

Université de Toulouse, UT2J, France

Département de Lettres Modernes, Cinéma et Occitan

UFR Lettres, Philosophie, Musique, Arts du spectacle et Communication

Master Cinéma et Audiovisuel, Parcours Esthétique du cinéma

Mémoire de M2

**La construction de l'espace dans le cinéma de Na Hong-jin :
Espace, corps et superstition.**



Sous la direction de Mme Sophie Lécole-Solnychkine

Elisa Cugniet

Session de septembre 2024

UNIVERSITÉ TOULOUSE 2 JEAN JAURÈS
Département Lettres Modernes, Cinéma et Occitan
UFR Lettres, Philosophie, Musique, Arts du spectacle et communication
Master Cinéma et Audiovisuel, parcours Esthétique du Cinéma

Mémoire de Master 2

**La construction de l'espace dans le
cinéma de Na Hong-jin :
Espace, corps et superstition.**

Elisa CUGNIET

Sous la direction de Mme Sophie Lécole-Solnychkine

Session de septembre 2024

REMERCIEMENTS

Je souhaite exprimer toute ma gratitude envers les personnes qui ont contribué à la réalisation de ce mémoire. Je remercie tout particulièrement ma directrice de recherche pour ses précieux conseils et son accompagnement tout au long de ce travail ; mes parents, pour leur patience et leur bienveillance (et leurs précieuses relectures) ; mon frère et mes amis, pour leur soutien et leur présence infallible.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	9
1. UNE NARRATION PAYSAGERE.....	17
1. 1. <i>The Chaser</i> : l'espace séoulien	17
1. 2. <i>The Murderer</i> : entre Chine et Corée du Sud	29
1. 3. La ruralité coréenne dans <i>The Strangers</i>	42
2. L'HOMME ET SON ENVIRONNEMENT.....	57
2. 1. La mise en scène des corps : une matérialité singulière.....	58
2. 2. Le portrait de pays.....	70
2. 3. Le paysage comme miroir.....	80
3. RITUELS ET CROYANCES.....	93
3. 1. La représentation du Mal.....	94
3. 2. Les moyens de résistance.....	106
3. 3. Un destin inéluctable.....	119
CONCLUSION.....	135
BIBLIOGRAPHIE, TABLES.....	139

Introduction :

Depuis ces vingt dernières années, le cinéma coréen connaît un succès public grandissant. À une époque où il était principalement destiné aux spécialistes et aux passionnés de cinéma, une nouvelle génération de réalisateurs sud-coréens a réussi à conquérir le cœur d'un plus large public à l'échelle internationale. Mais cette découverte ne s'est pas faite en un jour : il a fallu que le cinéma japonais passe par là pour faire venir avec lui toute une culture du cinéma asiatique, alors méconnu en Occident. Jean-Michel Frodon, critique et historien du cinéma, explique que « la reconnaissance se fait clairement grâce à une combinaison particulière d'importation de codes venus de l'Occident [...] et une inscription très marquée dans un environnement local, rural, et éventuellement historique »¹. C'est grâce à un savant mélange entre nouveauté et tradition que le cinéma asiatique s'est fait un nom dans l'industrie cinématographique occidentale. En ce qui concerne la nouveauté, le terme d'« environnement local » est très intéressant. Frodon ne parle pas d'exotisme, mais bien de « localité » : notre démarche ne sera pas d'émettre un jugement en tant que spectateur étranger, mais bien d'analyser l'espace en tant que localité, en tant qu'environnement pris dans un contexte sociohistorique.

Il est important de comprendre toutes les connexions qu'il y a entre le cinéma sud-coréen et son histoire. Entre les différents régimes dictatoriaux, abus de pouvoirs et invasions, la Corée du Sud est sujette à de nombreux conflits. Toutes ces agitations se répercutent dans la production cinématographique qui est perçue comme un moyen d'expression permettant de dénoncer les agissements de leur gouvernement. Les résultats sont encore visibles aujourd'hui avec la sortie de *A Taxi Driver* (택시 운전자 de Jang Hoon, 2017), un film sur la dictature de Gwangju. Par conséquent, la Corée est devenue un pays fermé sur lui-même, qui s'est retrouvée à devoir accélérer sa modernisation pour combler le fossé créé par l'impact de la mondialisation.

Les études sur le cinéma coréen portent majoritairement sur les années 80 à 90, celles sur les années précédentes se font plus rares. Cette date n'est pas un

¹ FRODON Jean-Michel, « Les cinémas d'Asie vus par l'Occident : fécondité des interférences », in BITTINGER Nathalie (Dir), *Les cinémas d'Asie : Nouveaux regards*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016.

hasard puisque les années 1980 représentent la période de propulsion de la Corée du Sud sur le marché mondial économique. Le goût pour les arts populaires que possèdent les coréens (la danse, la musique, les mangas), leur a permis de propager une culture de masse dès lors qu'ils ont été diffusés à la télévision et sur internet. Barthélémy Courmont, dirigeant de master d'Histoire – Relations internationales, parle du succès de ce *soft power* en disant : « Les scénaristes et les agents de l'audiovisuel coréens s'efforcent de faire ressortir les caractéristiques du peuple coréen dans leurs productions, ce qui en a fait des œuvres originales et nettement étiquetées coréennes »². Si leur cinéma est aussi populaire, c'est parce qu'il s'attache à montrer une certaine culture, un certain style de vie avec ses us et coutumes qui sont là pour charmer le public étranger en quête de nouveauté. On ne peut donc pas voir le cinéma contemporain comme un simple aboutissement de ce qui a été fait auparavant : il faut l'étudier dans son contexte.

La période couverte par notre étude s'étend du début des années 2000 à nos jours. C'est dans ce contexte qu'apparaît une nouvelle figure du cinéma asiatique : Na Hong-jin. Le cinéaste réalise son tout premier film (qui devient instantanément un succès international), avant même d'avoir terminé ses études à la KNUA (l'université nationale des arts de Corée). Il n'a pas encore son diplôme qu'il réalise les meilleurs chiffres du box-office coréen à seulement trente-deux ans. Par la suite, il dirigera la société de production Northern Cross avec laquelle il produira le film *The Medium* (ร่างทรง, 2021), réalisé par Banjong Pisanthanakun. Le festival de Cannes jouera un rôle crucial quant à sa promotion à l'étranger. Il n'a à son compte que trois longs-métrages (et une co-réalisation avec Banjong Pisanthanakun), tous considérés aujourd'hui comme des classiques du thriller coréen. Il reste un cas à part pour une raison en particulier : sa réputation. Na Hong-Jin s'inscrit dans la génération des Bong Joon-ho, Park Chan-wook ou encore Kim Jee-woon, mais peine à sortir de l'ombre. Cela peut s'expliquer par le manque de production : à titre d'exemple, Bong Joon-ho a sorti sept longs-métrages entre 2000 et 2019 (contre trois pour Na Hong-jin).

² COURMONT Barthélémy, « Les succès du *soft power* sud-coréen », *Diplomatie*, n°111, septembre-octobre 2021, p. 87.

Ce n'est qu'à travers l'étude de son style esthétique et formel que nous arriverons à cerner sa démarche cinématographique. Ce qui ressort du peu d'interviews que l'on a de Na Hong-jin, c'est son obsession pour ses décors dont il offre toujours des descriptions très précises. Dans le cadre de *The Strangers*, il dira : « la province de Jeolla est en grande partie un territoire plat. Il y a des maisons et, derrière celles-ci, les montagnes et le ciel [...]. Goksung présente la particularité de ne pas avoir d'immeubles hauts et d'offrir une vue dégagée. ». Même lorsqu'il parle du scénario de *The Medium*, il ajoute : « Je l'imagine filmé à l'étranger, et l'image qui m'est venue à l'esprit était une région très humide et pluvieuse avec des forêts denses et des routes pavées »³. Le souci de contextualisation culturelle est donc de mise, car les études sur le cinéma coréen démontrent une certaine tendance occidentale à interpréter les faits tels qu'ils ont l'habitude de les concevoir, et ce en dépit de la différence de mœurs avec les cinéastes asiatiques. Nous pouvons prendre comme exemple la célèbre trilogie de Park Chan-wook, connue à l'origine sous le nom de « trilogie sur la folie » qui a été renommée « trilogie de la vengeance », en raison de sa réputation et des commentaires des critiques étrangers à son sujet. Un spectateur français ne retiendra pas les mêmes éléments qu'un spectateur sud-coréen. C'est pour cela que la problématique de notre recherche ne s'arrête pas uniquement sur l'aspect politique ou critique de son cinéma, mais sur quelque chose d'universel, de perceptible par un public multiculturel avec la question des décors.

Le problème qui se pose alors est de comprendre en quoi les décors de Na Hong-jin sont-ils signifiants ? Est-ce qu'il ne proposerait pas une représentation de son pays à travers la construction d'un certain paysage ? Il s'agira alors de comprendre comment le travail de la mise en scène peut nous éclairer sur le discours d'une œuvre marquée par la culture de son pays d'origine. Pour ce faire, nous chercherons à étudier le paysage dans le cinéma de Na Hong-jin, se présentant comme un réseau de formes signifiantes. Nous analyserons toutes les caractéristiques formelles et culturelles déployées au sein de sa filmographie afin de mieux comprendre les intentions de son cinéma. Il s'agira de mettre en relation les études sur le cinéma sud-coréen avec la représentation de l'espace au cinéma. L'un se renouvellera grâce aux apports de l'autre, et *vice-versa*. En ce qui concerne

³ Citation originale : « I imagine it being filmed overseas, and the image that popped into my mind was a very humid, rainy region with dense forests and unpaved roads ».

le paysage, nos ouvrages de référence concerneront à la fois : le paysage au sens générique du terme (avec *La nécessité du paysage* de Jean-Marc Besse), le paysage dans sa tradition chinoise et coréenne (avec *Montagnes et eaux – La culture du shanshui* de Yolaine Escande, ou encore « Droit du paysage en Corée » de Kwangjin Moon), et le paysage au cinéma (avec *L'espace cinématographique : Esthétique et dramaturgie* d'Antoine Gaudin). Nous nous intéresserons aussi au rapport entre les personnages et celui-ci, notamment avec les travaux de Benjamin Thomas (*Faire corps avec le monde : de l'espace cinématographique comme milieu*), et ceux de Sophie Lécole Solnychkine (avec *Æsthetica antarctica : The Thing de John Carpenter*), afin d'étudier ce rapport sous l'angle de la matériauologie. Pour ce qui est des recherches sur le cinéma de Corée du Sud, nous nous appuierons sur les études menées par Antoine Coppola (*Dictionnaire du cinéma coréen*) et Adrien Gombeaud (*Séoul cinéma – Les origines du nouveau cinéma coréen*).

Par ailleurs, au sujet des ouvrages collectifs qui portent sur le cinéma de Corée du Sud, un problème important réside dans le manque d'analyses filmiques proprement dites : elles sont quasiment absentes, et ne servent que d'exemple à des hypothèses sociocritiques sur le pays. En témoignent des ouvrages tels que : *Les cinémas d'Asie : Nouveaux regards*, dirigé par Nathalie Bittinger, ou encore *Seoul Searching : Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema* dirigé par Frances Gateway. La filmographie de ces écrits est souvent utilisée comme un prétexte pour illustrer un propos politique ou une critique sociale (ils commencent par évoquer un traumatisme lié à l'histoire, puis ils l'illustrent avec un exemple tiré d'une scène dans un film sans aller plus loin). Il s'agira alors d'utiliser ces ouvrages à bon escient, toujours dans un souci de contextualisation des films étudiés, mais en plaçant toujours en premier plan le propos esthétique de l'œuvre de Na Hong-jin.

