

Le blog de Fabien Ribery

la postmodernité coréenne, par Véronique Bergen, Antoine Coppola et Jean- Philippe Cazier



Je n'ai pas vu tous les films du cinéaste coréen Lee Chang-dong, mais j'aime apprendre, approfondir mon regard, aiguïser mon analyse.

Réalisateur brillant à la filmographie célébrée dans les plus grands festivals internationaux –

Green Fish (1997), *Peppermint Candy* (2000), *Oasis* (2002), *Secret Sunshine* (2007), *Poetry* (2010) et *Burning* (2018) -, Lee Chang-dong, qui fut également durant une courte année ministre de la culture, est l'auteur d'une œuvre ouverte sur l'invisible, sur ce qui borde et trouble les représentations ordinaires.

Le cinéma de Lee Chang-dong s'édifie sur le déphasage, la discordance, l'intermédiaire, le non-ajustable, la brisure.

Ses personnages sont des solitudes errant parmi un peuple de fantômes, des êtres libres de ne pas appartenir totalement à leur temps, des puissances déstabilisant l'ordre mortifère d'un temps soumis au calcul intégral.

A l'occasion d'une étude de son univers filmique publiée par les éditions Dis Voir, j'ai souhaité m'entretenir avec des critiques bien plus informés que moi, Véronique Bergen, Jean-Philippe Cazier, Antoine Coppola.



Quel souvenir gardez-vous de la vision de votre premier film de Lee Chang-dong ?

Jean-Philippe Cazier : J'ai vu *Burning* au moment de sa sortie en salle. Ça a été un éblouissement, dans le sens d'émerveillement et d'aveuglement. Je ne savais pas ce que je

voyais, mais ce que je voyais m'enthousiasmait. Je me suis demandé pourquoi je ne comprenais pas et pourquoi cela me plaisait autant, pourquoi j'étais transporté par ce film. *Burning* est un film qui n'est pas identifiable : l'histoire, les personnages, les situations sont créés de telle sorte que ce qu'ils sont n'est pas définissable. Je crois que suspendre l'identification et l'identité est un des enjeux de ce film. Ce sont les mécanismes de cette suspension et ses implications que j'ai essayé d'analyser. Le terme de « vision » que vous utilisez dans votre question est très juste : c'est comme avoir une vision, comme voir une vision. Je me suis souvenu d'avoir vu *Poetry*, mais je n'avais pas, alors, été autant marqué par ce film. Lorsque Danièle Rivière des éditions Dis Voir m'a proposé de participer à un livre collectif sur Lee Chang-dong, j'ai revu *Poetry* et j'ai regardé ses autres films. Je les ai regardés à partir de *Burning* qui a façonné le point de vue à partir duquel j'ai analysé l'ensemble de ses autres films. J'ai été attentif, pour chacun d'eux, à la façon dont, déjà, ils étaient travaillés pour produire une suspension de l'identité, du sens, comment ils perdaient le spectateur dans un labyrinthe temporel, narratif, un labyrinthe du visible et de l'invisible. Voir l'ensemble de ces films a été la révélation d'un cinéaste magnifique et d'une œuvre qui développe des thématiques et des manières cinématographiques qui sont radicalisées dans *Burning*.



Quel est votre rapport personnel à la Corée ? Votre connaissance de ce pays est-elle essentiellement livresque ou cinématographique, ou d'abord d'expériences vécues?

Antoine Coppola : Mon rapport à la Corée date de mes études de cinéma à Paris et de mes camarades coréens de l'époque. C'est donc d'abord par le cinéma que j'ai connu la Corée mais aussi par la politique car les camarades en question me parlaient de la dictature militaire, de l'oppression qu'ils cherchaient à fuir (arrestations, disparitions, tortures , etc.) et du black-out de l'information en France sur ce sujet. J'ai donc ensuite fait le voyage à Séoul pour assister à la chute de la dictature et à l'instauration d'un gouvernement de transition vers une soi-disant démocratie. J'ai vite rencontré des cinéastes, sur place, qui m'ont raconté la censure et les difficultés de faire des films dans une société corrompue à tous les niveaux

et aliénée par un système d'endoctrinement très poussé, un régime d'autosurveillance digne du panoptikon de Foucault, et par la peur généralisée. Toute rébellion relevait du sacrifice (sur plusieurs générations de la famille du rebelle qui encourait les représailles) ou du suicide. Je me souviens de projections de films militants non loin des gaz lacrymogènes des policiers anti-émeutes. Projections de type « guérilla » comme on dit cinéma guérilla, où les jeunes cinéastes enrôlaient la pellicule 16mm autour de leurs bras faute de matériel. Le rapport – violent – entre changements socio-politiques et cinéma m'a intéressé, il redonnait du sens à l'activité de cinéaste. Le contraste avec le cinéma routinier français de l'époque était frappant. C'est de là qu'est parti mon premier livre *Le Cinéma Sud-coréen, du confucianisme à l'avant-garde* (L'Harmattan). La suite, à partir de là, s'apparente plutôt à de l'expérience vécue. Il faut dire que du côté livresque, il n'y avait encore que peu de choses sur la Corée en français. Je me souviens de livres qui faisaient l'apologie du régime militaire et du miracle économique coréen (celui du père de la romancière Ysabelle Lacamp, par exemple). La rencontre de plusieurs historiens coréens, et notamment de Yu Hyun-mok, réalisateur légendaire et historien du cinéma, ainsi que de Park Kwang-su, leader de la Nouvelle Vague, m'a conforté dans l'idée de continuer dans cette voie. Ce n'était pas simple, car les Coréens eux-mêmes ne se pressaient pas pour s'intéresser à leur cinéma (c'est bizarre maintenant quand on pense aux énormes succès du box-office local). De voir un étranger remuer les archives perturbait les institutions officielles de l'époque. J'ai d'ailleurs refusé tout soutien financier pour conserver mon indépendance de chercheur. A partir des années 2000, je n'ai cessé de séjourner en Corée pour travailler à des festivals de cinéma ou pour y enseigner (notamment dans la fac où enseignaient Lee Chang-dong et Hong Sang-soo). Cela a donné un deuxième livre *Le Cinéma asiatique* (L'Harmattan) où la Corée joue un grand rôle. Cette fois mon rapport à la Corée a suivi le boum du cinéma coréen et aussi celui de l'expansion économique-culturelle au niveau international du pays. Je suis passé de l'étude d'un pays injustement méconnu et plongé sous la chape de plomb des stratèges militaro-industriels, à un pays dont tout le monde parle et qui parvient, même, par un mouvement populaire, à faire tomber un gouvernement (hiver 2016-2017). En même temps, j'ai pu étudier ce que presque personne n'avait fait sérieusement : le cinéma nord-coréen. Mon livre *Le Cinéma Asiatique* contient une première étude de ces films ; puis un long article est publié dans *Les Temps Modernes* grâce à Claude Lanzmann, lui-même connaisseur de la Corée du Nord, et sur lequel j'allais encore travailler pour le livre *Ciné-voyage en Corée du Nord* (Atelier des Cahiers). A

