Chine à Taïwan, pays dominé par la propagande anti-communiste de Chang-Kai-chek – en 1950, la République de Chine, dirigée par le Kuomintang, est recrée à Taiwan (régime nationaliste à parti unique, mouvement de démocratisation dans les années 1970);
- Substrat autobiographique (scénariste: Wu Nien-jen) – ouverture et fermeture du film sur une voix-over à la 1<sup>ère</sup> personne (titre original: « Histoire de ma vie ») – le titre international met l'accent sur les décès d'êtres chers qui ponctuent le récit;
- Peinture du quotidien, temporalité étale, itérative
- « Tableaux » (plans d'ensemble souvent fixes) composés de souvenirs d'enfance, la description de l'environnement familial et social prime sur la construction psychologique des personnages, en dépit du récit initiatique;
- Importance du corps (asthme du père, éveil à la sexualité, effets de la vieillesse, etc.);
- Intimité de la famille, interactions au sein de ce collectif, fragilité du lien intergénérationnel (rôle central de la grand-mère hagarde et bienveillante rêvant d'un retour en Chine, père malade) – dans *Les Garçons de Fengkuey*, les jeunes Taïwanais assistent à une projection de *Rocco et ses frères* de Visconti (1959).





1996

« Les films de Hou qui précèdent *Goodbye South, Goodbye* (1996) sont tournés vers le passé, en particulier l'occupation japonaise [1895-1945] et la vie sur l'île au lendemain de la Libération. Leur forme conserve une dimension statique, l'image prend l'allure d'un plan-cadre [...]. Et puis, un jour, Hou Hsiao-hsien, pourtant grand cinéaste du souvenir et de la mémoire, [...] **devient un cinéaste du présent [...]. [...] Hou amorce avec *Goodbye South, Goodbye* un virage aussi bien thématique que formel.** Car même si son cinéma conserve bien sûr son style: unité du plan-séquence, procédé systématique de l'ellipse, distance respectueuse de la caméra, observation frontale du monde, appétence pour la durée, nous remarquons une lente mais indéniable évolution [...], passant d'un réalisme âpre à une certaine sophistication visuelle et sonore ».

Morgad Le Naour, « Taipei, la cité des douleurs », dans Antony Fiant et David Vasse (dir.), *Le Cinéma de Hou Hsiao-hsien*, Rennes, PUR, 2013, pp. 26-27.





- Personnages de petits malfrats saisis dans le chaos et la banalité de leurs actions (au quotidien), souvent désœuvrés, indolents; faible intériorisation/psychologisation
  - Récurrence des situations de télécommunication (téléphonie mobile) pour des personnages en fait « déconnectés » de la société, en quête d'un ailleurs;
  - Importance des scènes collectives de repas, bruyantes et agitées; scènes d'intérieur étouffantes (beuveries, bagarres, harangues,...);
  - Forte inscription des corps des jeunes acteurs et actrices dans le cadre, composition de l'image soulignée par des vêtements bariolés et des tatouages qui renforcent la densité visuelle du plan;
  - Caractère polycentré de l'image (parfois parente de l'esthétique du cinéma des premiers temps), piste-son saturée (musique, échanges verbaux, brouhaha), absence de hiérarchisation des éléments à percevoir
  - Nombreux plans sans personnage (ou se vidant progressivement), ou en caméra subjective non spécifiquement attribuée à un protagoniste (depuis l'intérieur d'une voiture ou d'un train)
- Récit faiblement vectorisé, élimination de moments-clés, longs temps de suspens/pause, rythme lent, tendance au plan-séquence





« L'histoire, tout d'abord, est chaque fois relativement simple: peu de personnages principaux et une trame scénaristique sur le mode de la chronique, où l'on suit les protagonistes dans leur vie quotidienne, qu'elle soit faite d'ennui ou de menus larcins (*Goodbye South, Goodbye*) [ou] d'errance affective (*Millenium Mambo*). Des motifs narratifs aisément identifiables si Hou ne prenait pas un évident plaisir à les opacifier en privant son récit de marqueurs habituellement destinés à lier et ordonner les éléments entre eux. Car son cinéma prend moins la forme d'une *narration* classique [...] que d'une *juxtaposition* radicale [...] d'affects, de formes et de sensation, sans la moindre volonté de hiérarchisation ».

Nicolas Bézard, « Trois temps de la jeunesse », dans Antony Fiant et David Vasse (dir.), *Le Cinéma de Hou Hsiao-hsien*, Rennes, PUR, 2013, p. 76.





Des aller-retours (aux motivations souvent opaques) entre Taipei et la campagne taïwanaise, puis Shangäi



« Le récit ténu, la dynamique aérienne des trajets des personnages utilisant le train, la voiture et la moto opposés aux affrontements en vase clos renforcent le sentiment que les individus, sans perspectives et plongés dans un désespoir chronique, tournent en rond sur leur île ».

Nathalie Mary, « La bande sonore comme support de l'affect et de l'identité taïwanaise », dans Antony Fiant et David Vasse (dir.), *Le Cinéma de Hou Hsiao-hsien*, Rennes, PUR, 2013, p. 125.





Absence de hiérarchisation entre l'avant-plan et l'arrière-plan, présence d'éléments obstruant ou réduisant la vision, regard détaché, non associé aux personnages (indolents, objets de l'observation plus que sujets d'une action)





Recherche d'un ailleurs: projet d'ouvrir un restaurant à Shanghai ou d'émigrer en Occident

Trajets nocturnes dont le spectateur du film ne connaît pas la finalité, et qui s'interrompent brutalement







*Les Fleurs de Shanghai* (Hou Hsiao-hsien, 1998)





Invité d'honneur du  
festival Visions du réel,  
12-21 avril 2024

Diplômé en 1997 de l'Académie du film de Pékin, Jia Zhang-Ke retourne à Fenyang, sa ville natale située dans la province du Shanxi, pour y réaliser son premier long métrage, *Pickpocket* (1997). Conçu avec peu de moyens et sans autorisation, ce film portant un regard désenchanté – et empreint d'une certaine qualité documentaire, comme de nombreux autres de ses titres – sur la société chinoise est interdit de diffusion sur le territoire. Il en sera de même pour ses trois créations suivantes : *Platform* (2000), *The Condition of Dogs* (2001) et *Unknown Pleasures* (2002). Ce dernier concourt toutefois en compétition officielle à Cannes. Son mélodrame *The World* (2004) est le premier de ses films à sortir dans les salles chinoises et met en scène sa femme, l'actrice Zhao Tao, figurant à l'affiche de tous ses films de fiction depuis 2000. Elle remporte d'ailleurs plusieurs prix d'interprétation pour *Moutains May Depart* (2015) et *Ash Is Purest White* (2018).

Promotion d'un réseau de salles destinées au cinéma indépendant, création d'un festival dans sa région natale du Shanxi, élection au titre de député dans le Shanxi (soutien aux pleins pouvoirs du président Xi Jinping, loin de l'opposition au régime!)

## Rétrospective Jia Zhang-ke

En avril, la Cinémathèque suisse propose une sélection d'œuvres marquantes de Jia Zhang-ke, figure du cinéma chinois contemporain, dont une projection en sa présence le 17 avril. Une programmation en collaboration avec le festival Visions du Réel à Nyon, qui lui décerne cette année son Prix d'honneur.