La finalité sera de comprendre ce qui fait l'originalité de son cinéma à travers une analyse approfondie de l'espace, en passant par la notion de décor (au sens de construction voulu par le réalisateur), d'environnement (un ensemble d'éléments biologiques et sociaux dans lequel vit un organisme vivant), mais surtout de paysage. Le paysage ne sera pas vu comme une simple toile de fond, mais comme ce que André Gardies appelle « le paysage drame » et qu'il décrit comme suit : « Il s'agit de voir comment le paysage est susceptible d'intervenir dans la mise en scène dramatique et de participer aux stratégies discursives

déployées par le film »⁴. En d'autres termes, la présence des personnages ne prendra pas le dessus sur le paysage car ils auront tous deux une importance équivalente. Par le biais de l'œuvre de Na Hong-jin, nous verrons que le paysage se présente comme une entité polymorphe et polysémique. Si la nature se présente comme un enjeu central dans les représentations des arts asiatiques, celle-ci peut revêtir différentes formes que nous chercherons à réfléchir selon différents liens et oppositions. De ce fait, nous verrons que le réalisateur confronte régulièrement différents types d'acceptions paysagères : paysage urbain et rural, ou encore de grands espaces ouverts et des espaces clos. C'est en cela que notre étude prend un tournant différent. En prenant pour sujet le paysage dans les films de Na Hong-jin, c'est toute une tradition du paysage chinois qui sera analysée au sein de sa filmographie (cette tradition étant intrinsèquement liée à celle du paysage coréen qui s'est construit selon ses modèles). Cette tradition picturale nous permet avant tout une approche esthétique de ce cinéma. En outre, les analyses privilégieront la plasticité de l'image. Nous enrichissons ainsi nos deux domaines de recherches principaux avec : un paysage chinois ancestral, appliqué dans un espace cinématographique moderne et international ; et le cinéma coréen, qui dépasse son aspect critique pour construire une réelle proposition esthétique qui lui est propre.

Enfin, une partie de la bibliographie est dédiée aux recherches concernant la religion, et plus particulièrement le chamanisme. Lorsque le cinéma coréen est étudié sous le prisme de la religion, cela se fait majoritairement à travers le bouddhisme (qui était très présent jusque dans les années 90). Or, lorsque l'on s'intéresse au cinéma de Na Hong-jin, nous remarquons un tournant très important après son deuxième long-métrage, un changement qui le mène à traiter de chamanisme de façon directe et implicite. Ce changement nous amène à nous questionner sur son cinéma, et le rapport aux croyances que celui-ci peut avoir. La religion a déjà été traitée dans les études sur le cinéma coréen (comme avec la partie de Kim Chisok, « Les principaux thèmes » tirée du livre *Le cinéma coréen*), mais cela reste axé sur la représentation des différentes traditions bouddhistes. Notre travail prendra donc le risque de considérer la question du surnaturel comme quelque chose de prégnant dans le travail de Na Hong-jin. Le tout se rattachant à

⁴ GARDIES André, « Le paysage comme moment narratif », in MOTTET Jean (Dir.), *Les paysages du cinéma*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 1999, coll. « Pays Paysages », p. 149.

des formes propres au style esthétique de sa génération, allant de Bong Joon-ho à Park Chan-wook.

Nous commencerons par aborder la notion de « narration paysagère ». Ce que nous entendons par ce terme, c'est une analyse de la diégèse basée sur l'évolution de son paysage. Cela peut être un seul et même paysage qui se métamorphose (grâce aux éléments météorologiques notamment), ou un changement avec une délocalisation de l'action. Nous poursuivrons avec une deuxième partie dans laquelle nous inclurons les personnages, avec un intérêt particulier pour leur corps. La question sera de savoir quel est le rapport que ceux-ci entretiennent avec leur espace : est-ce qu'il s'agit d'une relation d'appartenance ? Ou au contraire, est-ce que l'un ne repousserait-il pas l'autre pour pouvoir exister pleinement ? Par ailleurs, nous poserons la question du portrait de pays dans la filmographie de Na, en approchant aussi bien l'aspect géographique du genre, que social (avec les différents modes de vie des personnages). Nous concluons en examinant la superstition dans la mise en scène du cinéaste. Si les Sud-Coréens sont de moins en moins religieux, c'est parce que leurs croyances se dirigent de plus en plus vers des mythes et des légendes anciennes gravés dans leur culture. Nous verrons donc de quelles manières elles ont influencé son cinéma de façon plus ou moins implicite.

Notre corpus principal se compose donc de trois films :

The Chaser (추격자, 2009) raconte l'histoire de Jung-ho, un ancien policier devenu proxénète, qui voit ses prostituées disparaître les unes après les autres. Une nuit, alors qu'il est en manque de personnel, Jung-ho décide d'envoyer Mi-jin (une de ses filles) alors qu'elle est malade. S'ensuit alors une course contre la montre entre Jung-ho et Yeong-min, le tueur en série qui se cache derrière toutes ces disparitions. Notre ancien flic va devoir trouver Mi-jin avant que le tueur ne soit relâché et ses pistes perdues. Le film se conclut sur l'échec de Jung-ho et le massacre sanglant de Mi-jin.

The Murderer (황해, 2011), quant à lui, fait se croiser différents arcs narratifs. Le principal concerne Gu-nam, un chauffeur de taxi de Yanji, endetté jusqu'au cou en raison du départ de sa femme partie en Corée du Sud pour trouver du travail. Afin d'aller la chercher, Gu-nam passera un accord avec un parrain

local : tuer un inconnu, lui couper le doigt et le lui rapporter à Yanji. Il en profitera alors pour tenter de retrouver sa femme, en vain. Gu-nam échoue sur tous les tableaux : il n'a pas commis le meurtre mais est suspecté par la police, des bandes rivales s'allient afin de l'assassiner, et personne ne connaît le véritable sort de sa femme (qu'il croit morte).

Enfin, *The Strangers* (곡성, 2016) raconte l'histoire du village de Goksung, en Corée du Sud. D'apparence tranquille, les habitants subissent les ravages d'une épidémie dont les symptômes sont de fortes éruptions cutanées et des pulsions meurtrières. Alors que l'enquête piétine, un policier du nom de Jong-Goo va tenter de résoudre l'affaire par tous les moyens possibles. Tous les soupçons portent à croire que l'origine de ces symptômes viendrait du nouvel habitant du village, un japonais. La fille de Jong-Goo tombe à son tour malade. Son père tentera le tout pour le tout pour la sauver en faisant appel à un chaman. Celui-ci lui affirmera qu'il s'agit d'un démon qui s'en prend à sa fille et qu'il faut agir de toute urgence. Malheureusement, Jong-Goo se trompera dans l'identité de ce démon en pointant du doigt Moo-myung, un personnage énigmatique dont on ne connaîtra jamais vraiment l'identité. Le film se conclut sur le massacre de la famille de Jong-Goo, et la révélation de la complicité entre le chaman et le démon du village.

Chapitre 1 / Une narration paysagère

Pour ce premier chapitre, nous allons nous intéresser à ce qui fait l'histoire même des films de Na Hong-jin : le paysage. Chaque film possède toute une scénographie qui lui est propre, avec son imaginaire et ses enjeux. Dans la version commentée de son premier film, Na Hong-jin avoue avoir passé trois mois à faire des repérages en prévision de son tournage. Le problème de la production cinématographique coréenne est que tout doit se faire rapidement, or trois mois n'était pas un temps suffisant pour le réalisateur. Il a donc continué son repérage en parallèle du tournage.

L'attention que porte Na Hong-jin à ses décors est conséquente. Lors d'une entrevue donnée dans le cadre promotionnel de sa dernière réalisation en date (*The Strangers*, 2016), celui-ci dira :

« J'ai dit au directeur de la photographie de se concentrer principalement sur l'espace. Le film ne fournit pas beaucoup d'antécédents sur les personnages, mais parce que nous vous montrons le cadre pendant plus de deux heures, vous pouvez ressentir l'impact du personnage de Chun Woo-hee, par exemple, même si elle n'est pas à l'écran pendant une si longue durée ».⁵

Le directeur de la photographie ne devait pas se concentrer sur les portraits des différents protagonistes, mais sur l'espace. L'enjeu narratif ne repose pas sur un personnage en particulier, mais sur un environnement. C'est lui qui indique la présence (ou non) des sujets sans qu'ils apparaissent pour autant à l'écran. L'espace est une entité indépendante que nous pouvons observer en tant que telle. De ce fait, nous analyserons sa mise en scène dans les films de Na Hong-jin avec trois études de cas : *The Chaser*, *The Murderer* et *The Strangers*.

1.1. *The Chaser* : l'espace séoulien

Dans le cinéma sud-coréen, il n'est pas rare de voir des films dans lesquels les représentations de la ville rentrent en confrontation avec celles des provinces,

⁵ Citation originale : « I told the director of photography to concentrate most on the space. The film doesn't provide a lot of character background, but because we keep showing you the setting over two hours, you can feel the impact of, for instance, Chun Woo-hee's character, even though she's not on screen that long ». Voir : NOH Jean, « Cannes Q&A : Na Hong Jin, 'The Wailing' », publié le 18/05 /2016, URL = <https://www.screendaily.com/cannes/cannes-qanda-na-hong-jin-the-wailing/5104060.article>, consulté le 21/05/2023.

comme on peut le voir dans *Little Forest* (리틀 포레스트) de Yim Soon-rye sorti en 2018. Le film raconte l'histoire d'une jeune femme, Hye-won, fatiguée par la vie citadine. Elle finit par quitter Séoul pour rejoindre sa campagne natale. Le conflit entre modernité et tradition persiste dans un pays encore en pleine croissance économique. Pour son premier film, Na Hong-jin s'est attaché à représenter la ville de Séoul dans laquelle il vit depuis plusieurs années. Il est important de noter que tous les lieux que Na Hong-jin fait figurer à l'écran lui sont connus. Plus important encore, il en a une expérience.

Au demeurant, il reste très difficile de reconnaître la ville de Séoul dans ses diverses représentations. C'est toujours dans un « à peu près » que la ville peut être située : son architecture rappelle l'environnement urbain asiatique, sud-coréen pour les plus observateurs, mais rien ne permet de clairement l'identifier comme étant Séoul. Dans *Inception* (de Christopher Nolan, 2010), un plan sur la Tour Eiffel permet de situer l'action à Paris. Nous pouvons aussi citer les films « catastrophes » ou « postapocalyptiques » qui s'attachent à représenter la fin du monde dans un endroit précis du globe que tout spectateur peut reconnaître : Big Ben pour Londres dans *28 Jours plus tard* (*28 Days Later...*, Danny Boyle, 2002), ou encore la Statue de la Liberté pour New York dans *La Planète des singes* (*Planet of the Apes*, Franklin Schaffner, 1968).

C'est une idée que retient Charles Tesson lors de sa conférence sur le cinéma séoulien⁶ (dans le cadre de « Séoul hypnotique » organisé par le Forum des images), lorsqu'il parle du rapport du cinéma à la carte. Le cinéma est comme une carte, une projection sur laquelle on retrouve des lieux de « pèlerinage » (nous avons cité la statue de la Liberté, Charles Tesson cite Time Square ou encore le pont de Brooklyn), que le spectateur reconnaît rapidement. Séoul est réputée pour son architecture moderne, ses gratte-ciels et ses enseignes lumineuses. Quand bien même ses symboles sont ancrés dans la conscience collective, il n'est pas rare de les retrouver attachés à d'autres grandes villes du pays (comme Daegu pour ne citer qu'un exemple). Le rapport du spectateur à la ville de Séoul est donc plus complexe qu'il n'y paraît : pour l'identifier, le spectateur doit avoir un certain sens

⁶ Voir : TESSON Charles, « Séoul-cinéma, ville mutante », conférence donnée le 18/09/2015, URL = <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/cours-de-cinema-seoul-cinema-ville-mutante-par-charles-tesson>, consulté le 12/02/2023.

de l'observation et de déduction (il doit reconnaître le *hangeul*⁷, si c'est une ville portuaire, la densité d'habitation, le fleuve du *Han*...). Bong Joon-ho dans son film *The Host* (괴물, 2006), utilisera le pont de Mapo⁸ comme lieu reconnaissable pour représenter la ville de Séoul. Par la suite, le succès du film permettra au fleuve du *Han* de faire partie intégrante de l'imaginaire collectif de la ville.