partir du moment où je suis devenu professeur de cinéma dans une université sud-coréenne (L'université Sungkyunkwan de Séoul), j'ai aussi commencé à participer au cinéma coréen de l'intérieur, comme réalisateur et comme producteur. Un premier documentaire sur Kim Ki-duk a été suivi par des fictions et des séries largement impliquées dans l'internationalisation actuelle du cinéma sud-coréen.



Comment décririez-vous la Corée de Lee Chang-dong ?

Antoine Coppola : C'est une Corée du Sud tourmentée, post-coloniale, que les Coréens nomment postmoderne. Mais il faudrait distinguer des périodes. Ses premiers scénarios pour le réalisateur leader de la Nouvelle Vague coréenne Park Kwang-su, *To The Starry Island* sur la division Nord-Sud et *A Single Spark* sur la vie tragique d'un syndicaliste célèbre, s'inscrivent dans la tendance de la gauche tiers-mondiste coréenne. Celle qui voit la division coréenne comme intrinsèquement liée à un conflit de classe, un conflit qu'il faut régler en déterrants les morts du passé et en redonnant sa cohérence historique au présent (le réalisateur Park Kwang-su ne va presque jamais cesser de le faire). A noter que, bien avant *Burning*, Lee raconte dans *To the Starry Island* une histoire de père qu'on ne sait pas où enterrer, un père qui ressemble au sien, et qui est, à mon avis, le fantôme de la génération des révolutionnaires coréens des années 1920-1930 comme l'anarchiste Park Yeol ou l'écrivain avant-gardiste Park Tae-won (le grand-père du réalisateur Bong Joon-ho, palme

d'or à Cannes 2019) tous deux passés en Corée du Nord. Dans les propres films de Lee, *Green Fish* et *Peppermint Candy*, il s'agit de la Corée en transition entre traditions et modernité ; une modernité qui ne viendra jamais car elle n'aura fait que changer les apparences de la tradition, non pas ses fondements. Lee s'attache à montrer la transformation des espaces un peu comme un symptôme de ces changements de surface. La Corée des dictatures (1961-1988) était une usine à ciel ouvert. L'idéologie fasciste (travail, famille, patrie, militarisation, dévotion et obéissance) dominait, faisant du travail de tous au service de compagnies géantes et monopolistes la valeur essentielle du pays. En fait, comme Lee le montre, les espaces coréens, dans une confusion liée aux affaires officielles et officieuses, n'avaient plus grands choses à voir avec la Corée paysanne d'avant-guerre. Il faut rappeler que le pays a largement été détruit par la guerre de Corée (1950-1953) – Le Nord quasiment rasé par les bombardiers américains. A la différence de ses scénarios, à mon avis, cette première période de Lee ironise sur le destin de son pays et de ses concitoyens (finalement, rien ne change vraiment), tout en cherchant la voie d'une réconciliation nationale (c'est assez étrange car c'était aussi un mot d'ordre du dernier dictateur après le massacre des opposants prodémocratie à Kwangju en 1980). Le personnage de *Peppermint Candy* est très troublant. On a vu en lui le portrait d'une génération, mais c'est surtout celle des collaborateurs de tous les systèmes de pouvoir en place. Il fait, aussi, penser à la caricature de Jean Valjean qui est très courante et connue en Corée. La deuxième période de Lee avec *Oasis* et *Secret Sunshine* est marquée par sa recherche de situations réelles allant avec des lieux réels – il faut rappeler qu'il a été assistant réalisateur, donc spécialiste de la chose. Toujours aussi en transition catastrophique au niveau des espaces, cette fois, c'est une Corée aux prises avec les religions qui en ressort. Le christianisme est spécialement visé. Il faut rappeler que si la Corée n'a officiellement aucune religion, elle est surpeuplée de sectes religieuses : du chamanisme au christianisme en passant par le bouddhisme, des religions locales et les sectes internationales comme celle de Moon. Les lobbys religieux sont partout, il n'y a qu'à voir la « Révolution des bougies » qui a fait tomber le gouvernement en 2017 et qui avait aussi un aspect de luttes entre factions religieuses. La Corée de Lee, à ce moment-là, est une Corée qui se cherche une spiritualité devant une modernité qui est définitivement pour Lee une postmodernité. A mon avis, on doit comprendre cela comme une culture postcoloniale qui implique la restauration des traditions autant spirituelles que sociales. La période suivante avec *Poetry* et *Burning* renforce l'image d'une postmodernité coréenne.

L'occidentalisation-modernisation du pays y est montrée sans issue. Les nouveaux riches comme le personnage de Steven Yeun dans *Burning*, et qui effectivement dominent à la fois l'économie et les modes du pays, y sont incriminés, voire décrits comme des traîtres (on peut voir dans *Parasite* de Bong Joon-ho et *The Housemaid* de Im Sang-soo des variations autour de ce thème). Sa double nationalité coréano-américaine est très parlante, à ce propos. La nostalgie d'un passé perdu affleure à l'image de la tendance générale du pays à restaurer ses anciennes valeurs et à muséifier son passé, tout en cherchant une postmodernité coréenne triomphante et réconciliée avec le Nord (ce n'est pas un hasard si la ferme du père de *Burning* se situe à la frontière avec le Nord).



Comment le cinéaste pense-t-il ses images dans une société saturée de représentations ?