[En savoir plus](#)

### Archives



Rétrospective Jia Zhang-ke

#### 24 City

Chine, Hong Kong, Japon · 2008 · 107' · v.o. s-t fr. · DC (12(14))

De Jia Zhang-ke

Avec Lu Li-ping, Chen Jian-bin, Zhao Tao



Rétrospective Jia Zhang-ke

#### A Touch of Sin

Chine, Japon, France · 2013 · 133' · v.o. s-t fr. · DC (16(16))

De Jia Zhang-ke

Avec Jiang Wu, Wang Baoqiang, Zhao Tao



Rétrospective Jia Zhang-ke

#### Ash Is Purest White

Chine, France, Japon · 2018 · 136' · v.o. s-t angl./fr. · DC (16(16))

De Jia Zhang-ke

Avec Zhao Tao, Fan Liao, Zheng Xu

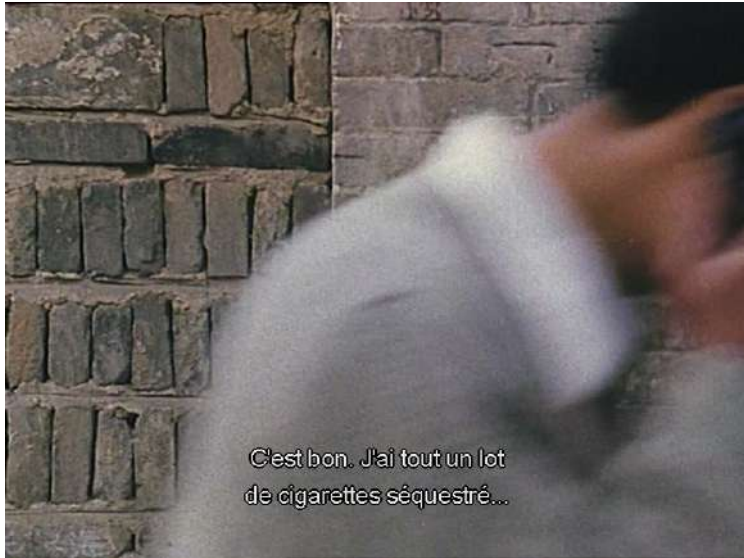


« Jia Zhang-ke [surgit] au cours de la deuxième moitié des années 1990, avec la reconnaissance internationale immédiate, dans les cercles cinéphiles, de son premier long métrage, *Xiao Wu artisan pickpocket* (1997). Le film invente une convergence entre une attention à la vie quotidienne des gens ordinaires, un intérêt pour la transformation urbaine loin des réalisations spectaculaires, une sensibilité à la psychologie individuelle dans un monde marqué par l'avidité pour l'argent, par la disparition du droit comme des anciennes solidarités, par la répression sexuelle. Tournant dans sa ville natale, Fenyang, située dans la province centrale du Shanxi, Jia échappe à une représentation binaire de la Chine [campagnes/mégapoles]. Il donne une place à une Chine invisible, en train de devenir une composante sociale majeure, celle de centaine de villes « intermédiaires » expérimentant comme elles peuvent la sortie de l'économie planifiée, l'urbanisme sauvage, les formes nouvelles et paroxystiques de la corruption en même temps que l'apparition des loisirs modernes [...].

## Diffusion

« Jia Zhang-ke a toujours eu pour objectif que ses films puissent être vus par ses compatriotes dans des conditions normales de diffusion. Tout en mettant en œuvre un vaste réseau de circulation de ses réalisations s'appuyant sur Internet et sur des groupes de cinéphiles locaux un peu partout dans le pays, grâce auxquels ses films sont montrés dans des cafés, des galeries, des appartements privés, il n'a eu de cesse d'obtenir un accès aux circuits classiques de diffusion. Ce sera chose faite après son quatrième long métrage, *The World*, en 2004 [...]. Simultanément, la reconnaissance internationale de ses films [...] lui offre une visibilité considérable dans les médias et sur les réseaux sociaux, avec notamment ses vingt millions de followers sur Weibo, le Twitter chinois [...]. »

Jean-Michel Frodon, *Le Monde de Jia Zhang-ke*, Crisnée, Yellow Now, 2016, p. 15-17.



Avant-plans flous, impression de saisie sur le vif, dans l'activité quotidienne des rues



Plan en caméra subjective immédiatement suivi d'un plan avec entrée dans le champ du protagoniste-observateur





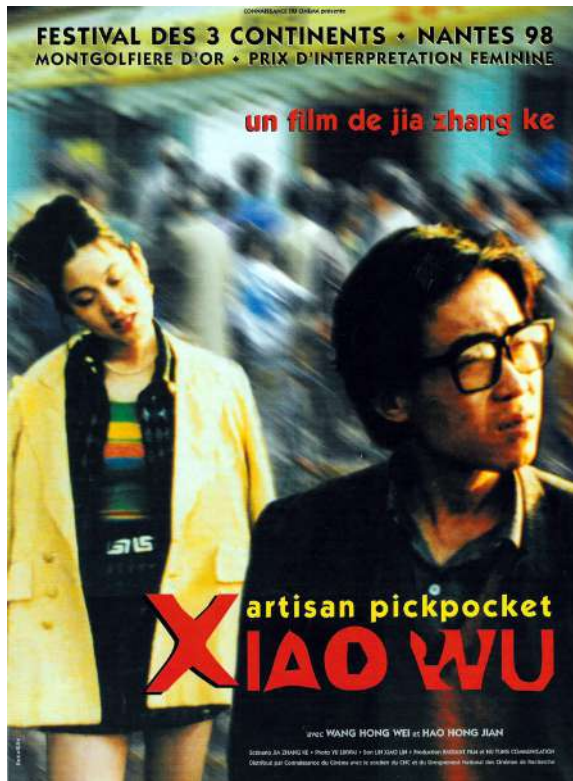
Le cinéma populaire hong-kongais réduit à une bande-son qui contraste avec l'image (plan unique, personnage filmé à distance)  
Saturation constante de l'espace sonore



*Platform (2000), Still Life (2006),...*

L'arrestation de Xiao Wu: humiliation, sous le regard des autres  
(derniers plans du film avec un effet de « vue Lumière »)