Enfin, il est important de rappeler pourquoi Séoul a été choisie comme capitale du pays. Contrairement à l'Occident, son emplacement n'a pas été décidé par conviction politique ou commerciale (ce ne sont ni les ports ni son éloignement avec la Corée du Nord qui l'ont désigné). Ce sont des lois de géomancie qui ont décidé du sort de la capitale : le paysage coréen, descendant du paysage chinois, se construit sur un principe cosmique. Alain Delissen propose une définition de la géomancie : « système de pensée et ensemble de pratiques permettant de situer, d'interpréter, d'utiliser et d'aménager un pays ou un paysage afin de profiter de ses qualités propices pour le présent ou pour l'avenir »⁹. Par « qualités propices », entendons par là le passage du Qi (ou Chi), c'est-à-dire de l'énergie qui compose l'univers. Charles Tesson la décrit comme partant de la montagne, un lieu chargé de sens comme nous le verrons dans la suite de notre étude. Selon la définition de Delissen, la ville de Séoul s'explique comme suit : son premier palais est adossé aux montagnes du nord, la ville forme par conséquent (avec les montagnes du sud) une colonne vertébrale qui permet à l'énergie de circuler. C'est dans ce contexte que nous pouvons approcher la construction qu'en fait Na Hong-jin dans son tout premier film (alors qu'il est encore en apprentissage) : *The Chaser*.

1.1.1. Une ville fermée sur elle-même

Dans la version commentée de son film, Na Hong-jin admet faire un film à valeur documentaire plus qu'un thriller classique. Il poursuit en parlant de ce qu'il a vraiment voulu faire du film : « Je voulais montrer les endroits par lesquels je passe tous les jours, les endroits de nos vies quotidiennes, c'est ce que je voulais

⁷ Le *hangeul* est le nom donné à l'alphabet coréen.

⁸ Le pont de Mapo était anciennement appelé le pont de Séoul. Sa silhouette est emblématique du paysage séoulien avec sa structure en acier, et ses imposants pylônes et arches qui le caractérisent.

⁹ DELISSEN Alain, « Des dragons dans le paysage coréen », *L'Homme et la société*, n°104, 1992, p. 15.

pour le film »¹⁰. Toutes les scènes tournées en extérieur sont des décors naturels, les seules exceptions sont celles tournées en voiture pour lesquelles des images de synthèse ont dû être utilisées. Aucune route n'a pu être bloquée pour le bien du tournage, il a donc fallu faire avec les aléas « du direct », à commencer par les heures de grande affluence lorsqu'il s'agissait de tourner les images du générique. Le cinéaste déteste les décors studio et ne s'en cache pas, toujours dans la version commentée, il dira : « l'ambiance devait être très réaliste »¹¹. Le film s'ouvre alors sur un plan de demi-ensemble de la route en pleine nuit : toutes les voies sont embouteillées, les voitures avancent avec peine, se faufilant dans un ballet de lumières scintillantes créé par leurs phares. La scène se poursuit avec la voiture du personnage qui disparaît et réapparaît au gré de la circulation en plan moyen. Toute cette séquence d'introduction fonctionne comme une chorégraphie millimétrée où chaque pas est décisif. La moindre erreur, et c'est la vie de la ville elle-même qui prend le dessus sur le film (et sur le personnage en le faisant disparaître). Le cinéaste doit faire avec ce paysage urbain en constante agitation, et s'adapter à lui pour tourner son film.

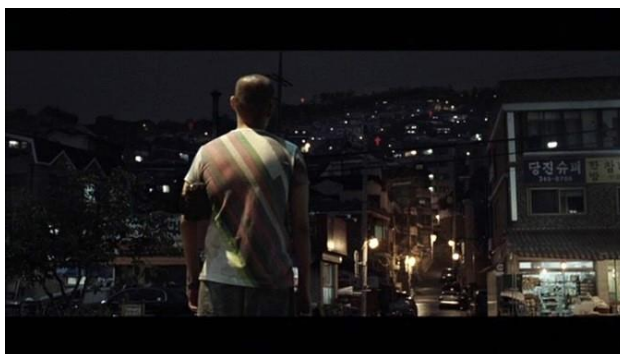
La question du réalisme est prédominante lorsque l'on examine les paysages de ses films. Tout est mis en place pour dépeindre la ville telle qu'elle est réellement : un minimum d'éclairage (pour utiliser le plus possible les lampadaires déjà présents sur les lieux) ; les routes avec une circulation abondante qui obstrue le champ de vision de la caméra ; ou encore, les rues angulaires qui gèrent le flux des différentes courses-poursuites. Ces choix permettent de « rendre compte du [visage] et de l' [âme] des lieux dépeints »¹², comme l'écrit David Martens dans son article « Qu'est-ce que le portrait de pays ? ». Na Hong-jin filme la route de sorte à donner un « visage » à l'espace qu'il filme. En revanche, l'un des aspects du documentaire qu'il ne faut pas oublier reste sa mise en scène. Même si l'espace filmé existe en dehors de la diégèse, ce n'est qu'à partir de l'étape du montage que sa logique géographique prend forme. Par exemple, nous avons l'épicerie du film qui se trouve à Sungbuk, alors qu'elle est censée (dans la diégèse de *The Chaser*) se trouver près de la maison abandonnée qui se trouve à Ahyun. Ce qui forme dans

¹⁰ Voir : DVD *The Chaser*, M6 Vidéo, 2006.

¹¹ Voir : DVD *The Chaser*, M6 Vidéo, 2006.

¹² MARTENS David, « Qu'est-ce que le portrait de pays ? », *Poétique*, n°184, 2018, p. 249.

le film un dédale de rues logique (avec les différents croisements lors des courses-poursuites), rassemble en réalité un ensemble de quartiers de districts différents.



Toute la scénographie du film est construite sur une logique du labyrinthe : « quand vous perdez quelqu'un dans ces rues étroites, vous ne le retrouvez pas »¹³. Le cheminement des rues est logique, mais leurs embranchements infinis participent à la confusion générale du film. Le photogramme ci-dessus montre une vue d'ensemble des rues que nous parcourons depuis le début du film. Le personnage, un employé de Eom, est en possession d'une clé qui mène à l'appartement du tueur. Seul problème, il n'a aucun indice quant à sa localisation. Na Hong-jin choisit alors de décentrer le regard, en prenant du recul sur la ville par l'intermédiaire de ce personnage. Comme l'écrit Antoine Gaudin dans son livre *L'espace cinématographique : Esthétique et dramaturgie* : « nous percevons toujours l'espace en fonction de son occupation [...] par un corps humain mobile »¹⁴. Le cinéaste décide de cadrer son sujet en plan américain et de le placer au premier plan pour rendre compte de cet espace enchevêtré qu'est la ville de Séoul. Celle-ci s'étend jusqu'au troisième plan avec la route centrale qui finit par former une verticale qui coupe le plan en son tiers. Même lorsque nous prenons du recul et quittons l'intérieur des ruelles, elles finissent toujours par saturer l'espace (même le motif du tee-shirt représente des lignes parallèles les unes aux autres).

Le film s'ouvre sur le centre-ville de Séoul avec ses grandes devantures de magasins, ses néons et sa circulation très dense : nous sommes à Kwangmyung. C'est un lieu familier et maîtrisé, il est déjà ancré dans la culture populaire et permet

¹³ Voir : DVD *The Chaser*, M6 Vidéo, 2006.

¹⁴ GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique : Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 57.

de reconnaître Séoul (notamment grâce aux néons écrits en *hangeul*). Les premières images que nous avons de la ville sont celles de la rue Shilim, réputée pour ses motels dans lesquels les couples illégitimes se retrouvent une fois la nuit tombée. Encore une fois, le tournage s'est fait dans de vrais décors extérieurs, causant beaucoup de problèmes aux clients de passage qui pouvaient apparaître dans le champ de la caméra. Ce sont les regards fuyants et les gens pressés qui caractérisent ce lieu et l'imprègnent d'une réalité qui n'aurait pas été possible en décor studio.

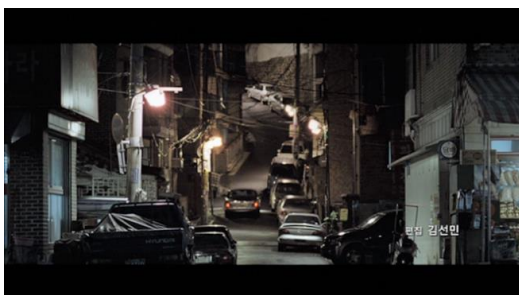
Puis, nous commençons dangereusement par quitter ce centre pour aller dans les différents quartiers périphériques (ceux de Pyongchang et Hongik). Dès les premières minutes, nous avons ce centre animé qui s'oppose au quartier calme dans lequel se trouve la maison abandonnée. L'opposition entre le centre et les quartiers commence à introduire une narration qui passe avant tout par le paysage. Nous voyons le centre-ville avec ses grandes enseignes et ses néons de toutes les couleurs ; puis nous prenons un virage et commençons à pénétrer dans la partie sombre de Séoul. Les rues sont étroites et mal éclairées. Leur similitude nous empêche de leur donner une autonomie, elles fonctionnent comme un bloc qui encercle le centre-ville. Nous avons une grande route avec un carrefour (celui de Kwangmyung) et les quartiers en périphérie : toute la narration est basée sur des va-et-vient entre ces différents endroits. Malgré la grandeur de Séoul, Na Hong-jin la dépeint comme un huis clos, un espace fermé sur lui-même. Adrien Gombeaud écrit à ce sujet dans son livre *Séoul cinéma – Les origines du nouveau cinéma coréen* :

« La ville peut être considérée comme un espace clos si l'on se base sur une conception traditionnelle de la cité coréenne. La ville est entourée de murailles et de portes aux quatre points cardinaux, le caractère chinois qui la désigne représente une enceinte fortifiée »¹⁵.

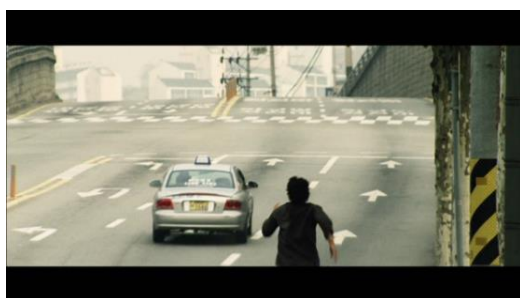
Adrien Gombeaud évoque ici la conception traditionnelle de la ville coréenne qui l'inscrit dans un réseau fermé, presque coupée du monde avec une délimitation précise. Dans le cas de *The Chaser*, les quartiers qui bordent le centre-ville pourraient signifier cette limite, cette frontière entre Séoul et le reste du pays. Néanmoins, cette conception de la « cité coréenne » est déjà dépassée lorsque Na Hong-jin pense son film. « Aujourd'hui, les portes sensées fermer Séoul sont des

¹⁵ GOMBEAUD Adrien, *Séoul cinéma – Les origines du nouveau cinéma coréen*, Paris, L'Harmattan, 2006, coll. « Champs visuels », p. 90.

ronds-points qui s'ouvrent sur de grands axes. »¹⁶. Adrien Gombeaud remet en contexte la situation de cette ville dans les années deux mille (avec son expansion due au nombre d'habitants qui n'arrête pas de croître).