Véronique Bergen : Pris dans une société percluse d'images qui la saturent, le cinéma de Lee Chang-dong échappe à la logique d'une inflation des représentations par son esthétique de l'invisible. L'art soustrait des images, des clichés comme dit Deleuze. Sa pensée de l'image produit une nouvelle image de la pensée qui ne tient pas dans l'espace de la représentation, de la mimésis. En arrière, à côté du visible, il y a un invisible qui le double, qui l'empêche de se refermer. Cette part qui se soustrait au voir, à l'inflation imageale, cette part fantôme ne se laisse pas arraisonner dans le cadre du représentable. Elle fuit, elle résiste à l'empire actuel du visible, du sur-visible dont elle compose moins l'envers que l'hétérogène au sens de Bataille. L'invisible dévore, désagrège le plan du visible, lui ôtant ses certitudes, ses repères, ses lois. L'invisible tord le cou à la croyance dans le réalisme, dans la loi de lisibilité d'un

monde ordonné et rationnel. Et ce, d'autant plus, qu'au non-vu s'ajoutent les non-dits qui fourmillent dans les films de Lee Chang-dong. Au cœur de la pensée vibre un impensable, au cœur du visible un invisible sur lequel le cinéaste se penche. Le cinéma de Lee Chang-dong résiste au despotisme du plein, à l'omniprésence des images par l'accueil qu'il réserve à l'invisible, au vide, au troué.

Jean-Philippe Cazier : La représentation implique la possibilité de reconnaître, d'identifier. Elle ne fonctionne que s'il y a évidence, ce qui n'est pas évident lui échappe. La représentation est une composante centrale de nos sociétés néolibérales. On peut penser à la publicité, à l'exposition des produits dans un supermarché. La publicité demande que l'on reconnaisse tout de suite le produit, de quoi il est question, elle nous conditionne pour que l'on reconnaisse immédiatement ce produit lorsque nous le voyons dans les magasins, sur les affiches. Elle nous pousse à reconnaître sans ambiguïté notre désir pour ce produit. L'uniformisation liée au néolibéralisme vient de là : produire les mêmes choses, la même musique, les mêmes films, les mêmes images, les mêmes livres, pour que ceux-ci soient immédiatement identifiables et désirables. Les images de Lee Chang-dong échappent à cette logique dans la mesure où celui-ci suspend la reconnaissance, l'évidence, en favorisant l'ambiguïté, le trouble de la signification. Ses images, leur composition, leur montage, la narration dont elles sont le véhicule – tout ceci, chez Lee Chang-dong, implique une perturbation des schémas habituels du temps, de l'espace, du récit, des conditions de l'identité, mais aussi l'insistance d'un hors-champ que l'on ne sait pas clairement nommer. Les films de Lee Chang-dong défient de multiples façons les cadres communs de la perception autant que ceux de la pensée. Ses films mettent en crise la représentation et la longue histoire par laquelle elle s'est imposée comme une forme évidente, naturelle, dans la littérature, le cinéma, autant que dans la pensée en général.



Y a-t-il dans le désir cinématographique de Lee Chang-dong une recherche expérimentale ?

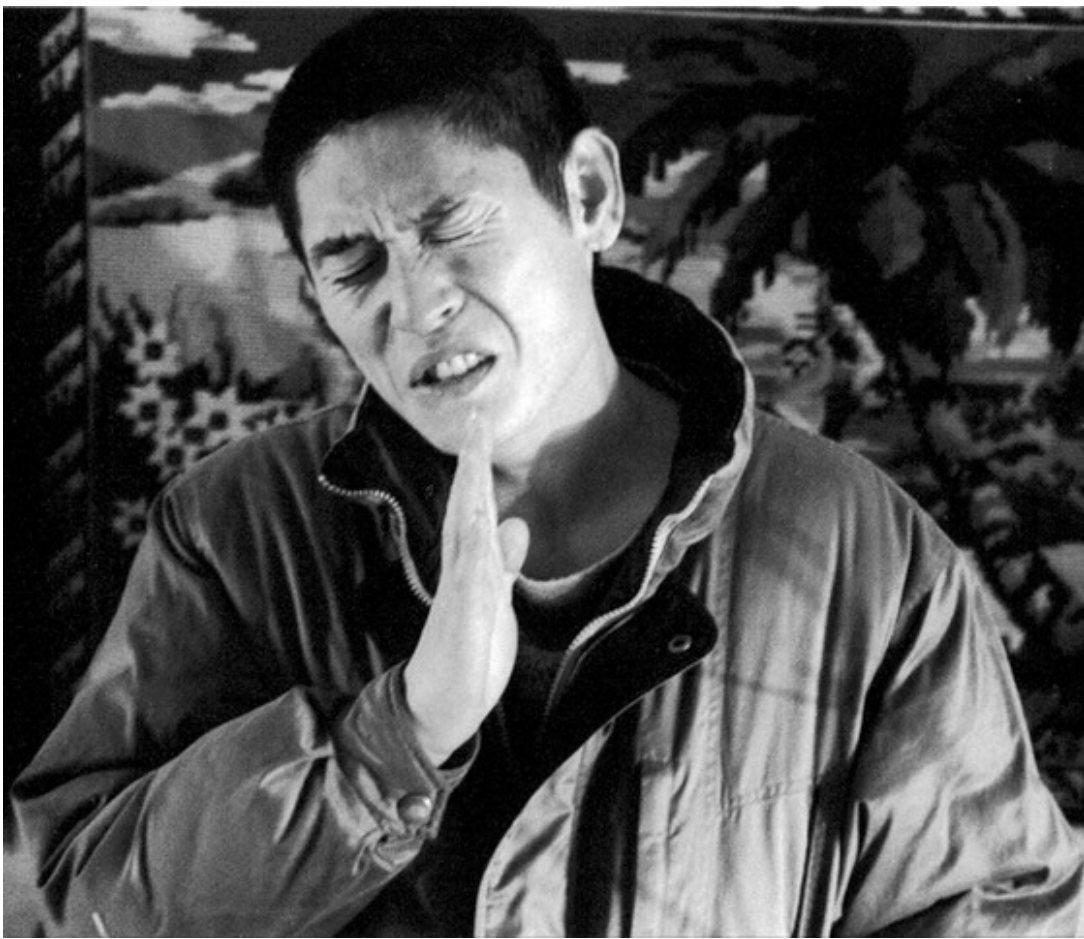
Jean-Philippe Cazier : Oui, absolument. Une des caractéristiques du cinéma expérimental est de creuser les aberrations de la perception, de la pensée, de la sensation, du récit. L'on trouve cette démarche dans les films qui sont réellement des films d'auteurs, et je vois mal ce que la création artistique pourrait être d'autre que la création et la prolifération de ces états aberrants. Le reste, ce sont des produits commerciaux, comme des boîtes de conserve. Les films de Lee Chang-dong peuvent être qualifiés d'expérimentaux dans la mesure où ils incluent une expérience nouvelle de la pensée, de la perception, de la sensation, une expérience qui est une rupture qui affecte directement le spectateur et le transporte.