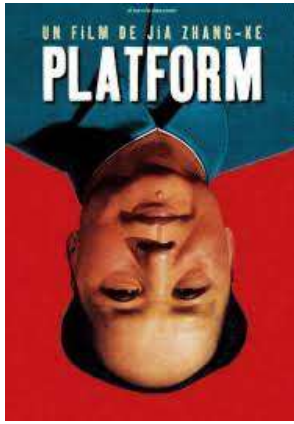


## *Xiao Wu, artisan pickpocket (Jia Zhangke, 1997)*

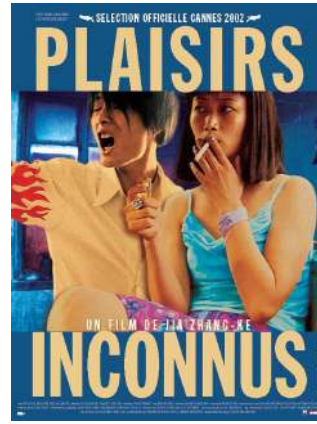
- Fenyang, petite ville de la province du Shanxi, au Nord de la Chine, ville natale de Jia (ni campagne ni mégapole)
- Tournage rapide en 16mm, très petit budget, Jia est son propre producteur, pas d'autorisation officielle de sortie en Chine
- Personnage principal caractérisé par sa marginalité, sa nonchalance, son oisiveté, mais reconnaissance dans son « art » de pickpocket
- Opposition à l'ami devenu entrepreneur qui se marie (question de la respectabilité sociale et de l'hypocrisie, voire de l'exploitation qui la sous-tendent)
- Loin de la romance (petite amie disparaît d'un jour à l'autre, son appel sur pager conduit à son arrestation)
- Acteurs non professionnels, proximité des corps, pris sur le vif; regard-caméra de la foule, improvisation
- Exploration des lieux par la caméra, appel à une lecture presque « documentaristante »
- Recours fréquents à des sons en déliaison avec l'image
- Protagoniste féminin: karaoké, culture populaire



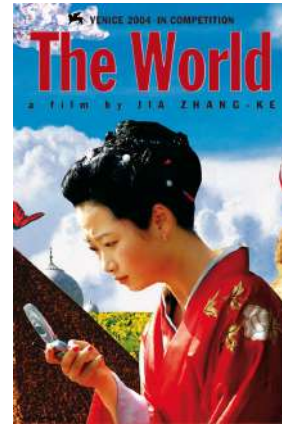
1997



2000  
Coprod. Chine/HK/FR/Japon



2002  
Chine/Japon/Corée du  
Sud/FR



2004  
Coprod. Chine/FR/Japon



2006  
Chine/HK

Fictions conçues parfois dans le prolongement de courts métrages documentaires (par ex. *In Public*, 2001)

**Jia Zhandke: longs métrages de fiction** (chef opérateur jusqu'à *Au-delà des montagnes*: Yu Likway)



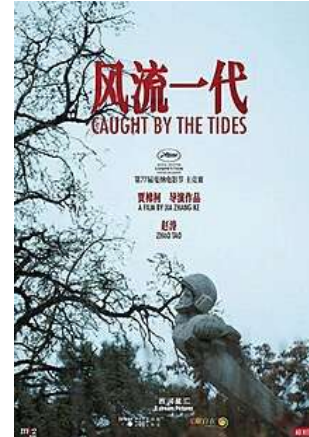
2013



2015  
Coprod. Chine/FR/Japon



2018  
Coprod. Chine/FR/Japon



2024

Confrontation plus explicite avec des conventions de genres cinématographiques



〈색, 계〉 조안 첸

〈스틸 라이프〉 자오 타오

# 24 시티

지아장커 8번째 작품



제 61회 광주영화제  
경쟁부문 공식 초청작



1월, 사라진 세계 속 흩어진 삶의 흔적을 만나다!

Director | Jia Zhang Ke | Screenplay | Jia Zhang Ke | Zhai Yongming | Producer | Jia Zhang Ke | Shozo Ichiyama | Director of Photography | Yu Likwai | Wang Yu  
Lighting Director | Hao Feng | Music | Zhang Yang | Art Director | Liu Qiang | Editor | Li Haiyang

씨네큐브 단독개봉

Suite d'entretiens avec des personnes appartenant à trois générations successives à propos de leur expérience dans la cité ouvrière socialiste modèle de l'usine 420, au moment où s'achève le démantèlement de celle-ci au profit de la construction d'un complexe d'appartements de luxe;

Intérêt de Jia pour **l'esthétique de la friche industrielle**, pour les installations et le travail de l'industrie lourde;

Articulation de trajectoires individuelles avec l'histoire de la Chine (usine notamment destinée à fabriquer de l'armement, protégée par l'armée);

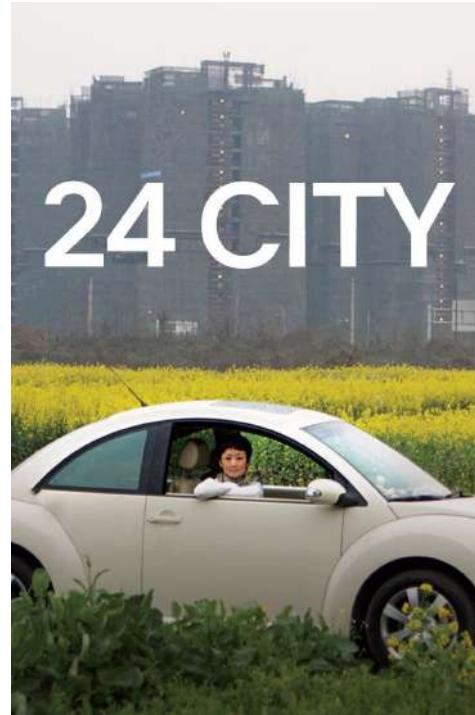
Discours empreint de **nostalgie**, et d'une forme d'anxiété face à la modernisation croissante du pays;

Inserts écrits de citations **poétiques**, de chansons, d'un film

**Brouillage entre fiction et documentaire**: certains entretiens ont été réécrits par Jia, d'autres synthétisés, et certains sont dits par actrices.







La dernière personne interviewée est jouée par Zao Tao, personnage qui appartient aux « nouveaux riches » et dont la mère travaille à l'usine

## Quatre intrigues parallèles (et ponctuellement convergentes) pour autant de faits divers tragiques



Dahai, mineur de la province de Shanxi révolté contre la corruption, qui explose en violence à force d'impuissance dans sa révolte



Zhou San, série de braquages



Xiao Yu, amante clandestine d'un patron d'usine, réceptionniste dans un salon de massage, tue d'un coup de couteau un client qui la brutalise



Xia Hui, jeune ouvrier exploité



2013

Mélange de faits divers et de références à divers genres cinématographiques











Surgissement incongru (au sein du plan)

Green Snake (Tsui Hark, 1993)



2018

Un couple de marginaux, monde de la pègre et résistance à l'ordre social

Relation tumultueuse vue au travers du personnage féminin, à trois périodes séparées par d'importantes ellipses:

2001 – Qiao amoureuse de Bin, qui a pour projet de profiter de la spéculation sur la reconstruction de la région après la fermeture des mines de charbon (où travaille son père syndicaliste déçu et malade); guerre entre les promoteurs immobiliers; Bin attiré par l'économie de marché et le capitalisme

2006 – Qiao sort de prison: elle s'est sacrifiée pour Bin qui a été d'une ingratitude crasse et évite de la revoir; mélancolie, nostalgie du passé; elle est victime d'un vol mais s'en tire grâce à des arnaques, fidèle aux valeurs de la pègre; rencontre d'un mythomane, vision d'un OVNI (surgissement du surnaturel, rupture ponctuelle avec le réalisme)

2017 – Bin en position de faiblesse, paralysé suite à une hémorragie cérébrale; Qiao dirige un quartier général étroitement protégé, elle fait en sorte que Bin puisse être soigné, mais, bien qu'étant restée fidèle à son ancien amant, ne veut pas renouer une relation avec lui.