Ces deux photogrammes sont tirés des premières minutes du film et résument parfaitement son enjeu principal : réussir à s'adapter à un espace concurrent, un espace qu'on ne connaît pas mais qui fait partie de notre environnement (le personnage principal vient du centre-ville et va finir par devoir retrouver quelqu'un dans ces petits quartiers). Comme nous pouvons le voir sur le photogramme de gauche, les routes des quartiers en périphérie offrent de grandes lignes de fuite. Na Hong-jin se plaira donc à les obstruer : soit en les encombrant de voitures qui rendent la circulation impossible (et bloquent le récit) ; soit en les surdécoupant dans les courses-poursuites. Néanmoins, il est important de noter que lorsqu'elle apparaîtra en journée, la route sera quasiment désertique. Les caractéristiques du lieu ne sont plus du tous les mêmes selon que les personnages s'y trouvent de jour ou de nuit. Toujours dans son ouvrage *L'espace cinématographique : Esthétique et dramaturgie*, Antoine Gaudin écrit : « c'est au temps de nous dire la vérité sur l'espace »¹⁷. Il ne s'agit pas ici de la durée d'un plan (en ce qui concerne le terme de « temps »), mais de la temporalité diurne et nocturne du film : « la vérité de l'espace » se lie à travers cette alternance du jour et de la nuit. Le jour, les routes sont désertiques ; la nuit, c'est l'agitation qui dicte la cadence de cet espace.



¹⁶ *Ibid.*, p. 90.

¹⁷ GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique : Esthétique et dramaturgie*, op. cit., p. 141.

Le centre de Séoul est composé de grandes routes à plusieurs voies, mais comme nous pouvons le voir sur le photogramme de gauche, elles se retrouvent finalement bloquées par divers quartiers (nous apercevons des bâtiments au loin). Ces mêmes quartiers sont eux-mêmes difficiles à pratiquer. Comme nous pouvons le voir sur le photogramme de droite, des voitures continuent d'affluer alors que la circulation est bloquée. Le constat est que le récit tourne sur lui-même dès le début du film. Nous n'arrêtons pas de faire des allers-retours entre ces deux types d'espace (le centre-ville et les quartiers), l'un essayant de répondre à l'autre et ainsi de suite. Adrien Gombeaud part du principe que, si Séoul fonctionne sur une organisation cosmologique du monde (avec les lois de géomancie), une question se pose : « Si la séparation était un fait inévitable, correspondant à l'ordre des choses ? »¹⁸. Ceci expliquerait l'impossibilité pour les différents espaces de communiquer entre eux, chaque rencontre menant inéluctablement à une séparation.

Enfin, il est important de mentionner un dernier lieu : celui du chantier. Cette scène se situe dans la dernière partie du film : alors que Jee Young-min (le tueur) vient de subir un passage à tabac de la part de Eom Joong-ho, celui-ci avoue avoir enterré les cadavres de ses victimes sur son ancien lieu de travail à Mangwon. Cette fausse piste fera perdre un temps précieux à la police qui, par manque de preuves, libère Jee. Il peut alors se rendre sur le vrai lieu du crime et achever Mi-jin qui avait réussi à s'enfuir. La construction de cet espace est très intéressante, car elle nous présente une forme hybride entre la ville et ses alentours : nous voyons toujours des bâtiments, mais ils sont rejetés au troisième plan. La verdure est bien plus présente, et une grande statue de Bouddha se retrouve au centre. Nous sommes toujours à Séoul, seul problème : il est interdit de creuser la terre en ville. Or, la scène demande à creuser des trous de plusieurs mètres afin de mettre en scène les possibles tombes qu'il pourrait y avoir. Il a donc fallu faire emmener de la terre pour rester près de la route principale qui mène au centre-ville. Tout ce surplus de terre et de gravats surcharge le plan d'une présence que l'on pourrait qualifier de « rurale », en opposition au béton qui habite tous les plans tournés en extérieur. Cet environnement ressort par rapport au reste du film, car il est l'un des rares cas à montrer qu'il existe un ailleurs, une possibilité de vivre en dehors de la ville. Cette

¹⁸ GOMBEAUD Adrien, *Séoul cinéma – Les origines du nouveau cinéma coréen*, op. cit., p. 137.

possibilité sera mise en échec par la suite avec le retour à Séoul et sa fin en surcadrage depuis un lit d'hôpital.

1.1.2. Les espaces intérieurs

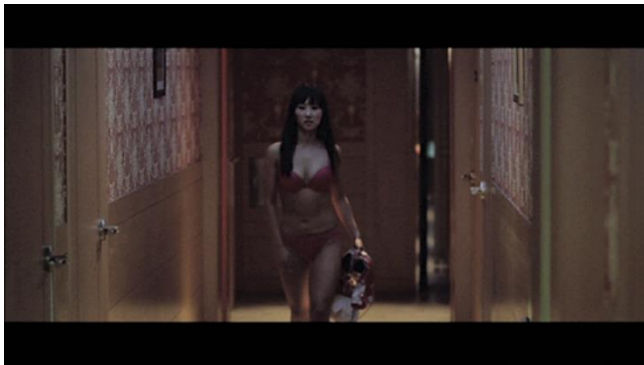
Toujours dans l'optique d'une narration paysagère, nous observons que chaque lieu possède ses propres codes qui aident à la compréhension générale du film, puisque comme l'affirme André Gardies : « Dès lors [...] qu'il produit diverses transformations, l'Espace constitue indubitablement l'une des forces agissantes du récit »¹⁹. Cette force peut être aussi bien un espace extérieur, qu'intérieur. Le premier intérieur qui nous est montré est celui de la chambre d'hôtel, plus précisément la chambre d'un *love hotel*. Alors que nous venons de quitter le bureau de Eom Joong-ho, nous retrouvons l'une de ses prostituées en compagnie d'un client. L'endroit est introduit par un plan d'ensemble sur sa devanture (ce plan reviendra à plusieurs reprises tout au long du film). Puis, nous entrons dans la chambre, composée essentiellement d'un très grand lit et d'une petite salle de bain exiguë dans laquelle se cache un ami du client prêt à filmer la scène. La jeune femme le surprend et quitte les lieux alors qu'elle est encore dénudée. Cette scène introduit alors l'un des motifs les plus importants dans les décors intérieurs chez Na Hong-jin : le couloir. Nous retrouvons cette logique du « labyrinthe » vue précédemment avec les quartiers qui partent dans tous les sens (les uns donnant sur les autres), mais à plus petite échelle avec les couloirs et les différentes pièces : l'espace extérieur vient contaminer l'espace intérieur. Antoine Gaudin écrit à propos de l'espace au cinéma : « l'art du cinéma ne se définit pas dans une relation statique au monde réel mais sur la construction dynamique d'un [espace] à partir de l'image de ce monde »²⁰. La manière dont les espaces intérieurs sont construits et filmés reflète l'image du monde diégétique du film, évoquant ainsi un labyrinthe où la logique géométrique se matérialise sous forme de couloirs.

Alors que la femme quitte la chambre et reste devant la porte pour se plaindre auprès du client, nous avons un champ contrechamp sur lui et son ami (en arrière-plan) qui nous présente la chambre. La présence de son acolyte obstrue la profondeur de champ qu'offrait la porte avec son surcadrage. En revanche, il permet

¹⁹ GARDIES André, *L'espace au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 150.

²⁰ GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique : Esthétique et dramaturgie*, op. cit., p. 46.

d'accentuer la verticale avec le mur à la droite du cadre. Suite à ce plan vient celui de la femme qui quitte l'hôtel : en caméra frontale, nous la voyons traverser le couloir d'un pas assuré. Contrairement au plan précédent, celui-ci est aéré : le couloir est large et surcadre le personnage de façon moins violente. Elle est au centre et crée ainsi un équilibre des forces, là où son client était dépendant des dimensions de la porte et de son ami présent à l'arrière. Mais comme pour les quartiers, nous voyons plusieurs embranchements possibles avec la multitude de portes fermées qui bordent le cadre. Na Hong-jin joue sur une mise en tension entre fermeture et ouverture tout au long du film. Cette tension est visible avec les espaces extérieurs (la ville est grande et ouverte, mais nous tournons en rond en revenant sur les mêmes lieux en permanence). Pour les espaces intérieurs, le couloir permet d'avoir une ligne de fuite qui représente une issue possible, mais aussi de produire l'effet inverse, c'est-à-dire de claustre le regard (notamment en fermant les portes).



The Chaser

L'espace ne peut alors se résumer qu'à de simples murs mis face à face, immobilisant avec lui la narration qu'il contient. Un autre couloir caractéristique de cette clausturation est celui que nous retrouvons quelques minutes plus tard, dans la maison abandonnée où le tueur sévit. Les premiers plans sur lui apparaissent alors que Mi-jin entre avec Jee Young-min. Nous retrouvons le même type de plan que celui dans le couloir de l'hôtel avec une verticale centrée. En revanche, les deux murs qui la longent sont coupés par l'horizontale du premier plan. Si nous devions le schématiser, nous pourrions le découper en trois parties verticales distinctes : celle du centre serait le couloir avec un espace en trois dimensions, tandis que les deux autres parties ne seraient qu'une mise en deux dimensions des murs du centre. Au bout de ce couloir se trouve une porte, Na Hong-jin l'utilisera dans toute la séquence comme un outil de mise en tension de l'espace, qui à tout moment peut

s'ouvrir vers l'extérieur. Benjamin Thomas dans son livre *Faire corps avec le monde : de l'espace cinématographique comme milieu* écrit : « de ces intérieurs, le cadre retient souvent aussi les couloirs étroits [...], [comme] signe que l'ouverture sur l'extérieur, [...] tend à être sérieusement entravée dans ce monde »²¹. La porte est un synonyme d'échappatoire comme d'enfermement : elle peut être une issue lorsqu'elle est ouverte, comme un mur infranchissable lorsqu'elle est fermée. Au début du film, c'est l'enfermement qui est en jeu (avec la victime prise au piège) tandis qu'à la fin, lorsque Eom Joong-ho vient pour venger Mi-jin, celle-ci est détruite et ne peut plus être fermée. Une fois le barrage de ce couloir détruit, l'espace intérieur peut être contaminé par l'espace extérieur. La lumière se met alors à envahir le couloir sombre de la maison : ce sont les contrastes de luminosité qui vont permettre cet échange entre les deux espaces. Mais cet espace extérieur reste celui de la ville : la contamination n'est qu'artificielle, car elle se cantonne au même environnement, celui de Séoul.