Comment le cinéaste aborde-t-il la dimension de l'invisible et des fantômes ?

Véronique Bergen : Le hors-champ, le hors-cadre que Jean-Philippe Cazier évoque dans son texte, s'offre comme le moyen de matérialiser le spectral, l'espace de l'invisible. Chez Lee Chang-dong, l'invisible ne relève pas d'une limitation épistémologique, d'une lacune relative dont l'esprit humain pourrait venir à bout. Il est indépassable, non soluble dans de possibles

résolutions. Bien plus que nimer le monde dans un clair-obscur dont les renversantes lumières bleues du cinéaste nous donnent une traduction saisissante, il en est la « petite musique », celle d'une mosaïque de perspectives divergentes irréconciliables, à jamais non totalisables. Si l'invisible a une présence-absence immanente, il peut aussi prendre l'aspect du transcendant, le visage d'un autre monde, d'un principe divin comme dans *Secret Sunshine*.

Jean-Philippe Cazier : Il y a beaucoup d'invisible dans les films de Lee Chang-dong, et des fantômes. Ça peut être, comme dans *Secret Sunshine*, la présence du mari mort dont le souvenir existe comme une sorte de fantôme dans l'esprit et qui hante la ville autant que la vie de sa veuve. A ce premier fantôme s'ajoute celui de son jeune fils assassiné. Ou bien, dans *Poetry*, la jeune morte, disparue et pourtant omniprésente. La mémoire charrie des fantômes et les films de Lee Chang-dong les incluent en les laissant à leur état de hors-champ invisible. Dans *Secret Sunshine*, l'invisible, c'est aussi, par exemple, Dieu. Dans *Burning*, l'invisible est partout, c'est le chat, ou la fille qui disparaît mais qui demeure comme fantôme dans l'esprit, le fruit inexistant que l'on mange, etc. Ce qui m'a surtout intéressé, c'est la façon dont Lee Chang-dong inclut de l'invisible dans le visible, la façon dont il construit certaines de ses images pour y inclure un hors-cadre, un hors-champ qui n'est pas seulement le prolongement naturel du champ mais qui renvoie à un dehors que le cadre n'actualise pas et qui n'en est pas la simple continuité. De manière générale, ce qui demeure hors-champ, hors-cadre, invisible, c'est ce qui produit les faux raccords, les discontinuités du récit, le caractère non identifiable des figures et des situations. Il y a, dans les films de Lee Chang-dong, les signes d'un monde mystérieux, étrange, chaotique, qui serait le grand dehors, un hors-champ ou hors-cadre radical et invisible.



Pourquoi la Corée produit-elle tant d'excellents cinéastes (Bong John-hoo, Hong Sang-soo...)?

Antoine Coppola : D'abord, avant toute rationalisation du phénomène, disons qu'ils sont de fortes personnalités qui ont su saisir le moment opportun (un moment très court de libération de l'expression) pour se faire connaître. Ensuite, rappelons que le cinéma n'est pas une invention coréenne, il est une importation comme partout en Asie. Pourtant, son succès ne s'est jamais démenti. Même si dans les années 1970-1980 les spectateurs ne voyaient presque plus de films locaux, ils faisaient un triomphe aux stars hollywoodiennes. Aujourd'hui, les salles géantes ne désemplassent pas pour les blockbusters locaux ; les femmes aux foyer et les retraités sont collés à leur télévision portable (téléphone) autant que les ados et les légions d'employés de bureau. Il y a un rapport spectral à l'image qui est fort. Les débuts du cinéma, les kino-drama, en Corée est symptomatique. Longtemps privés de toutes expérience du monde hors de leur quotidien contrôlé, privés d'éducation, analphabètes, les paysans et les ouvriers du début XXe siècle se précipitaient (et malgré la misère dans laquelle la grande majorité était réduite par la monarchie) dans les salles pour

écouter les histoires des bonimenteurs. Les « pyonsa » leur racontaient un monde exotique en prétextant commenter des films muets venus d'Occident. Avec cet aspect, il est, aussi, certain que la critique de la représentation telle qu'on la connaît en Occident (le concept même est flou en Corée) n'a pas eu le même impact, en ce sens, que la tradition incluse dans une culture non seulement du regard mais du vu. Barthes avait manqué de peu un élément essentiel de la culture asiatique quand il parlait (pour le Japon) des yeux et des regards, qui semblaient être une forme d'écriture. Oui, il y a un système contrôlé des apparences, réglé depuis des siècles par la tradition. Cela rebat les cartes de la problématique autour de la représentation en Occident. Au niveau des cinéastes, la Corée a toujours « produit » d'excellents artistes. Le créateur de l'art vidéo n'est autre que le coréen Nam June Paik. Même sous les dictateurs et les censures les plus ubuesques, le cinéma local a eu des maîtres incontestés comme Yu Hyun-mok et Shin Sang-ok. L'émergence actuelle de ces cinéastes est, surtout, à mon avis, liée à leur internationalisation et à un contexte moins contraignant au niveau de la censure (devenue auto-censure pour des productions-distributions). N'oublions pas que les cinéastes coréens (du Sud) ont longtemps risqué la prison et de lourdes amendes, voire des représailles familiales, s'ils déplaisaient au pouvoir. Une première génération, celle de Park Kwang-su (*Black Republic*) et de Jang Sun-woo (*Lies*) de la première Nouvelle Vague (1988-1999) a essuyé les plâtres d'un relâchement du contrôle social ; même s'ils ont eu une renommée limitée et des films plus ou moins aboutis. Mais ils sont parvenus à ouvrir la voie à des Hong Sang-soo, des Lee Chang-dong, des Park Chan-wook ou des Bong Joon-ho. Avant l'internationalisation, il y a l'apport de la panasiatisation du cinéma. Ces réalisateurs connaissent les auteurs de Chine, de Taiwan, de Hong-Kong ou du Japon. La Corée du Sud, à partir de la fin des années 1990, est devenue la plaque tournante de la production-distribution des cinémas d'Asie (voir le festival de Busan), et ceci, alors que les autres cinémas connaissaient un ralentissement à la fois au niveau de la production et au niveau créatif. Les auteurs coréens sont donc un creuset du panasiatisme cinématographique. Lorsque les grosses compagnies ont commencé à investir dans le cinéma, flairant de bonnes affaires, le cinéma local est passé de la petite entreprise familiale à l'industrie de pointe. Les budgets ont rapidement augmenté, et surtout, la valeur sociale des cinéastes s'est nettement améliorée, l'idée « d'auteur » a commencé à faire son chemin. Le cinéma a été enseigné dans les universités de manière massive à partir de la fin des années 1990. En même temps, cette nouvelle génération, débarrassée des censures gouvernementales, appuyée par le boom