## Chine : le barrage des Trois Gorges, chantier pharaonique aux conséquences désastreuses

Il y a dix ans, la Chine achevait la mise en service du plus grand, du plus cher, du plus puissant et du plus controversé barrage au monde : le barrage des Trois Gorges. Les chiffres donnent le tournis : 185 mètres de haut, plus de 2 km de long, 27 millions de mètres cubes de béton coulés dans un édifice qui aura coûté la somme record de 23 milliards d'euros... Mais ce chantier de la démesure a provoqué une série de catastrophes environnementales et humaines. Reportage dans la vallée du Yangtsé de notre correspondant Antoine Védeilhé.

<https://www.france24.com/fr/asia-pacifique/20201002-chine-le-barrage-des-trois-gorges-chantier-pharaonique-aux-conséquences-désastreuses>

Mise en service par étapes entre 2003 et 2012

Dans *Les Eternels*, en 2018, Jia représente l'état de la construction en 2006, au moment du déplacement des populations



2006: le documentaire *Dong* et la fiction *Still Life*

# Histoire du cinéma (sud-)coréen: quelques balises

Des années 1910 à la capitulation japonaise/libération de la Corée en août 1945: les salles sont propriété de l'occupant, qui exerce une censure très stricte, et impose en 1941 la propagande cinématographique; à la fin de la colonisation, pauvreté de moyens, films 16mm muets; rien entre 1950 et 1953 (guerre de Corée);

1954 *Hand of Fate*, de Han Hyeong mo: récit anticommuniste très hétérogène sur le plan générique (comédie, romance, drame, espionnage), comme de nombreuses productions nationales de premier plan par la suite

Dès 1957 (*Un jour où elle s'est mariée*, de Yi Pyongil), diffusion de films coréens dans les festivals; début 1960: ouverture de départements cinéma dans les universités, loi sur le cinéma national en vue de sa promotion; en 1962, création du Prix de la Grosse Cloche.

1980: massacre de Gwangju: l'armée réprime le soulèvement de la population qui s'opposait à l'instauration de la loi martiale après un coup d'état militaire. Seconde moitié des années 1980 (démission de la présidence consécutivement à la répression très violente de manifestations étudiantes): assouplissement de la censure. Réalisateur important: Im Kwont'aek (*Mandala*, 1981; *Viens, viens, viens plus haut*, 1989; *Le Fils du général*, I-III, 1990-1992).

1990 Création d'un ministère de la Culture désormais indépendant de celui de l'Information; mouvement de démocratisation du pays; nouvelle génération de cinéastes s'opposant à l'objectivité du cinéma de propagande en prônant une exacerbation de la subjectivité, une stylisation extrême, un ton contestataire, et une déconstruction du récit – Lee Myung se et Park Chan wook (premier long métrage en 1992).

Début années 2000: forte reconnaissance internationale de cinéastes comme Hong Sang soo et Kim Ki duk, ou de *Le Chant de la fidèle Chunhyang* (Im Kwont'aek, 2000). Rendre des intrigues attractives pour l'étrangers et les Coréens eux-mêmes: *Joint Security Area* de Park Chan wook (2000); son film *Old Boy* reçoit en 2003 le Grand Prix à Cannes, redynamise l'intérêt pour la production locale (*Memories of Murder*, Bong Joon ho, 2003).



## Rétrospective 2023 à la CS

Notamment:

**Park Chan-wook**

**Bong Joon-ho**

**Kim Ki-duk**

**Hong Sang-soo**

Du 3 janvier au 28 février

## Le cinéma sud-coréen contemporain



Avant-première : *Next Sohee* de July Jung



### Memories of Murder

(*Salinui chueok*)  
Corée du Sud · 2003 · 131' · v.o. s-t.fr.

**De** Bong Joon-ho  
**Avec** Song Kang-ho, Kim Sang-kyung, Kim Roi-ha  
16/16 dc

#### Copie restaurée numérique

Le cadavre d'une jeune femme est retrouvé dans la campagne. Des crimes similaires sont découverts deux mois plus tard. Pour mettre un terme à ce qui semble être l'œuvre d'un tueur en série, une unité spéciale, constituée d'un policier local et d'un détective de Séoul, est mise sur pied... *Avant The Host* (2006) et *Parasite* (2019), Bong Joon-ho signait ce thriller méticuleux qui expose les dysfonctionnements de la société sud-coréenne. «Ce coup de maître inattendu lançait (...) un jeune cinéaste (...) dont on découvrirait le génie composite (...). Mais si le film est resté dans les esprits, c'est aussi pour sa tournure inédite, qui ignore l'élucidation traditionnelle du crime et plonge son spectateur dans des abîmes d'incertitude» (Mathieu Macheret, *Le Monde*, 2017).



### La femme est l'avenir de l'homme

(*Yeojaneun namjau miraeda*)  
Corée du Sud · 2004 · 88' · v.o. s-t.fr.

**De** Hong Sang-soo  
**Avec** Yoo Ji-tae, Kim Tae-woo, Sung Hyun-ah  
16/16 dc

Un réalisateur rend visite à son ami d'université, professeur d'arts. Les deux compères passent l'après-midi à boire et à se souvenir, en particulier de Sun-wha dont ils étaient les deux amoureux... En détournant avec facilité la maxime d'Aragon, la figure phare du cinéma indépendant sud-coréen Hong Sang-soo déconstruit l'égoïsme quotidien des hommes. «*La femme est l'avenir de l'homme* est pessimiste, désenchanté, mais jamais totalement noir ou glauque; tout y est rehaussé par le regard du cinéaste, qui ne surligne rien et n'exagère jamais, qui reste avec ses personnages sans jamais les surplomber. (...) Ou l'élégance discrète avec laquelle Séoul est filmé sous la neige, au diapason des frimas sentimentaux et des coups de froid existentiels» (Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 2003).



### Sympathy for Mr. Vengeance

(*Boksuneun naui geot*)

Corée du Sud · 2002 · 120' · v.o. s-t.fr.

**De** Park Chan-wook  
**Avec** Song Kang-ho, Shin Ha-kyun, Bae Doo-na  
16/16 dc

Travaillant d'arrache-pied pour sauver sa sœur gravement malade, un sourd-muet négocie avec des trafiquants d'organes et parvient à obtenir, en échange de son foie, une somme importante ainsi qu'une opération pour sa sœur. Mais après le prélèvement, Ryu se réveille nu dans un bâtiment désaffecté. Il va tout mettre en œuvre pour se venger... En 2002, Park Chan-wook ouvrait son fameux cycle de la vengeance, complété plus tard par *Oldboy* (2003) et *Lady Vengeance* (2005). Paradoxalement moins connu que les autres titres de la trilogie, *Sympathy for Mr. Vengeance* condense déjà l'essentiel du cinéma millimétré et sans concession de Park. Entre désespoir et purgatoire, les protagonistes s'enfoncent dans une spirale infernale où la vengeance ne cesse de les dépouiller implacablement.



### JSA (Joint Security Area)

(*Gongdonggyeongbiguyeok*)  
Corée du Sud · 2000 · 110' · v.o. s-t.fr.