Deux autres lieux reviennent très souvent dans le film : le poste de police et l'hôpital. Contrairement à l'hôtel, la chambre d'hôpital fige l'action, comme nous pouvons le voir avec le plan final du panoramique sur la ville : la caméra est fixe, seul un zoom en travelling optique vient mettre en mouvement l'image. La majorité du film est tournée avec une caméra portée à l'épaule (ce qui joue sur l'aspect documentaire avec une impression de prise sur le vif), mais dans ce cas, elle est posée sur un trépied : c'est un moment de suspension dans l'histoire. Le fait de choisir ce décor pour le plan final n'est pas un hasard : après avoir parcouru toute la ville et ses alentours, la narration doit prendre fin et se remettre des péripéties qu'elle a vécues. Le zoom permet d'ouvrir l'espace intérieur sur l'espace extérieur avec un panorama de la ville que nous venons de parcourir. Cet environnement médical n'est qu'une pause dans la vie de la ville qui continue malgré tout. Ce n'est pas parce que nous ne sommes plus dans cet espace que celui-ci s'arrête de vivre. La ville a une autonomie et par conséquent, une histoire qui lui est singulière : « la ville, en tant que cadre où se déroule la vie quotidienne d'une grande partie de la

²¹ THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde : de l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, 2019, coll. « penser le cinéma », p. 212.

population, s'érige comme un espace dramatique pas excellence »²², écrit le sociologue Emilio Martín Martínez Gutiérrez. Na Hong-jin n'a pas besoin de placer sa caméra en son centre pour montrer toute l'agitation que contient, par essence, cet espace. Un autre lieu qui est intéressant à ce sujet est le poste de police : il est le témoin des affaires qui se passent en ville. Ce décor permet de canaliser une partie de l'histoire (avec le tueur qui se fait interroger), pour laisser libre cours à la vie des quartiers (avec le proxénète qui enquête sur la disparition de Mi-jin). L'hôpital et le commissariat témoignent d'un certain aspect de la ville sur lequel Emilio Martín Martínez Gutiérrez écrit : « La métropole constitue une forme particulière d'organisation du territoire, fonctionnelle, de société complexe, qui possède un certain aspect d'entité mécanique, extérieure et impersonnel. »²³. C'est pour cela que ces espaces se donnent à voir comme des témoins, puisqu'il s'agit là d'entités impersonnelles. Ces lieux gèrent un certain aspect de la ville de façon « mécanique », c'est pour cela que Na Hong-jin décide d'y poser sa caméra après l'avoir mise en mouvement lorsqu'il était en centre-ville.

En ce qui concerne le milieu judiciaire, celui-ci est scindé en différents espaces, chacun d'eux posant son propre arc narratif : le bureau du chef qui cherche à régler l'affaire le plus vite possible (pour éviter tout débordement médiatique), et les bureaux des officiers qui se chargent de l'interrogatoire avec le suspect. La caméra pose en plan fixe ce pan de l'histoire, pour l'opposer à l'agitation qui se passe en ville avec Eom Joong-ho qui enquête sur place pour retrouver Mi-Jin. Nous n'arrêtons pas de faire des allers-retours, comme l'illustrent les nombreux passages en voiture qui ponctuent tout le film. La voiture sert de fil conducteur dans cette histoire paysagère : nous sommes dans un point A, la ville, puis nous prenons la voiture pour aller au point B, le poste de police. Augustin Berque, dans son livre *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, écrit que dans « le schème de la cité, une relation nécessaire [...] lie les formes individuelles des bâtiments et la forme d'ensemble de la ville »²⁴. La voiture permet de tracer les lignes de cette relation en passant d'un bâtiment à un autre, d'une rue

²² MARTINEZ GUTIÉRREZ Emilio Martín, « Images et imaginaires de la grande ville : variations sur une symphonie urbaine », *Sociétés*, n°103, 2009, p. 34.

²³ *Ibid.*, p. 34

²⁴ BERQUE Augustin, *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995, p. 136.

à une autre : c'est l'« ensemble de la ville » qui se donne à voir par son intermédiaire.

Enfin, le lieu qui vient conclure toute l'histoire du film : l'épicerie. Nous la retrouvons au milieu et à la fin du film : au milieu c'est l'épicerie du centre-ville, celle dans laquelle Joong-ho s'arrête pour manger avec la fille de la victime ; celle de fin est une épicerie « familiale » dans laquelle vit la gérante, et qui se trouve dans le quartier de la maison abandonnée. L'une est moderne, pleine de néons et de frigos qui tournent 24h/24h, tandis que la deuxième n'est composée que de quelques rayons et n'ouvre que dans la journée. Cette épicerie est une trace laissée par le monde extérieur à Séoul et qui survit dans sa périphérie. Mais il ne faut pas oublier que nous sommes à la fin du récit : cet espace doit connaître un changement qui fera progresser la narration. C'est ainsi que la gérante se fera sauvagement assassiner, mettant fin avec elle à ce lieu qui ne peut plus exister comme tel dans la diégèse. Les gros plans sur les murs et les draps imbibés de sang sont là pour faire exister cet espace, non plus comme une épicerie fonctionnelle dans laquelle on fait ses courses (avec le tueur qui vient s'acheter à boire), mais comme un espace « choc », un espace dans lequel le protagoniste va prendre conscience de façon violente que l'histoire s'est faite sans lui. Il est déjà trop tard, il ne lui reste plus qu'à se venger.

Séoul est dépeinte comme une métropole à la fois vaste et confinée sur elle-même. Les espaces intérieurs aussi bien qu'extérieurs subissent le même traitement en partageant leurs qualités (notamment avec le labyrinthe de rues qui se métamorphose en couloirs).

1.2. *The Murderer* : entre Chine et Corée du Sud

Contrairement à son film précédent, Na Hong-jin va se servir des décors de son deuxième film pour dépeindre un paysage sud-coréen d'une part, et un paysage chinois de l'autre. La majeure partie du récit se situe en Corée du Sud, plus particulièrement à Séoul et Busan. En ce qui concerne le paysage chinois, celui-ci est construit à partir de Yanbian, préfecture coréenne autonome de Chine, qui se trouve juste entre la Corée du Nord et la Russie. Dès le début du film, une carte

explicative accompagnée d'un petit texte nous explique la situation de cette préfecture, dans laquelle près de 800 000 Joseonjoks vivent (des Chinois d'origine coréenne). *The Murderer* se focalise toujours sur l'espace coréen, quand bien même l'action se situe en Chine, Na Hong-jin faisant le choix de filmer sa préfecture coréenne et non sa capitale.

L'espace de Yanbian est très peu représenté au cinéma : très malfamé, de nombreuses activités illégales y font vivre ses habitants. La moitié d'entre eux (50% est un chiffre donné par le film) quitte le pays pour la Corée du Sud de façon plus ou moins légale. Ces chiffres et ces données sont une réalité qu'il est difficile de filmer. Lors d'une foire aux questions dans le cadre de la 37^e édition du Festival international du film fantastique de Bruxelles, Na Hong-jin partagera des anecdotes quant au tournage en Chine : du fait de la censure, deux scripts ont dû être écrits afin d'avoir les autorisations de tournage. Lorsque la police secrète chargée de la censure est venue contrôler le tournage, les acteurs et techniciens devaient faire croire à une histoire mélodramatique et cacher les véritables intentions du réalisateur. Le choix de tourner en décor naturel demandait une prise de risque qui n'est pas à négliger pour notre analyse.

1.2.1. Un paysage délabré

Les paysages que l'on retient de Yanbian peuvent facilement être assimilés à l'état de ruine. Le film commence par une image d'archive sur laquelle on voit un petit garçon, seul, dans la rue d'un village appartenant à la préfecture de Yanbian. Sans la voix off qui accompagne l'image, il est difficile de rattacher la photographie à un lieu précis. En revanche, c'est elle qui dès le départ va donner le ton du film. La route en terre ainsi que l'état de l'enfant qui porte son chien mort (de la rage d'après la voix off), indiquent d'emblée l'environnement pauvre dans lequel le film va démarrer, mais aussi les épreuves que celui-ci va faire vivre à ses protagonistes.

L'histoire commence donc à Yanji (capitale de Yanbian). Nous nous retrouvons d'abord dans ses rues, complètement désertes et sombres. Les pavés des trottoirs ne tiennent même plus et forment des irrégularités sur le sol : ils portent en eux la trace des nombreux passages des personnes qui fréquentent la ville. Cette trace ne fait que renforcer l'impression de vide qui se dégage de l'image. La

question qui se pose est alors : est-ce un paysage en ruine ? Ou un paysage en chantier ? Tout d'abord, clarifions la notion de paysage : ce décor, ce plan ainsi que sa description vont se répéter à diverses occasions durant le film. C'est un décor naturel dont la réalité diégétique appartient à la réalité géographique. Lorsque nous parlons de décor, nous parlons bien d'une construction faite par le réalisateur pour les besoins de son tournage. Cependant, ce décor ne sert pas seulement de toile de fond à l'action, il n'est pas un simple arrière-plan sur lequel une pièce de théâtre se joue, mais bel et bien l'acteur principal du film.

Le mot paysage porte en lui une ambivalence qu'Augustin Berque, géographe et chercheur de profession, clarifie dans son ouvrage *Les raisons du paysage – de la Chine antique aux environnements de synthèse* : « les sociétés emménagent leur environnement en fonction de l'interprétation qu'elles en font, et réciproquement elles l'interprètent en fonction des emménagements qu'elles en font »²⁵. Il écrit un peu plus loin : « conditionnés par des représentations collectives [...] le paysage est en même temps réalité, et apparence de réalité »²⁶. Il ne faut donc pas perdre de vue qu'un paysage n'est pas seulement l'image « d'une belle nature », mais d'un environnement façonné par l'homme. Contrairement à la pensée occidentale, « la pensée chinoise situe l'être humain au centre de sa conception de la nature »²⁷. La notion de paysage est alors inséparable de la notion de culture. Nous sommes donc face à un paysage citadin par nature, construit et interprété par l'homme, le tout représentant une « apparence de réalité ». Mais le fait de décrire ce paysage comme une apparence n'enlève en rien sa qualité naturelle : il est le reflet de ce que la société a fait de son environnement.

Dès les années soixante, le mouvement postmodernisme met en avant l'exaltation de la forme, celle-ci donnant crédit au paysage urbain qui ne peut plus être vu comme simplement utilitaire. Nous avons ce qu'Augustin Berque appelle un « empaysage » de la ville, ce qui consiste pour le cinéaste « à découper nettement

²⁵ BERQUE Augustin, *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, op. cit., p. 15

²⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁷ ESCANDE Yolaine, *Montagnes et eaux – La culture du shanshui*, Paris, Hermann, 2005, p. 25-26.

l'espace perçu dans le rectangle du cadre et à composer fortement »²⁸. Le fait de commencer le film par une image d'archive d'un petit village (qui se trouve aux environs de Yanji), pour continuer le récit dans cette grande rue bétonnée pourrait aller dans le sens d'une évolution, dans le sens d'une ville comme témoin du passé. Ce paysage serait alors l'image d'un présent qui travaille sur son passé.

La suite du film répond très vite à ces interrogations : un plan d'ensemble montre la ville qui s'étend à perte de vue avec une description qui l'accompagne : « Yanji, préfecture autonome coréenne de Yanbian, Chine ». Na Hong-jin découpe alors un morceau de la ville « dans le rectangle du cadre », et compose une image qui aspire à refléter toute l'étendue de cet espace. Mais la description empêche l'image de devenir pleinement paysage, et la réduit à une simple illustration géographique telle que l'on pourrait retrouver dans un manuel scolaire. Ce qui est intéressant, c'est l'image du bâtiment dans lequel vit le protagoniste : malgré le fait que nous sommes en ville, la route est toujours en terre, les poubelles se déversent sur le sol et les bâtiments se décrépissent. Ce n'est pas un paysage en chantier, mais bel et bien un paysage en ruine qui nous est présenté. Camille Bui, dans sa conférence « Amsterdam par Johan Van der Keuken : portrait de la ville globale de profil », parle d'un « pays à re-payser » : « En rendant sensible le regard des exilés sur leur ville, Johan Van der Keuken fait le portrait d'Amsterdam comme d'un [pays à re-payser]. »²⁹. La démarche de Na Hong-jin est similaire à celle de Johan Van der Keuken dans son film *Amsterdam Global Village* : il s'agit de re-payser la ville de Yanji à travers le regard d'un exilé (un sino-coréen). Ce ne sont pas les plans d'ensemble sur la ville qui permettent cela, mais les plans rapprochés des bâtiments : c'est sur ces architectures que se focalise le regard des exilés, et ainsi, ce sont elles qui définissent les paysages de la ville. Mais, comme l'écrit Antoine Coppola dans le *Dictionnaire du cinéma coréen* : « Le cinéma sud-coréen est toujours réactif à l'actualité »³⁰. Les décors que nous voyons habitent le temps présent, un temps proche de l'arrêt plus que d'une rétrospection sur lui-même. Le récit ne peut avancer

²⁸ BUI Camille, "Amsterdam par Johan Van der Keuken : portrait de la ville globale de profil", conférence prononcée le 4 mai 2019, dans le cadre de la journée d'études *Portraits de pays, Avatars d'un genre cinématographique*, organisée par Teresa Castro, David Martens et Anne Sigaud, Cinematek, Bruxelles, p. 14.