économique, a une culture cinéphilique internationale qu'elle infuse dans ses projets locaux. C'est peut-être cela la force de ces réalisateurs : rester locaux tout en parlant aux spectateurs du monde entier. Cela dit, ils n'auraient pas un succès si important sans le soutien des festivals internationaux ; ayant œuvré à Cannes pour la semaine de la Critique et pour le festival de San Sebastian, cela paraît évident : une demande des festivals pour de nouvelles têtes, et une demande de cinéastes coréens pour un soutien venu d'ailleurs. Car leurs assises locales sont toujours chancelantes. Les blockbusters locaux – qui ne franchissent que rarement les frontières de l'Occident – satisfont à la fois les monopoles de production-distributions et les spectateurs locaux. Sans l'aura acquise dans les festivals étrangers, Kim Ki-duk, Hong Sang-soo, Lee Chang-dong et peut-être même Park Chan-wook n'auraient pas trouvé de budget – même petit – pour faire leur film. Le dernier film de Lee Chang-dong illustre bien ce dilemme et l'intérêt pour eux d'être attentif à leur audience internationale, à la fois du côté des critiques et des marchés. Enfin, d'un point de vue plus positif, et culturel, il faut dire que les Coréens qualifient eux-mêmes leur pays de pays ermite. Du renfermement à l'ouverture, une explosion d'expressivité, de créativité, d'envie d'exister porte une génération qui va devoir – et qui a déjà commencé – passer à la production et à la réforme des structures pour des jeunes fascinés par le succès de leurs aînés, mais très inquiets pour l'avenir, car (encore une fois) il s'agissait d'un moment historique bien précis.



Lee Chang-Dong fut ministre de la culture pendant une année. Quel est le bilan de son

action ? Pourquoi a-t-on parlé à son propos de Malraux coréen ?

Antoine Coppola : Lee Chang-dong répète à longueur d'interviewes qu'il ne voulait pas être ministre et que cela a été une erreur. Pourtant, il a soutenu le président Roh au moment de son élection, et il a bien tenté de restructurer le cinéma coréen de fond en comble. Les ministres de la culture avant lui n'avaient pas vraiment un rôle essentiel dans les gouvernements coréens. Lee et Roh ont tenté d'aller dans le sens de la renaissance culturelle coréenne (c'était l'époque des débuts de la Hallyu, de la Vague coréenne de la K-pop et des k-dramas à la conquête de l'Asie). Le modèle français était important pour Lee car il a visité la France à ce sujet. Le CNC, le système d'avance sur recette, de reversement aux productions, de statut d'intermittents du spectacle, etc. ; tout ce qui faisait la spécificité française (c'était l'époque de « l'exception culturelle » que les Coréens ont repris en cœur) pouvait inspirer le nouveau ministre. Et c'est pourquoi la figure de Malraux, cinéaste de la guerre d'Espagne, écrivain de la Condition Humaine et ministre gaulliste est arrivée. Il faut dire que le Malraux de l'affaire de la cinémathèque et de 1968 est peu connu en Corée. Lee est aussi écrivain – sa deuxième activité reconnue après l'enseignement dans le secondaire –, cinéaste et donc ministre. Son action a été vite limitée par le problème des quotas de films étrangers sur les écrans coréens. Les quotas datent de la colonisation japonaise, avec la volonté des Japonais de réserver les écrans à leurs films de propagande. Ils ont ensuite été spécialement réinstaurés par les dictatures. Sous prétexte de protéger un cinéma local moribond (censure oblige), cela leur permettait d'avoir la mainmise sur l'ensemble de la petite industrie (deux-cents films par an quand même). Officiellement, il fallait produire des films coréens pour des salles vides pour importer un film hollywoodien qui remplirait ces mêmes salles. On appelait les films bons marché tournés à la va-vite pour remplir les quotas, les « quataquickies ». Toutefois, ce sont ces quotas diaboliques qui ont permis à la première Nouvelle Vague de s'incruster dans le système à la fin des années 1980. Du coup, les quotas sont devenus une sorte de protection pour les petites productions. Car, avec l'arrivée des gros monopoles de productions (CJ Entertainment) et des multiplexes, la donne avait changé entre Hollywood et les Coréens. Au nom du libéralisme, Hollywood demandait la fin des quotas, et les monopoles locaux étaient d'accord, car ils se pensaient (avec raison) assez forts pour rivaliser et partager le magot avec les Américains. Voilà donc que Lee Chang-dong se trouve à négocier cette affaire compliquée. Ses anciens camarades veulent le maintien des quotas

et lui doit se plier aux lois internationales sur le libéralisme économique. Juste après l'annonce du rabaissement des quotas, Lee annoncera sa démission. Il sera remplacé par un pro-monopoles qui va réussir à maintenir plus de 50% du marché pour les blockbusters coréens. Mais les films à petits budgets et indépendants vont perdre du terrain et se retrouver, la plupart du temps, sans écran. La situation actuelle est à l'identique, les lois anti-monopoles coréennes n'ont pas d'effets pour la changer. La démission de Lee est donc décevante pour ses anciens camarades qui en attendait beaucoup, mais bienvenue pour les monopoles qui n'en attendaient rien.



Quel vous semble être son film le plus important et pourquoi ? On lui doit les films *Green Fish* (1997), *Peppermint Candy* (2000), *Oasis* (2002), *Secret Sunshine* (2007), *Poetry* (2010) et *Burning* (2018).