**De** Park Chan-wook  
**Avec** Lee Young-ae, Lee Byung-hun, Song Kang-ho  
16/16 dc

#### Copie restaurée numérique

Deux soldats nord-coréens sont retrouvés morts dans la « Joint Security Area », la zone démilitarisée qui sépare les deux Corées. Pour éviter que cet incident diplomatique ne dégénère, on demande à une enquêtrice suisse d'élucider le mystère. Mais les témoignages rendent la situation indémêlable... Park Chan-wook signait avec son troisième long métrage l'un des jalons du cinéma coréen contemporain qui, non sans évoquer Alfred Hitchcock et Brian De Palma, déconstruit la nature des images pour en extraire leur véracité. Jusqu'à filmer l'impossible: «Au cœur du film, un mouvement de caméra dont Park raconte qu'il donnait au public des frissons à sa sortie: ce travelling traversant le pont entre les deux postes de garde, regard fluide passant une frontière infranchissable» (Luc Chessel, *Libération*, 2018).

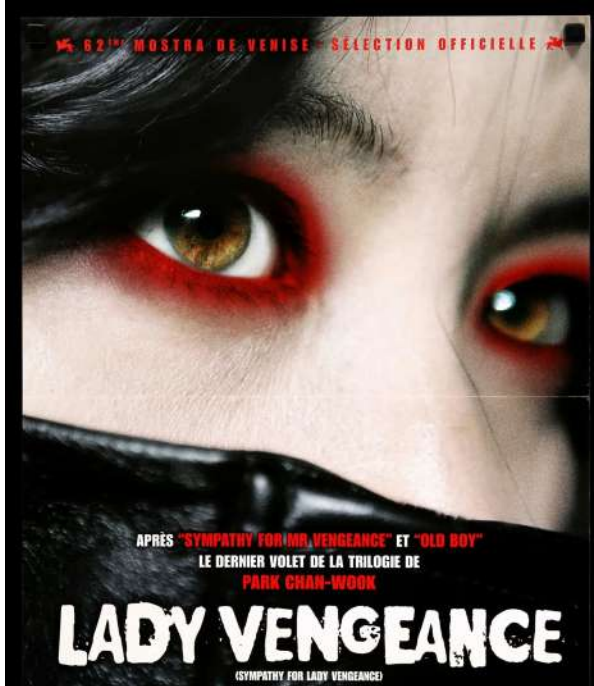
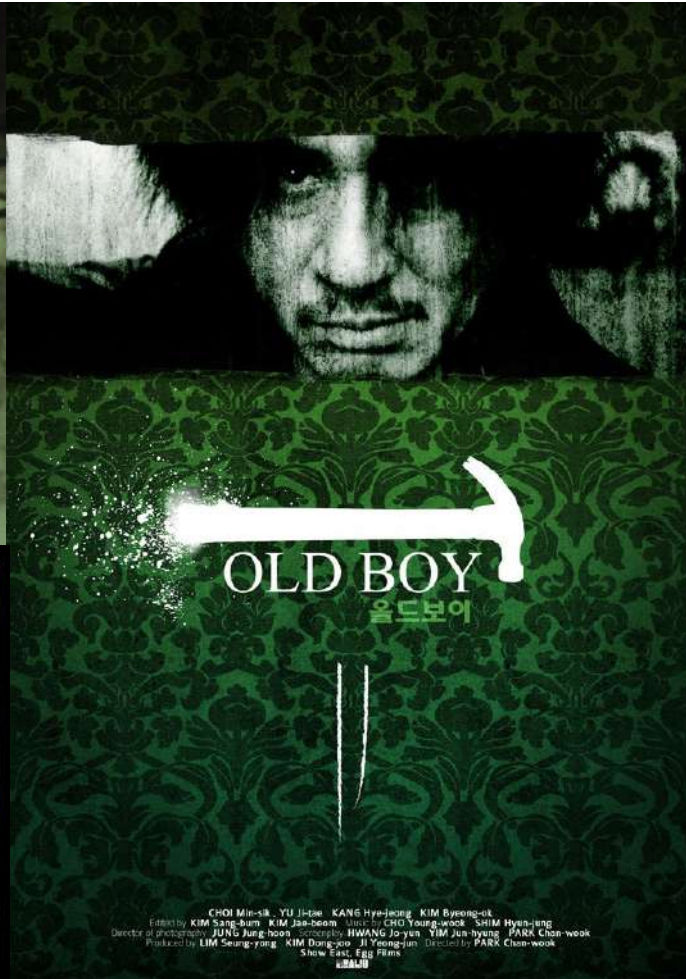


### Printemps, été, automne, hiver... et printemps

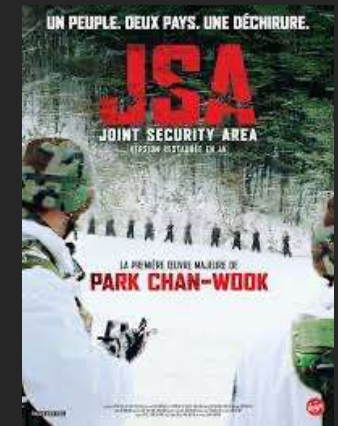
(*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*)  
Corée du Sud, Allemagne · 2003 · 105' · v.o. s-t.fr./all.

**De** Kim Ki-duk  
**Avec** O Yeong-su, Kim Ki-duk  
12/16 35mm

Isolé au milieu d'un lac entouré de montagnes, un moine partage sa solitude avec un enfant. Les saisons rythment les cycles de vie du jeune disciple... Primé au Festival de Locarno en 2003, le neuvième long métrage mystique du prolifique Kim Ki-duk tranche avec le caractère subversif des précédentes œuvres de ce cinéaste autodidacte. «Simple comme une fable, le film liturgique de Kim Ki-duk affiche une joliesse picturale pour prôner une discipline spirituelle. Aux tentations de luxure, de possession, il oppose la sagesse quasi démiurgique du maître qui voit tout, sait trier d'instinct les herbes comestibles et les plantes vénéneuses, connaît la manière de s'affranchir des pulsions mauvaises et l'art de tirer le meilleur parti du monde vivant» (Jean-Luc Douin, *Le Monde*, 2003).



La trilogie de la vengeance (2002-2005), des thrillers très « noirs », avec des personnages pervers et sociopathes, et des motifs « chocs » comme: séquestration, torture, violence physique et psychologique, cruauté, (auto)mutilation, suicide, inceste,... Sophistication narrative (temporalité alambiquée, variations sur le point de vue, retournements de situation originaux), stylisation du son et de l'image



2000 –  
Reconnaissance  
internationale



2006



2009



2013



2016



2022





## Hong Sang-soo: variations sur de mêmes motifs

« Tandis que *Le Jour où le cochon est tombé dans le puits* (1996), son premier long métrage, filmait quatre tranche de vie distinctes, que des ramifications improbables et discrètes entrecroisaient, et que *Le Pouvoir de la province de Kangwon* (1998), son film suivant, proposait un bégaiement narratif redoublant le récit suivant l'unique variation du point de vue, *La Vierge mise à nu par ses prétendants* (2000) offrait une synthèse matricielle des deux formes dont son cinéma découle peut-être tout entier. Une histoire d'amour s'y répète, strictement la même [...], selon une variation qui dépasse celle du point de vue. Le début et la fin du récit se situe dans un hôtel [...]. Le cinéaste conçoit la quasi-totalité du récit, dans sa continuité et ses ellipses, comme un passé révolu [...]. Cette analepse est elle-même scindée en deux parties égales qui répètent les mêmes événements, tout en suivant un point de vue différent. Elles sont introduites par un intertitre, « Peut-être par hasard » pour l'une, « Peut-être par intention » pour l'autre ».