²⁹ *Ibid.*, p. 13.

³⁰ COPPOLA Antoine, *Dictionnaire du cinéma coréen*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2021, p.17.

qu'en quittant cet espace qui fige l'action : direction donc le port pour rejoindre Ulsan, en Corée du Sud. Tout le voyage nous est montré, en passant du train qui traverse des paysages enneigés au bateau qui traverse la mer Jaune sous la tempête, pour finalement arriver en Corée du Sud.

La plus grande différence notable entre le paysage Séoulite et celui de Yanji est son agitation : que ce soit routière ou piétonne, la circulation est dense et rapide ; le plan est saisi d'une vivacité nouvelle. Les feux des voitures et les fenêtres des buildings éclairent la ville d'une lumière vive, en contraste avec Yanji et son simple clair de lune. L'influence de la société sur son paysage est ici explicite, nous ne sommes plus dans la trace d'un simple passage mais en pleine effervescence culturelle. Nous passons des grands carrefours aux avenues commerçantes, pour finalement rentrer dans les petites boutiques et restaurants, le tout formant un écosystème propre à l'environnement citadin de Corée du Sud. « La maison est une petite ville et la ville une grande maison »³¹ : les deux espaces s'interpénètrent continuellement et complètent l'image de Séoul pour voir la ville sous toutes ses formes.

En outre, ce n'est pas seulement un paysage Séoulite qui nous est montré, mais un paysage sud-coréen. Plus le récit évolue, plus les limites de la ville sont repoussées. Par la suite, nous nous retrouvons dans un autocar qui quitte Séoul, comme en témoigne le passage de barrières avec des policiers qui forment une frontière factice. La situation initiale se répète : aucune ville n'est assez stable pour accueillir le récit qui cherche à fuir l'espace de façon permanente. Cette logique reprend celle du regard de l'exilé : « Ces regards sont en premier lieu ceux des personnages exilés, qui naviguent quelque part entre ici et là, plutôt que dans la pleine identification du chez soi ».³² Le récit se retrouve perturbé à cause de ce regard qui ne pourra jamais identifier un « chez-soi ».

S'ensuit alors une course-poursuite à travers des champs, la caméra perd en stabilité et l'espace devient flou, avant de finalement arriver dans les montagnes. Aucune inscription ne nous indique où nous sommes, le brouillard et les montagnes

³¹ BERQUE Augustin, *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, op. cit., p. 136.

³² BUI Camille, "Amsterdam par Johan Van der Keuken : portrait de la ville globale de profil", op. cit., p. 13.

s'étendent à perte de vue, tandis que la ville réapparaît en contrebas au fur et à mesure de la progression. Tout s'enchaîne très rapidement sans laisser de temps de pause aux spectateurs. Suite à ce parcours, nous retournons à Ulsan (point de chute du début du film qui permet d'arriver en Corée du Sud), puis à Yanji. Le paysage de Yanji a été modifié : suite à ce qui s'est passé dans la ville de Séoul (le meurtre du professeur et la recherche de Gu-nam par la police), plus question de montrer les bas quartiers, mais son centre-ville. Le paysage de Yanji entre en concurrence directe avec le paysage de Séoul : les néons, la foule, les bâtiments, il est facile de les assimiler et de les confondre tant les codes se sont répétés tout au long du film. D'autant plus qu'un nouvel espace sud-coréen s'ajoute (suite à la fuite de Séoul) : Busan.

La narration semble tourner en rond tant les espaces se ressemblent. Une grande attention est alors portée à la localisation exacte de ces derniers avec les inscriptions inscrites en surimpression sur l'image. L'histoire se permet de faire un aller-retour entre la Corée et la Chine pour récupérer un élément clé de l'histoire laissé là-bas et le ramener au cœur du récit. Busan devient alors le lieu de rencontre, la synthèse des paysages construits jusque-là. Quand bien même son environnement diffère de celui de Yanji, le regard qui y est posé reste celui d'un exilé : « Le geste de portraiturer la ville est immédiatement ramené sur le terrain de l'expérience *dans* la ville »³³. La similitude des expériences que l'on a de la ville (du fait d'opter pour le regard d'un exilé), provoque une similitude dans les paysages qui y sont construits. Malgré la délocalisation, l'histoire peine à évoluer. Le fait de voir le centre-ville de Yanji annule toute possibilité d'amélioration du cadre de vie dans la ville de Séoul ou de Busan. Le paysage urbain se répète, l'image de la ville diffère selon la place de la caméra dans celle-ci (avec le centre-ville vivant et les alentours austères). Le tout se rejoint grâce aux nombreux plans pris à partir des voitures, bus, trains ou encore bateaux qui permettent de donner au tout un ensemble cohérent. L'histoire de *The Murderer* devient alors l'histoire d'un écosystème qui en contamine un autre : l'aperçu du centre-ville de Yanji, suite à la fuite de Séoul, fait se rejoindre les deux milieux à Busan pour conclure le récit. Le montage cut entre ces lieux serait l'agent pathogène qui leur permettrait de se transmettre des qualités les rendant similaires (si la Corée du Sud nous montre ses grands centres-villes,

³³ *Ibid.*, p. 5.

alors la Chine fera de même). La terre promise de Corée du Sud n'est au final pas plus accueillante que celle de Yanji. Le seul élément encourageant de l'histoire reste l'entrée dans les restaurants et les petites supérettes : elles font l'image de la ville à petite échelle, là où Yanji ne s'arrête que sur une salle de jeu clandestine dans laquelle les bandits viennent se refaire le portefeuille.

1.2.2. L'image du foyer

Si la maison représente bel et bien une petite ville, ses représentations ne manquent pas de faire irruption tout au long du film. La toute première se trouve être l'appartement de Gu-nam (le protagoniste) à Yanji. Le ton bleu de l'image n'est pas pour mettre en valeur cette cité bétonnée et ses bâtiments délabrés, autour desquels se trouvent des chemins et parkings en terre avec un terrain boueux. Le manque de luminosité couplé au filtre bleu et à la boue, imprègne l'image d'une humidité repoussante. L'intérieur de l'appartement de Gu-nam n'est qu'un reflet de cet extérieur en ruine : toujours filtré par une couleur bleutée, le bois des portes semble se décomposer. Elle n'est qu'une protection veine contre la moisissure extérieure. Des déchets, de la vaisselle entassée, des bières vides à côté d'un cendrier rempli : voici ce qui constitue l'environnement de Gu-nam. L'image du foyer, censé être un lieu réconfortant pour celui qui le détient, devient ici un endroit sordide. Nous sommes même en droit de nous poser la question du non-lieu qui se définit comme suit : « L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude »³⁴. Selon l'auteur Marc Augé, le non-lieu est un lieu vide de sens, sans relations et encore moins d'attachement. Les seules attaches qu'a cet appartement au stéréotype du foyer familial sont les photos accrochées au mur : de nombreux gros plans montrent la photo du jeune couple marié, ou encore leur fille alors qu'elle était bébé.

Ce motif de la photo de famille va revenir dans tous les foyers présents dans le film. C'est la façon dont elles seront encadrées et montrées qui définira l'état du lieu. Chez Gu-nam, seules trois photos sont accrochées, mais leur dimension fait

³⁴ AUGÉ Marc, *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, coll. « La librairie du XXIe siècle », p. 130.

qu'elles occupent une part importante du mur. Deux d'entre elles sont encadrées (celle des mariés et celle du bébé) : malgré l'état insalubre de l'appartement Gu-nam tient à ses photos, elles ont une valeur sentimentale très forte. Elles sont la trace du foyer familial perdu. Le cadre qui contient la photo de mariage sera brisé par la suite, le coup étant porté du côté de la mariée (au vu des fissures), nous pouvons en conclure que c'est à cause d'elle si cet appartement ne contient rien d'autre que les traces du passé au milieu des déchets du présent.

Par la suite, nous découvrons la maison du beau-père de Gu-nam. Il n'habite pas en centre-ville mais aux alentours, dans un mélange entre le village et le bidonville. Les maisons tombent en ruine avec des briques au sol et des tuiles sur les toits manquants. Au-devant de la maison du beau-père, une sorte de tranchée semble s'être construite avec le temps. Un tas de vieilles branches et de bûches la recouvre ce qui rend difficile la compréhension de cet espace qui semble être pris dans un chaos général. Le vieil homme vit dans des conditions encore plus difficiles que tout ce que l'on a pu voir jusqu'ici. À l'intérieur, les murs se décrépissent et de nombreuses fissures attestent des fondations instables sur lesquelles la maison tient. Un plan de demi-ensemble nous montre la seule décoration : des cadres photos vétustes contenant des dizaines de photos chacun. Ce plan ne dure que quelques secondes et pourtant, l'énergie débordante qui se dégage de l'empilement des photographies dans leur trop petit cadre suffit à les remarquer. Tout comme Gu-nam et son appartement, ce qui compte ne sont pas les fondations du foyer en lui-même, mais la présence des proches qui l'ont quitté dans le passé. De ce non-lieu va naître le besoin d'errance : « l'errance n'est ni le voyage ni la promenade, etc. Mais bien : Qu'est-ce que je fais là ? »³⁵. Dans son livre *Errance*, Raymond Depardon témoigne de son expérience en tant qu'errant au fil d'un récit accompagné de différentes photographies prises lors de son périple. Sa démarche est semblable à celle de Gu-nam puisque « le problème principal de l'errance n'est rien d'autre que celui du lieu acceptable. »³⁶. Le lieu acceptable, contrairement au non-lieu, est un lieu chargé de sens, de connexions, avec un fort sentiment de familiarité pour les individus qui l'habitent. Le non-lieu que présente Yanbian va

³⁵ DEPARDON Raymond, *Errance*, Paris, Points, 2003, coll. « Points documents », p. 13.

³⁶ *Ibid.*, p. 12.

alors mener l'histoire vers une quête du lieu acceptable, obligeant ainsi l'action à se délocaliser et à se perdre dans l'errance.