Véronique Bergen : À mes yeux, le film qui pousse le langage cinématographique de Lee Chand-dong à ses sommets est son dernier, *Burning*, qui porte à son acmé l'a-schématisme de la vie, la dissolution de toute certitude. L'empire des signes cesse de se plier au décryptage, les anticipations de la perception se brisent, les enchaînements sensori-moteurs s'enraient. Le trouble procuré par l'irréalité est magnifiquement filmé. Porté par une sidérante palette de couleurs, le visible s'embrase ou s'embrume. L'expérience de l'indécidabilité, du vacillement des certitudes libère un potentiel de beauté, la beauté des éléments délivrés de

leur sens univoque, fracturés par le tremblé du spectral, du fantomal. La beauté de l'hébétude quand l'être se dérobe à la pensée, la pensée à son exercice normé. La beauté du rapt de la signification par l'obscur et le nébuleux.

Jean-Philippe Cazier : Ceux qui m'ont le plus ému, impressionné, sont *Oasis* et *Burning*. Mais, en disant cela, je pense au trouble et à l'intérêt que j'ai ressentis face à *Secret Sunshine*, à *Poetry*, et finalement à l'ensemble de ses films. Lee Chang-dong est un cinéaste majeur, il n'y a pas à trier parmi ses films ou à les hiérarchiser. Chacun est un moment d'une œuvre importante, un moment dans le développement d'une recherche qui prend des formes diverses, qui emprunte ici tel chemin et là tel autre. Avec Lee Chang-dong, tous ces chemins sont beaux et intéressants. Il me semble qu'il y a plusieurs fils rouges qui traversent ses films et donnent une cohérence à l'œuvre, et je crois que *Burning* est celui qui exhibe de la manière la plus radicale ces fils rouges. Je pense à la façon dont il s'efforce d'inventer une forme narrative inédite, d'articuler la narration et un temps non linéaire, chaotique. Je pense aussi à sa manière de créer des rapports complexes entre le cadre et le hors-cadre, entre le visible et le non visible, à la façon dont l'identité et son trouble sont travaillés. Ce sont des éléments enthousiasmants de *Burning* mais que l'on retrouve dans l'ensemble de ses films. Son cinéma donne également une place qui n'est pas anecdotique aux femmes.



Par quelles thématiques ou figures son cinéma est-il hanté ?

Véronique Bergen : Le cinéma de Lee Chang-dong est fondamentalement un cinéma hanté. Hanté par le mystère, les morts, les fantômes, les disparus, le passé, les intermittences de la mémoire, l'errance. La thématique de la désorientation, de la défaisance des séries causales, des ruptures de cohérence est centrale. Ses récits mettent en scène une incomplétude ontologique, des jeux sur des durées emboîtées qui font des personnages des errants dont le déphasage existentiel intérieur est le miroir d'une désynchronisation du temps extérieur. Le non-raccord des séries narratives induit une solitude des personnages, sortes de monades ballottées au gré d'un monde flottant sur lequel ils n'ont plus prise. Passivisés par ce qui leur advient, ils butent sur des énigmes, des zones de flou qui les happent. Les principes de cohérence, d'identité, de non-contradiction, du tiers-exclu volent en éclats. La volonté de comprendre, de faire main basse sur une vérité irréfragable montre ses limites, son absurdité. Une ligne éthique libératrice advient lorsque les personnages comprennent qu'il n'y a rien à comprendre mais que tout est à expérimenter, à éprouver par l'invention d'autres rapports à la vie.

Jean-Philippe Cazier : Il y a dans son cinéma une interrogation profonde concernant l'image cinématographique. Ça paraîtrait évident qu'un cinéaste se pose la question de ce qu'est une image cinématographique, ou plutôt de ce que peut l'image au cinéma, mais c'est pourtant rare. Ce qui hante le cinéma de Lee Chang-dong, c'est cette question. Ce qui lui est propre, ce sont les façons qu'il a de répondre à celle-ci en créant des images qui articulent des rapports complexes entre ce qui dans l'image est visible et ce qui est dans l'image mais n'est pas visible. Par exemple, ce qui est visible dans l'image n'est peut-être pas ce qui serait à voir, et un doute sur le visible apparaît. Ou encore, le visible apparaît à l'intérieur d'un cadre qui est mobile, sans cesse décadré, renvoyant à un dehors dont il n'est qu'un fragment et qui n'est jamais vu dans sa totalité. Ou encore, ce qui dans le cadre est visible est incompréhensible, visible mais non identifiable, et renvoie là encore à un dehors qui n'est pas saisi. L'image cinématographique, c'est aussi le montage, et Lee Chang-dong est magistral dans la façon dont il pense de manière étroite et novatrice les rapports entre le montage, le visible et le non visible, le cadre et le hors-cadre, les voies plus ou moins labyrinthiques de la narration, la question du temps...



Les questions de l'identité et de la reconnaissance sont-elles au cœur de son cinéma multipliant les faux raccords ? Ses personnages sont-ils toujours menacés de déphasage ?

Véronique Bergen : Lee Chang-dong élabore dans ses films une esthétique de l'insoluble, de l'irrésolution. Dans *Secret Sunshine*, *Poetry* et de façon paroxystique dans *Burning*, un chef-

d'œuvre absolu, on assiste à un brouillage des repères, à un glissement des plans identitaires. La désorientation vécue par les protagonistes se redouble dans celle qu'éprouve le spectateur. Rien ne peut lever l'indétermination des actions, des personnages (dans *Burning*, Ben est-il un serial killer ?, où est passée Haemi ? Comment interpréter sa disparition ? Qu'advient-il de Shin-ae dans *Secret Sunshine* ?). Béance des interrogations qui ne se colmatent jamais en une réponse. Oblicité des mouvements mentaux et matériels. Bifurcation non seulement de l'interprétation des faits mais des faits eux-mêmes pris dans l'instabilité, l'opacité. La quête des signes en vue d'appréhender le « pourquoi ? », le « comment ? » s'enlise. La complexité de l'existence forme un labyrinthe dont on ne peut s'échapper ni par le haut comme Dédale et Icare ni par le bas via un fil d'Ariane. La menace du déphasage qui pèse sur les personnages est structurelle, initiale, qu'elle reste latente ou qu'elle s'incarne, passe à l'acte.



Qu'est-ce qu'un corps pour Lee Chang-dong, notamment un corps féminin ?