Frédéric Monvoisin, « Fictionnalisation du réel: *La Vierge mise à nu par ses prétendants* », dans Simon Daniellou et Antony Fiant (dir.), *Les Variations Hong Sang-soo*, vol.1, Grenoble, De l'Incidence éditeur, 2018, pp. 111-112.



*La Mariée mise à nu par ses célibataires*, Marcel Duchamp, 1923

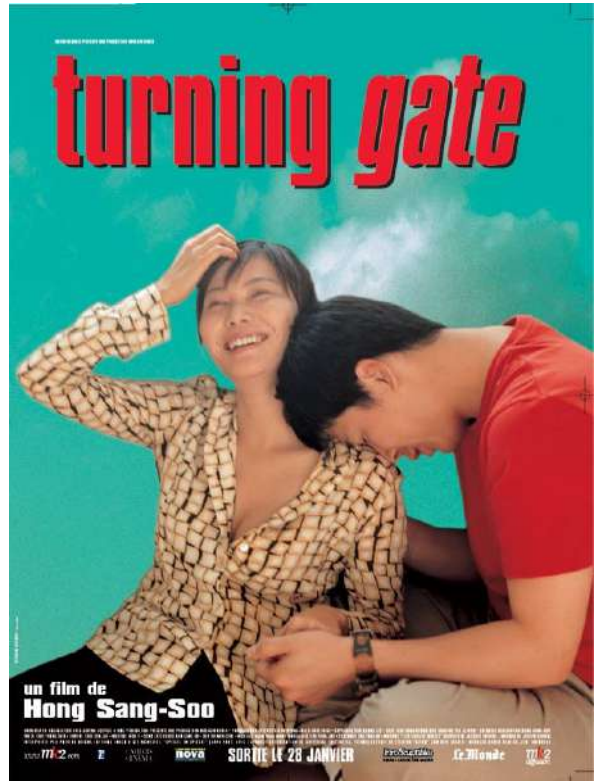
« On a souvent dit, en faisant tantôt un critère, tantôt un grief, que les auteurs racontaient **toujours la même histoire**. Cela pourrait bien être le cas de Hong Sang-soo, tant il semble d'obstiner à travailler et **décliner l'indécision viscérale de ses personnages à travers des variations**.

### **Un seuil impossible à franchir**

Son cinéma est en effet entièrement consacré à l'observation de personnages – hier trentenaires, aujourd'hui quadragénaires, même si on peut observer quelques exceptions – qui sont au seuil d'une vie « adulte », responsable, basée sur les deux fondements des sociétés modernes que sont la famille et le travail. Pour diverses raisons, indépendantes de leur volonté, ils ne franchissent pas ce pas. Dès lors, tous les films de Hong reposent sur la difficulté à s'engager, [à] renoncer à son libre arbitre, à l'indétermination qui les caractérise tout particulièrement, les anime et les fait malgré tout avancer. [...] Si **le recours à l'alcool est systématique**, c'est certes qu'il désinhibe [...]. Il constitue aussi le plus court chemin pour faire connaissance avec quelqu'un, mais il ne résout rien. En revanche, il s'agit bien, par ce biais, de gagner du temps, pour les personnages mais aussi pour le cinéaste qui ne s'embarrasse pas de préliminaires, en débutant toutes les scènes où les personnages s'enivrent à un moment où la table est déjà jonchée de nombreuses bouteilles vides. »

Antony Fiant, « Une poétique de l'indécision », dans Simon Daniellou et Antony Fiant (dir.), *Les Variations Hong Sang-soo*, vol.1, Grenoble, De l'Incidence éditeur, 2018, pp. 149-150.







- Quatrième long métrage de Hong Sang-soo
- Milieu artistique: un acteur de théâtre, Gyung-soo, rend visite à un ami de jeunesse devenu écrivain, et rencontre une danseuse, Myung-sook
- Structure bipartite du film, articulée autour de deux femmes (pivot: trajet en train), Myung-sook et Seon-young
- Compréhension rétrospective d'éléments apparemment anecdotiques de la première partie au cours de la deuxième
- Répétition d'une situation de triangle amoureux
- Ivresse, séduction, intimité du couple
- Importance des seuils, signifiée dès le titre
- Double échec, déconvenue sentimentale



2016

**Polar/thriller sud-coréen: définition des films en fonction d'une appartenance générique, mais forte hybridité (comique burlesque ou parodie, fantastique voire horreur)**