La suite du film nous montre la traversée en bateau de la mer Jaune. Les plans s'enchaînent rapidement, de nombreux cuts nous coupent dans notre observation du navire. En revanche, malgré le chaos ambiant une femme se fait remarquer par la caméra qui s'attarde sur elle : elle tient une photographie de ses enfants. De manière générale, il est difficile de quitter une ville dans laquelle on s'est installé. Lorsque l'on vit dans un espace, on y développe des habitudes qui nous sont réconfortantes avec le temps, le foyer en est la preuve : il est ce petit espace qui offre de l'intimité à ses habitants, un endroit qui leur appartient et sur lequel ils peuvent agir (contrairement au paysage citadin qui est, comme nous l'avons dit précédemment, de l'ordre de la société en général). Or, les habitants de Yanbian vivent dans des conditions déplorables, le concept de foyer, de « chez-soi », ne peut plus dépendre simplement de l'espace mais de ceux qui l'habitent. Peu importe où nous nous trouvons tant que la présence de nos proches nous accompagne. Cette différence est majeure lorsque l'on pense au film *The Strangers* qui sortira quelques années plus tard : dans ce film, l'action se situe dans un petit village où tout le monde connaît tout le monde. Quitter le village pour partir en ville est une décision difficile à prendre, car elle implique de quitter tout un environnement que l'on connaît et dans lequel on a ses habitudes pour repartir de rien. Toujours dans son livre *Errance*, Raymond Depardon écrit : « Je pense que l'errance est liée à une voix, [...] à des désirs, à un certain nombre de choses comme ça, à des frustrations aussi »³⁷. L'errance est motivée par « des désirs » et « des frustrations », elle est motivée et devient une nécessité pour celui qui la ressent. Pour la mettre en scène, Raymond Depardon écrit : « Je vois l'errance comme un couloir, matériellement, physiquement. C'est pour cela que les images en largeur n'ont pas la force de l'errance, on tombe dans autre chose »³⁸. Les séquences dans le bateau, et autres moyens de locomotion sont toujours filmées en plan rapproché : les plans d'ensemble empêchent de mettre en forme l'errance car ils « sont trop proches [...] du tableau »³⁹. Na Hong-jin va alors découper les espaces et ses sujets pour rendre compte de cette expérience de l'errance, laissant les plans d'ensemble

³⁷ *Ibid.*, p. 100.

³⁸ *Ibid.*, p. 96.

³⁹ *Ibid.*, p. 96

comme des tableaux introductifs pour aider le spectateur à se localiser dans l'espace.

Pour reprendre le motif des photos de famille, elles illustrent un aspect de Yanbian qui ne devient visible que lorsqu'on s'intéresse à l'intérieur de ses habitations. Elles permettent « l'immersion vivante au cœur des situations urbaines et la saisie réflexive du visage de la ville »⁴⁰. C'est pour cela qu'elles disparaissent petit à petit de l'écran dès lors que l'on arrive en Corée du Sud : le « visage de la ville » n'est plus le même. Si nous devions nous attarder sur les logements de ses habitants de longue date, nous nous retrouverions aux antipodes de tout ce qui a été vu jusqu'ici. Les appartements sont luxueux avec un ameublement minimaliste pour l'un, antiquaire et bourgeois pour l'autre. L'appartement du banquier est froid et impersonnel tant sa décoration est neutre, voire absente. La lumière est froide, coupée de l'extérieur par l'intermédiaire des rideaux. Le seul objet qui fait tache dans le décor reste la bouteille de vin accompagnée d'un verre à pied que l'on peut voir en amorce. Il n'y a aucune photo, seul un tableau que l'on peine à voir au-dessus du lit du couple. Cela pourrait être une chambre d'hôtel de luxe que l'on ne pourrait pas faire la différence. Lorsque le film montre ce décor suite aux anciennes représentations du domicile familial, plusieurs interprétations sont possibles : une évolution vers le positif, on part de ruines pour arriver dans des immeubles cossus avec un mode de vie luxueux ; ou l'inverse, l'espace sud-coréen rêvé est en fait vide de sens et superficiel, l'essentiel se trouvant dans les valeurs familiales et non les biens matériels. Ces deux théories s'appliquent tout aussi bien à l'appartement de l'ancien champion de judo. Pour donner un semblant d'attache à ce lieu, un portrait de famille en grand format est accroché au-dessus des commodes qui habillent tout le mur du salon. Trois petites photos sont encadrées et posées juste en dessous du portrait, avec une statuette et de petits bibelots qui les séparent. Dans ce contexte, il est difficile d'utiliser le terme « foyer », associé traditionnellement au feu et à la chaleur pour décrire un espace aussi contrôlé. Nous ne parlons même plus d'environnement mais bel et bien de décor, d'un espace créé de toutes pièces pour feindre la famille parfaite (et cacher le fait que la femme complotait contre l'homme qui l'a trompé, tout en récupérant scrupuleusement l'assurance-vie de celui-ci).

⁴⁰ BUI Camille, "Amsterdam par Johan Van der Keuken : portrait de la ville globale de profil", *op. cit.*, p. 5.

En ce qui concerne le foyer, aucune évolution positive n'est à voir dans le film. Or, le but de ce parcours, aussi périlleux qu'il soit, est avant tout d'améliorer la condition de vie du protagoniste en réunissant la petite famille que l'on voit sur les photographies depuis le début. Le passé est l'une des motivations de l'errance, comme en témoigne Raymond Depardon : « Je suis obsédé par le passé, par des amours mal partagées, des regrets, des échecs, des plaisirs et des joies »⁴¹. La finalité de l'errance est de mettre fin à cette obsession du passé. Pour Gu-nam, il s'agit de savoir le sort de sa femme : cette réponse lui permettra de rebâtir un foyer pour lui et pour sa fille. Mais comment faire dans un environnement aussi froid et impersonnel que la Corée du Sud (plus particulièrement ses grandes villes comme Séoul et Busan) ? La femme qui tient la photographie de ses enfants sur le trajet en bateau est annonciatrice de la chute du film : elle décède avant même d'arriver en Corée du Sud, cet espace n'étant pas une réponse à sa quête principale qui était de réunir sa famille dans un foyer stable.

1.2.3. Une boucle narrative autour de la mer Jaune

Au final, si l'histoire paysagère du film ne progresse pas, si aucune évolution ou changement drastique ne se produit, c'est pour la simple et bonne raison que le récit tourne en rond et est destiné à revenir sur lui-même. Les paysages de Séoul et de Busan sont les mêmes, il en va de même pour Yanji ; les intérieurs sont tous aussi froids les uns que les autres (que ce soit à cause de la pauvreté environnante ou de la superficialité des grandes villes). Adrien Gombeaud parle du *road-movie* coréen et le décrit comme suit : « Quel que soit le genre (film bouddhiste, politique ou mélodrame), toute route est une spirale. Car ce qui est étonnant dans le *road-movie* coréen, c'est à quel point le but importe peu. Il est d'ailleurs rarement atteint, le déplacement se justifiant en lui-même »⁴².

Cette définition s'applique à ce que l'on vient de voir avec l'évolution de l'espace dans le film *The Murderer* : tout commence et se termine au même point, c'est-à-dire dans la mer Jaune. Sa traversée est extrêmement difficile, une tempête fait rage, et le bateau est secoué dans tous les sens avec à l'intérieur des passagers

⁴¹ DEPARDON Raymond, *Errance*, *op. cit.*, p. 20.

⁴² GOMBEAUD Adrien, *Séoul cinéma – Les origines du nouveau cinéma coréen*, *op. cit.*, p. 59.

malades. Des canots de sauvetage sont mis en place pour pouvoir passer à travers la surveillance des côtes, le tout pour arriver dans un environnement alors inconnu. « Le but importe peu », *The Murderer* illustre avant tout le voyage d'un personnage parti risquer sa vie pour changer d'environnement. Or, comme nous l'avons vu dans le comparatif, les codes du paysage de Yanji se retrouvent dans ceux de Séoul et Busan. Toujours dans son livre *Errance*, Raymond Depardon interroge le docteur Grivois (directeur à cette époque du service psychiatrique de l'hôtel-Dieu de Paris), sur la personnalité de l'errant. Le docteur Grivois lui répond qu'une chose est frappante, c'est « le contact uniforme qu'il a avec tout le monde, et tous les lieux qu'il traverse. C'est comme s'il ne connaissait qu'un homme à travers chacun de ceux qu'il côtoie, le même homme, le même lieu aussi, et comme si chacun, homme ou lieu, lui procurait la même impression »⁴³. En adoptant le point de vue d'un errant, d'un exilé, le cinéaste est contraint d'uniformiser les lieux et les paysages qu'il dépeint.

Mais si l'histoire se répète, quel peut-être alors son but ? Le terme *road-movie* apparaît dans les années soixante dans le cinéma américain et sert à décrire un film dont la narration est centrée sur un voyage ou un déplacement qui va se faire à travers un moyen de locomotion particulier (comme la voiture ou la moto). Cette définition s'est étendue avec le temps, et inclut aujourd'hui les films sur l'errance, sur la quête de sens qui passe par un changement d'espace permanent. Comme nous avons pu le constater, *The Murderer* est un film sur l'errance avec des plans larges qui inscrivent la ville dans une réalité géographique à l'aide d'annotations (ce qui signifie que la caméra n'est pas ancrée dans un lieu précis, mais passe d'un endroit à l'autre sans jamais s'arrêter).

En l'absence de domicile fixe ou d'un foyer familial à proprement parler, le récit ne peut compter sur aucun espace pour s'arrêter. Dans *The Chaser*, la chambre d'hôpital sur laquelle se conclut le film sert au protagoniste et à l'histoire à marquer un temps d'arrêt. Pour *The Murderer*, la seule échappatoire du récit reste le port. En effet, le paysage portuaire vient ponctuer plusieurs moments du film : c'est le seul moyen d'échapper à la pauvreté de Yanji et à la superficialité de Busan. Mais ce paysage est assez sombre, il contient soit des bateaux vétustes (le plus souvent

⁴³ DEPARDON Raymond, *Errance*, *op. cit.*, p. 9-10.

de pêcheurs des environs), soit de gigantesques navires de charges qui encombrant l'espace avec des conteneurs. L'imagerie du port est un motif classique lorsque l'on pense à l'exil ou à l'immigration. Le voyage en bateau est une étape incontournable de ces récits périlleux, au cours desquels les protagonistes confient leur possible futur à la mer. Sur les deux heures et demie de *The Murderer*, l'histoire ne commence qu'à partir du moment où le protagoniste (et la caméra) prend la mer. Avant cela, c'est la présentation de la situation initiale qui explique ce qui le pousse à partir avec les photos de sa fille restée vivre chez sa grand-mère par manque d'argent, et sa femme disparue en Corée du Sud.

Ce paysage portuaire (toujours filmé en plan de demi-ensemble), aussi sombre qu'il soit, annonce le destin funeste du personnage. Le film se conclut dans l'un des bateaux que nous avons déjà aperçus au cours des deux heures et demie passées. Tandis que le pêcheur l'appareille (sous la contrainte du protagoniste), il quittera le port en fin d'après-midi pour conclure le film dans la nuit noire. Un laps de temps important est passé au cours duquel la caméra ne captera aucune image. Lorsque nous revenons dans le bateau, il est déjà trop tard, le protagoniste est mort avec dans les mains : une boîte dans laquelle sont censées se trouver les cendres de sa femme dans l'une, une photo de sa fille dans l'autre. C'est la fin de son voyage, le pêcheur le jette à l'eau, lui et ses affaires.

Comme nous avons pu le voir au début du film, Gu-nam et sa famille étant des Joseonjoks (des Chinois d'origine coréenne), ils n'avaient leur place ni en Chine, ni en Corée du Sud. Pour conclure sur une citation de Gombeaud : « De même qu'il n'y a pas de point de départ ou d'arrivée, il n'y a pas exactement de retour en arrière »⁴⁴ : le récit a connu une progression dans son déroulement, mais tourne en rond autour d'un même objet, la mer Jaune (qui sépare la péninsule coréenne de la Chine). Dès lors que la caméra franchit la frontière de Yanbian, il lui est impossible d'y revenir. La situation évolue, le paysage change, mais les codes de la ville citadine se répètent avec les mêmes bâtiments, les mêmes rues commerçantes avec la foule qui afflue sur les trottoirs. La richesse sud-coréenne n'a pas su accepter qu'un étranger entre sur ses terres, le laissant ainsi repartir par

⁴⁴ *Ibid.*, p. 59.

là où il est venu. L'histoire se conclut alors dans un environnement hybride entre Chine et Corée : l'Océan Pacifique.