Jean-Philippe Cazier : Le corps chez Lee Chang-dong est multiple, feuilleté en quelque sorte. Il est corps social et corps qui échappe au social. Il est corps visible, mais d'une visibilité troublée et problématique. Il est corps externe, mais aussi abritant une réalité interne, physique, organique, ou mentale, qui le travaille et produit des effets étranges. Ce qui articule ces différentes dimensions, ce sont des signes, par exemple sociaux ou mentaux, qui impliquent telle dimension ou telle autre, et parfois plusieurs signes se combinent en même temps pour former un corps inédit. Ce sont les corps que l'on rencontre de façon évidente dans *Oasis* ou dans *Burning*. Mais déjà dans *Poetry*, le corps de la grand-mère est un corps construit par les signes de la vieillesse, d'un certain statut bourgeois, mais ce corps est aussi

celui d'une travailleuse et d'une femme qui en vient à se prostituer, comme il est aussi un corps habité par une maladie ou un corps hanté par une étrange quête spirituelle... Je crois que Lee Chang-dong s'intéresse au corps en tant que fait cinématographique, au corps en tant qu'image. Le corps au cinéma n'est pas un corps mais une image, ou plutôt il est le corps en tant qu'image. Lee Chang pose alors la question : qu'est-ce que ce corps-image ? que peut ce corps-image ?



De quels autres cinéastes le rapprocher ? Jean-Philippe Cazier évoque le nom de Fellini, et Antoine Coppola celui d'Orson Welles pour *Peppermint Candy*.

Jean-Philippe Cazier : Le cinéma de Lee Chang-dong est très riche et par là il peut croiser de nombreux autres cinéastes. J'évoque Fellini car Lee Chang-dong, comme celui-ci, crée un cinéma de l'errance, un cinéma dans lequel les personnages sont pris dans une sorte d'égarément à travers un monde qu'ils ne maîtrisent pas, un peu comme les personnages typiques du néoréalisme italien. Fellini est un tel génie que je crois qu'il rayonne sur tout le cinéma, comme Godard mais d'une autre façon. Mais je pourrais aussi citer Ruiz, pour l'intérêt porté à la construction de récits qui relèvent de boucles ou labyrinthes temporels inédits. Ou encore David Lynch ou Antonioni, pour la façon dont ils interrogent dans leurs œuvres le rapport entre le visible et l'invisible. On pourrait peut-être trouver plus d'une façon de faire se croiser Lee Chang-dong et Antonioni, *Burning* et *Blow Up* par exemple...



L'un des points critiques les plus importants des films de Lee Chang-dong ne concerne-t-il pas la notion de temps, comme asservi par la logique de calcul du néolibéralisme ?

Véronique Bergen : L'univers de Lee Chang-dong explore des temporalités plurielles, éclatées qui ne s'emboîtent ni ne s'imbriquent. Ses films élaborent une critique implicite, non frontale, de la logique hégémonique, expansionniste et mortifère du néolibéralisme, laquelle logique repose, entre autres, sur la mise en coupe réglée du temps. Le temps est devenu l'instrument de l'assujettissement des hommes. Manifestant un rapport appauvri, anémié à la durée, le temps des horloges étouffe le temps vécu.

Jean-Philippe Cazier : Le temps néolibéral est un temps compartimenté, organisé selon les exigences de l'entreprise, de l'efficacité. Ce temps déborde de l'entreprise et envahit le social et les subjectivités. C'est le temps des horloges, comme disait Bergson, mais au service d'un ordre social, politique, économique et subjectif qui nous emprisonne, nous rend misérables, et nous tue. Certains théoriciens et théoriciennes queer ont montré comment le temps commun est structuré selon une temporalité hétéronormative, que la prise en compte de l'homosexualité et de l'épidémie de Sida a subvertie. D'autres temporalités sont inventées, d'autres rapports au temps qui fissurent l'ordre général du social et font exister d'autres modes de vie. Lee Chang-dong n'est pas un cinéaste queer mais le rapport au temps qui

structure ses films peut être défini comme transgressif et contestataire de l'ordre commun du temps qui est un temps subjectif autant que politique. Chez Lee Chang-dong, le temps est chaotique et se met à exister selon une modalité qui n'a plus rien à voir avec les exigences de l'efficacité ou des subjectivités néolibérales : l'ordre du temps est perdu et laisse la place à une temporalité compliquée, complexe, baroque qui, loin de permettre une maîtrise de soi et du monde, loin d'être un temps rentable, favorise le trouble, l'équivoque, l'errance de la pensée comme des corps.



De quoi procède la « tendresse » (Véronique Bergen) du cinéaste pour les marginaux, mais aussi son « ironie » récurrente (Antoine Coppola) ?

Véronique Bergen : Une critique sociale et politique sous-tend ses films (par exemple la dimension politique de *Peppermint Candy*, film interrogeant l'histoire récente de la Corée du Sud) qui montrent la dureté d'un système basé sur la compétitivité et l'exclusion de ceux qui n'entrent pas dans le moule. La tendresse du cinéaste pour les outsiders, pour les rejetés du système (le couple formé par le jeune homme souffrant de retard mental et la jeune femme handicapée physique dans *Oasis*, la grand-mère Mija dans *Poetry*...) éclate dans son œuvre : relégués dans la marge, victimes d'exclusion, ils vibrent d'une pureté sauvage au sens où l'on parle de la pureté de *L'Idiot* de Dostoïevski ou de *Parsifal*. Rejetés par le système en tant qu'improductifs, inutiles, stigmatisés, les oubliés de la réussite sociale, les marginaux se

retrouvent affranchis du temps aliénant du néolibéralisme, s'ouvrent à la poésie, à l'amour, à la flânerie, au désœuvrement, à d'autres relations avec le monde. Leurs temporalités psychiques différentes leur interdisent d'être avalés dans la temporalité objective productiviste d'un monde dominé par le rendement, le profit, le travail. De quoi la réussite sociale est-elle le nom sinon d'un échec à habiter le monde librement, d'une volonté de pouvoir condamnant les hommes et femmes qui refusent d'en jouer le jeu, détruisant les autres formes de vie, les non-humains ? D'avoir été éjectés hors de la biocratie du système, les laissés-pour-compte auxquels le cinéaste donne voix et visibilité expérimentent un être-au-monde branché sur les pulsations de la vie, sur un temps intensif et non plus extensif.