2008

NA Hong Jin

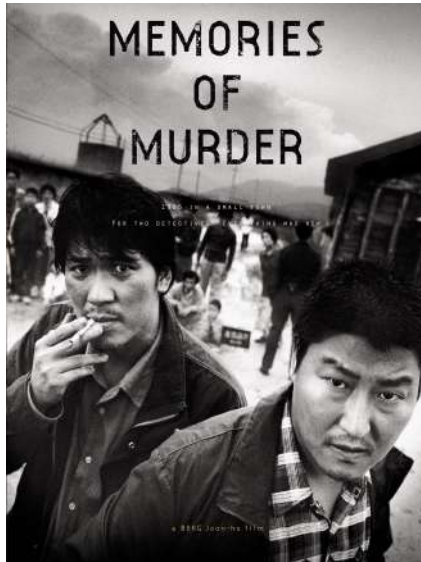


2010





2000



2003

## BONG Joon-ho, longs métrages

Influence très importante sur le genre du thriller en Corée du Sud



Dong Yue, 2017



2006



2009

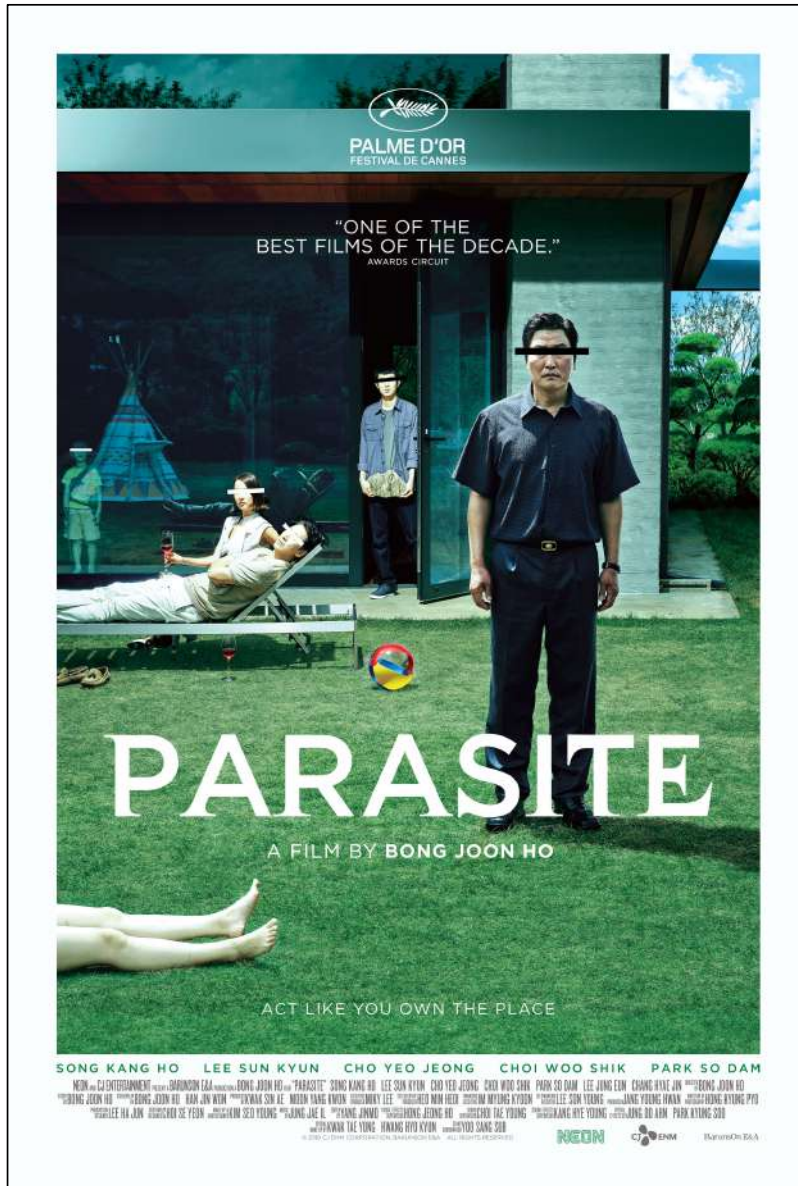


2013  
Corée/USA



2017  
Netflix

2019...



Oscar du meilleur film  
2020 · Bong Joon-ho, Kwak Sin-ae

Oscar du meilleur réalisateur  
2020 · Bong Joon-ho

Oscar du meilleur scénario original  
2020 · Bong Joon-ho, Han Jin-won

Screen Actors Guild Award de la meilleur...  
2020 · Choi Woo-shik, Park So-dam, Cho Yeo-je...

British Academy Film Award du meilleur fil...  
2020 · Bong Joon-ho

Critics' Choice Movie Award du meilleur fil...  
2020

Prix de l'Académie japonaise du meilleur f...  
2021

Palme d'or  
2019 · Bong Joon-ho

Oscar du meilleur film international  
2020 · Bong Joon-ho

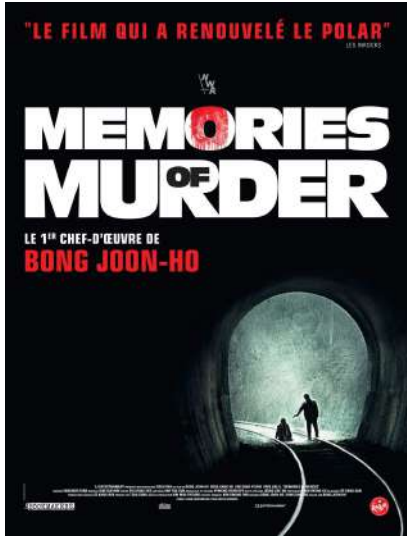
Golden Globe du meilleur film en langue é...  
2020

Baeksang Arts Award du meilleur film  
2020

Bandung Film Festival for Imported Film  
2019

Writers Guild of America Award du meilleu...  
2020 · Bong Joon-ho, Han Jin-won

César du meilleur film étranger  
2020 · Bong Joon-ho



Projeté aujourd'hui à 17h30

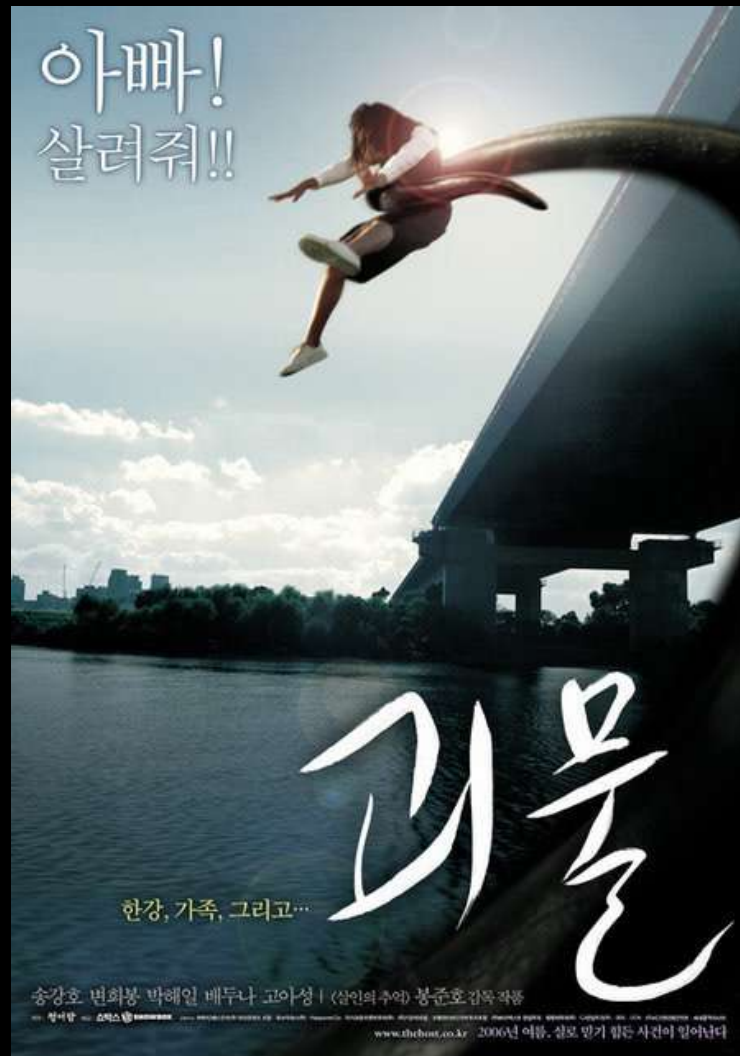


« Pour Bong, l'humour est un excellent outil pour maintenir une distance critique vis-à-vis des films de genre conventionnels. Et l'un des moyens d'intégrer l'humour était d'avoir comme protagoniste un personnage de loser socialement faible. [...] La fin des années 1990 et le milieu des années 2000 ont été euphoriques pour la nouvelle génération de cinéastes, qui ont pu réaliser leur nouvelle idée du cinéma sans la censure sévère qui a détruit l'énergie créatrice des générations précédentes. En outre, ils ont eu beaucoup plus de chance que la génération qui les a suivis. Il n'est pas exagéré de dire qu'au cours de la deuxième décennie du 21e siècle, où la réalisation de superproductions est devenue la norme, un film à budget moyen comme *Memories of Murder* aurait une chance infime d'obtenir un feu vert. [...] Par ailleurs, un film de genre dont l'histoire se termine par un échec constitue un projet risqué pour des producteurs. [...]

Les films de Bong exemplifient la manière dont l'hybridité peut contribuer à la création culturelle. [...] en Corée, le mélange de différentes cultures fut intensifié par la situation géopolitique et historique du pays. Contrairement à d'autres nations postcoloniales, la Corée montrait moins de résistance à la culture de masse occidentale parce qu'elle fut colonisée par le Japon, non par l'Occident. C'est pourquoi l'adoption de la formule du blockbuster et de genres hollywoodiens rencontra moins de résistance [...].