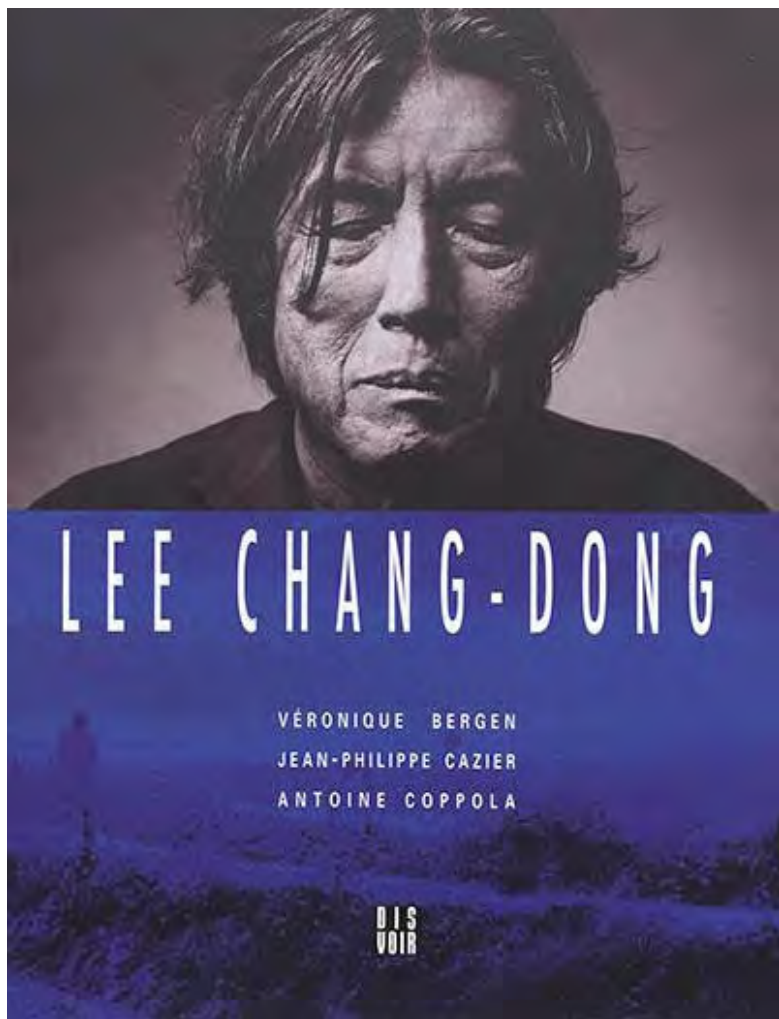


Est-il en son pays un cinéaste populaire ? Quelle est sa réputation ?

Antoine Coppola : Lee Chang-dong est parmi les plus connus des cinéastes du pays. Sa renommée en tant qu'écrivain a, d'abord, prévalu. Son livre *Il y a beaucoup de merde à Nokcheon* a été primé. Pour un temps, il a été une nouvelle étoile de la littérature locale. Puis ce fut sa renommée au sein du milieu du cinéma, comme scénariste de films importants pour des cinéastes importants. Le succès de ses premiers films, surtout *Peppermint Candy* qui a aussi coïncidé avec son engagement politique l'a propulsé vers la renommée grand public. Evidemment, lorsqu'il est devenu ministre de la culture, il est devenu le cinéaste le plus connu et le plus respecté du pays. Il a donné au rôle de réalisateur de film une aura à la fois intellectuelle en tant qu'écrivain, et nationale en tant que politicien. Sa position de professeur, à la nouvelle université nationale de Corée, ira aussi dans ce sens. Pourtant il faut nuancer, comme lui-même le fait souvent : sa popularité médiatique et académique dépasse largement le succès en salle de ses films. Un peu comme Hong Sang-soo et Kim Ki-duk. Si

tous les Coréens les connaissent, peu nombreux sont ceux qui vont voir leurs films. Aujourd'hui, je le vois davantage comme producteur (avec son frère) et comme quelqu'un qui est en position de changer le cours du cinéma coréen, s'il le veut.

Propos recueillis par Fabien Ribery



Lee Chang-dong, textes de Véronique Bergen, Jean-Philippe Cazier, Antoine Coppola, éditions Dis Voir, 2019, 128 pages

[Editions Dis Voir](#)



[Se procurer le volume sur Lee Chang-dong](#)



André Malraux

Antoine Copolla

Antoine Coppola

Antonioni

éditi

Bong John-ho

Busan

cinéaste

cinéma

Claude Lanzmann

Corée

Danièle Rivière

dictature

exception culturelle

fantôme

Fellini

Hong Sang-soo

identité

Im Sang-soo

invisible

Jean-Philippe Cazier

Lee Chang-dong

Name June Paik

nouveau riche

Orson Welles

Park Kwang-su

Park Tae-won

Park Yeol

père

postmodernité

président Roh

Ruiz

San Sebastian

Séoul

Shin Sang-ok

Véronique Bergen

visible

Yu Hyun-mok

Recherche...

COMMENTAIRES RÉCENTS



Matatoune dans
Isabelle Huppert, une
obsessio...



Matatoune dans Le
royaume de Germaine
Richier...



djamila_st dans To leave
and return, Journal à...



Pascale dans De l'action
selon la pensée ch...



A D dans Le dialogue
Jung-Pauli et sa s...

ARCHIVES

octobre 2019

septembre 2019

août 2019

juillet 2019

ARTICLES RÉCENTS

Lee Chang-dong, cinéaste de la
postmodernité coréenne, par
Véronique Bergen, Antoine
Coppola et Jean-Philippe Cazier

Isabelle Huppert, une obsession,
par Carole Bellaïche,
photographe

L'aventure d'une obsession, par
Anton Delsol, photographe

Voyage dans la délicatesse, par
Israel Ariño, photographe

De Saint-Nazaire à Cape Town,
par Laure Bombail et Benjamin
Hoffman, photographes

CATÉGORIES

Non classé

juin 2019

mai 2019

avril 2019

mars 2019

février 2019

janvier 2019

décembre 2018

novembre 2018

octobre 2018

septembre 2018

août 2018

juillet 2018

juin 2018

mai 2018

avril 2018

mars 2018

février 2018

janvier 2018

décembre 2017

novembre 2017

octobre 2017

septembre 2017

août 2017

juillet 2017

[juin 2017](#)

[mai 2017](#)

[avril 2017](#)

[mars 2017](#)

[février 2017](#)

[janvier 2017](#)

[décembre 2016](#)

[novembre 2016](#)

[octobre 2016](#)

[septembre 2016](#)

[août 2016](#)

[juillet 2016](#)

[juin 2016](#)

[mai 2016](#)

[avril 2016](#)