Nam Lee, *The Films of Bong Joon Ho*, New Brunswick, Rutgers, 2020, p. 33-34 (ma traduction).



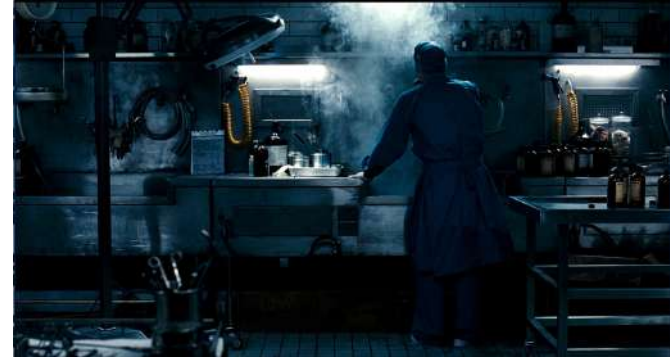


Voir *Godzilla* (ou série comme *Spectreman/Supektoruman*), *Jaws*, *Alien*, *Resident Evil*, films de zombies...

**L'élément déclencheur: décision d'un médecin militaire américain\***



\*Basé sur un fait divers, l'affaire McFarland (croque-mort de l'armée américaine)



Saturation bleutée d'un espace froid



Contamination du fleuve Han à Seoul par le formol



## Un monstre mutant, victime de la pollution industrielle, duquel la population n'est pas protégée par le gouvernement sud-coréen

Pas de retardement du surgissement du monstre (convention à la *Alien*): il est plutôt le point de départ



« There is a monster in *The Host* [...] but 't's ultimately a monster movie in the same way that *Memories of Murder* (2003) is a crime drama. That is to say, it almost isn't. » (Karen Han, *Bong Joon Ho. Dissident Cinema*, New York, Abrams, 2022, p. 78)

Tentative du préservation/consolidation du noyau familial; point de vue de gens ordinaires – des perdants – sur la catastrophe

Espaces lumineux, chaleureux, ton potache voire comique



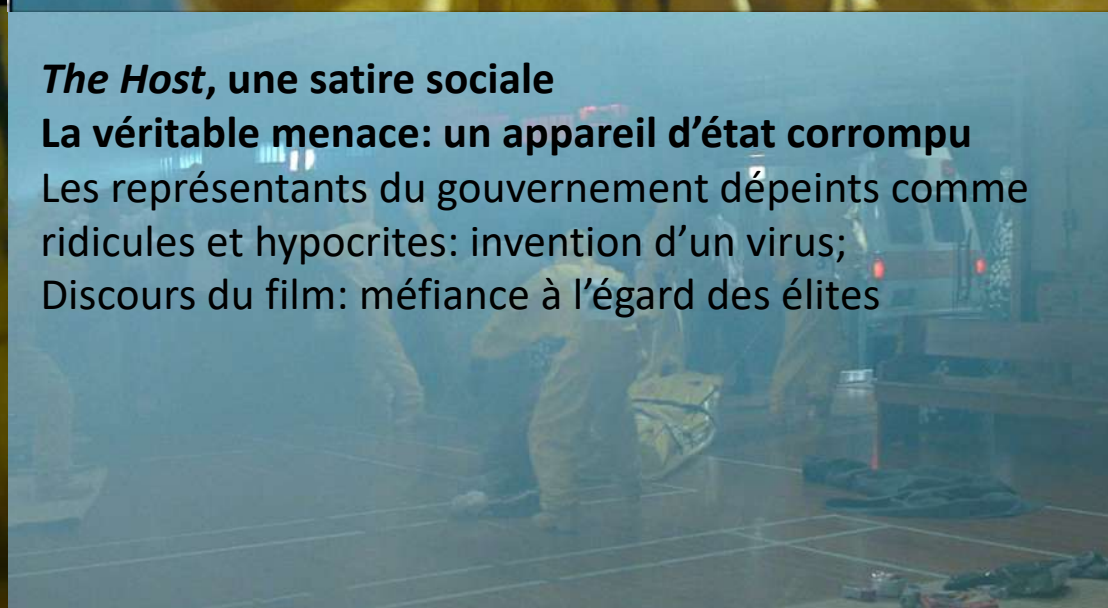


Apparition fantomatique au milieu d'un repas de la jeune fille kidnappée par le monstre sans que personne ne s'en émeuve, comme si elle était toujours avec eux (elle l'est en tant que motivation de leur entreprise de sauvetage)



Les membres de la famille devenus des fugitifs, leur point de vue demeurant ignoré par les représentants de l'ordre





***The Host*, une satire sociale**

**La véritable menace: un appareil d'état corrompu**

Les représentants du gouvernement dépeints comme ridicules et hypocrites: invention d'un virus;  
Discours du film: méfiance à l'égard des élites

Réaction de la population face à la désinformation, l'attentisme du gouvernement et le projet d'utiliser un « gaz jaune » américain







↖ **Opposite and above**  
 An early example of government disinformation costing lives sees Gang-du co-opted as a lobotomy subject for a cooked-up conspiracy about the

monster spreading a deadly virus. The sequence uneasily melds physical comedy with chilling medical horror and serves as an example of Bong's tonal mix-and-match MO.

Karen Han, *Bong Joon Ho. Dissident Cinema*, New York, Abrams, 2022, p. 78.



### (Re)devenir père

À la fin de la séquence, Gang-du se penche sur le petit garçon et le contre-champ se fait sur Hyun-seo ; le garçon ouvre les yeux et c'est Hyun-seo que le père tient dans ses bras, dans un court flash-back du début de la séquence qui substitue le petit orphelin à la fille défunte. En portant dans ses bras le petit See-joo comme il tenait sa fille au début de la séquence, Gang -du (re)prend sa place de père à l'issue d'une séquence en forme de rédemption, rompant avec l'incapacité atavique des pères de la famille Park (Hie-Bon et Gang-du) à s'occuper de leurs enfants. La dernière séquence du film, montrant un Gang-du attentif, protecteur et compétent préparant le repas du petit See-joo constitue ainsi une résolution apaisée à un récit initiatique porté par la question de la responsabilité parentale.

<https://cafedesimages.fr/education-a-limage/lyceens-au-cinema/the-host-analyse-de-sequence-combat-final/>

# Bibliographie

Apra Adriano (dir.), *Le Cinéma coréen*, Paris, Centre Pompidou, 1993.

Daniellou Simon et Fiant Antony (dir.), *Les Variations Hong Sang-soo*, vol.1, Grenoble, De l'Incidence éditeur, 2018.

Fiant Antony et Vasse David (dir.), *Le Cinéma de Hou Hsiao-hsien*, Rennes, PUR, 2013.

Frodon Jean-Michel, *Le Monde de Jia Zhang-ke*, Crisnée, Yellow Now, 2016.

Han Karen, *Bong Joon Ho. Dissident Cinema*, New York, Abrams, 2022.

Lee Nam, *The Films of Bong Joon Ho*, New Brunswick, Rutgers, 2020.

Monvoisin, Frédéric, *Cinemas d'Asie, d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, 2015.