Il est important de noter que ce discours sur l'altérité (entre « sang unique » et sino-coréens) apparaît au cinéma dans les années 2000. « Les Sud-Coréens n'ont pas envie de voir ces étrangers-là [...], qui soulignent la diversité interne du peuple coréen moderne, qui ne peut donc plus se penser comme *danil minjok*, la nation au sang unique »⁴⁵ : le discours que porte le paysage dans *The Murderer* est nouveau. Il est à la fois le produit d'une certaine culture, avec le puritanisme coréen qui rejette toute forme d'altérité, mais aussi le reflet d'une pensée personnelle, avec la dénonciation d'un racisme évident de l'espace sud-coréen qui condamne tout étranger dès lors qu'il prend la décision d'entrer sur ses terres. Na Hong-jin étant né à Séoul, il privilégiera la valeur documentaire à ses intérêts personnels en dépeignant un portrait péjoratif de la ville.

Le paysage aussi bien chinois que coréen, est dépeint comme un non-lieu. Le personnage se retrouve à mener une quête du lieu acceptable en tant qu'errant parmi les différents lieux qui composent la Corée du Sud. Finalement, il restera bloqué dans le passé, son errance ne peut donc pas aboutir : la mer Jaune sera le seul espace qui acceptera ce sujet en perdition.

1.3. La ruralité coréenne dans *The Strangers*

Pour le tournage de son troisième film, Na Hong-jin choisit de situer son action dans le district de Goksung (ou Gokseong) dans le sud de la Corée. Le changement de décor est très marquant et indique une rupture dans la filmographie du réalisateur.

« Chaque matin, mon grand-père me conduisait sur sa moto jusqu'à la boucherie du quartier comme vous pouvez le voir dans le film. Là-bas, il buvait du *makgeolli* avec du *kimchi* et tenait une réunion avec ses amis pour discuter de ce

⁴⁵ JOINAU Benjamin, « Strangers (than Paradise) – Les étrangers dans le cinéma sud-coréen », *Positif*, n°672, 2017, p. 36.

qui se passait dans le quartier. »⁴⁶. Comme pour son premier film, Na Hong-jin choisit un environnement qui lui est familier sauf que cette fois-ci, un autre facteur est à prendre en compte : la nostalgie. C'est l'environnement, non pas dans lequel il vit, mais dans lequel il a grandi. De grandes différences seront notables par rapport à son précédent film qui cartographiait la Corée du point de vue d'un non-Coréen. Le réalisateur lui-même ayant quitté ce village pour s'installer à la capitale, ce sont ses souvenirs d'enfance qui auront maître mot du lieu de tournage pour son film.

Ce sentiment de nostalgie est un facteur important dans l'originalité du traitement des décors. À titre d'exemple, la façon dont Na Hong-jin va traiter le milieu rural ne sera pas la même que Bong Joon-ho dans *The Memories of Murder* (살인의 추억, 2003). Augustin Berque remarque que ce sont « les citadins qui ont découvert le paysage rural, pas les paysans »⁴⁷. Il explique plus loin dans son ouvrage : « le paysan est en effet dans le paysage qu'il élabore [...] il ne le regarde pas comme un paysage »⁴⁸. Ce n'est qu'après avoir vécu en ville que Na Hong-jin a pris suffisamment de recul pour rendre compte des paysages de sa campagne natale. Sa vie en ville, couplée de son vécu dans ce village, rend compte d'une œuvre unique dont seul Na Hong-jin pouvait être le créateur. Par ailleurs, la réflexion de Berque s'applique aussi dans le cas contraire : un citadin ne voit pas le paysage urbain, mais il le vit comme un environnement utilitaire. Une route bordée d'un trottoir ne représente rien pour celui qui l'emprunte tous les jours. Seul un artiste va pouvoir prendre assez de recul pour y percevoir un paysage. Pour ce film, Na Hong-jin incarne l'artiste qui compose son film à partir des souvenirs de son passé.

⁴⁶ Citation originale : « Every morning my grandfather would take me on his motorcycle to the neighborhood butcher shop like you see in the film, wherer he'd have *makgeolli* with *kimchi* and hold a meeting with his friends about what was going on in the neighborhood », NOH Jean, « 'The Wailing' director Na Hong-Jin on producing Thai horror 'The Medium' », publié le 05/07/2021 sur screendaily.com, URL = <https://www.screendaily.com/cannes/cannes-qanda-na-hong-jin-the-wailing/5104060.article>, consulté le 24.05.2023.

⁴⁷ BERQUE Augustin, *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, op. cit., p. 58.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 80.

1.3.1. Un paysage pictural : les influences du *shanshui*.

Contrairement à ses précédents films, *The Strangers* se perçoit de façon implicite comme une histoire paysagère ; un récit dont les tenants et aboutissants dépendent de son environnement et des paysages qui y sont construits. Le réalisateur le dit lui-même lors d'une entrevue pour la promotion du film : « J'ai dit au directeur de la photographie de se concentrer principalement sur l'espace »⁴⁹. Na Hong-jin ne parle pas de décor en disant « movie set », mais bel et bien d'espace, « *space* ». Cela confirme donc toute l'importance qu'il y accorde, en ne limitant pas la description à un décor qu'il aurait créé et modelé pour les besoins d'un scénario. Mais alors, de quel paysage s'agit-il ?

En effet, la tradition paysagère a connu deux grandes écoles : l'école européenne et l'école chinoise (le *shanshui*). Le réalisateur et directeur de la photographie étant coréens, c'est sous l'angle de la tradition chinoise que nous allons aborder la question. Quand bien même des points communs unissent les deux traditions, de fortes différences sont notables et influencent la qualité de l'analyse selon le point de vue que l'on souhaite adopter. Par exemple, en France, « les géographes disaient [...] qu'il n'existe pas de paysages naturels et qu'il n'y a que des paysages culturels »⁵⁰. Cette différenciation entre le paysage « culturel » façonné par l'homme, et le paysage naturel fantasmé par celui-ci comme étant vierge de toute civilisation et purement naturel, est propre au paysage européen. Dans la tradition chinoise, ce problème n'est apparu que lorsque la question des jardins s'est posée.

Le mot paysage en chinois peut se traduire de deux façons : *shanshui* 山水 et *fengjing* 風景. Le premier se traduit par « montagne » et « eau », tandis que le deuxième renvoie à « vent » et « lumière/ombre »⁵¹. Notre étude concerne donc un

⁴⁹ Citation originale : « I told the director of photography to concentrate most on the space ». NOH Jean, « 'The Wailing' director Na Hong-Jin on producing Thai horror 'The Medium' », publié le 05/07/2021 sur screendaily.com, URL = <https://www.screendaily.com/cannes/cannes-qanda-na-hong-jin-the-wailing/5104060.article>, consulté le 21/05/2023.

⁵⁰ CORBIN Alain, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, coll. « Histoire », p. 13.

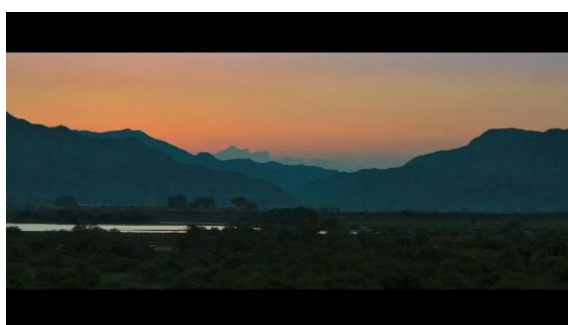
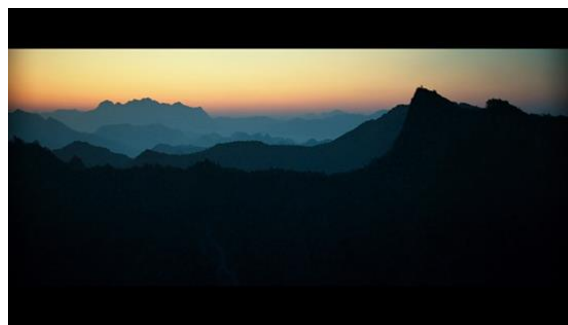
⁵¹ XING Hu, « De la conception chinoise du paysage dans l'étymologie du terme *fengjing* 風景 », Sciences & art contemporain, publié le 05/12/2020 sur alaincardenas.com, URL = <https://alaincardenas.com/blog/de-la-conception-chinoise-du-paysage-dans-letymologiedu-terme-fengjing-風景/>, consulté le 21/05/2023.

paysage du terrestre et du cosmos ; du tangible et de l'indicible. « Dès l'origine en Chine, le paysage en tant que montagne et eau est une représentation des forces du cosmos à l'œuvre »⁵² : c'est exactement ce dont il est question dans le film *The Strangers* avec la question d'un mal inconnu qui frappe un village isolé dans les montagnes. Les « forces du cosmos » représentent cet inconnu, omniprésent et pourtant invisible. Le véritable protagoniste du film n'est pas le père de famille ou un membre du village, mais bel et bien les montagnes et les eaux.

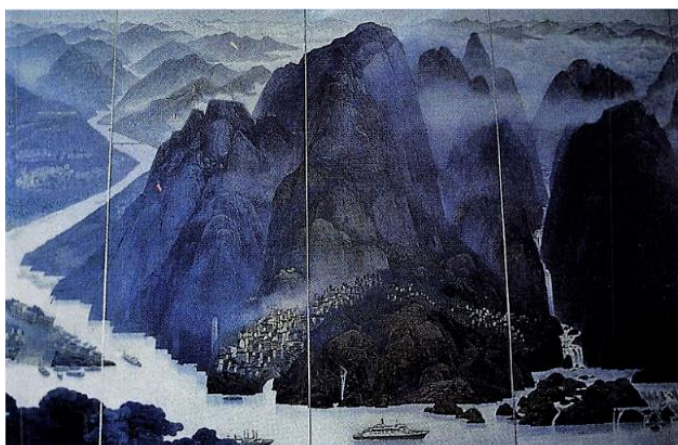
Le film commence sur un plan que l'on peut qualifier de pictural tant il correspond aux descriptions des peintures de *shanshui* (nous pouvons noter des similitudes évidentes avec des peintures sur rouleaux comme *Les Rivières Xiao et Xiang*, ou encore *Rivières et montagnes du Sichuan* peint plus récemment). Toute la moitié inférieure de l'image montre une étendue d'eau bordée de verdure. La partie supérieure est quant à elle découpée en deux : la chaîne de montagnes et le ciel occupent chacune une part égale du tableau. Ce type de plan reviendra à plusieurs reprises durant le film, dont certains se concentrant essentiellement sur les chaînes de montagnes avec le ciel en arrière-plan. Tous ces tableaux sont unis par l'utilisation d'une même palette chromatique composée de rouge, d'orange et de bleu. « Les thèmes des *shanshui* sont généralement une scène montagnarde, comme telle montagne à telle saison ou à tel moment de la journée »⁵³ : toutes les représentations paysagères montrent les montagnes sous le coucher ou le lever du soleil. En témoignent les tableaux *Rivières et montagnes du Sichuan (Sichuan jiangshan)* de Yuan Yunfu (1979), et *Les Rivières Xiao et Xiang (Xiao Xiang tu)* de Dong Yuan (?-962). *Rivières et montagnes du Sichuan* est intéressant pour son utilisation des couleurs : une palette chromatique de bleu et de blanc pour mettre en scène le petit matin. Une légère brume vient accroître la profondeur de cette chaîne de montagnes en la traversant de part en part. *Les Rivières Xiao et Xiang* se présente sous le format d'un long rouleau scindé en deux parties avec : les rivières qui occupent la partie inférieure, et les montagnes et le ciel la partie supérieure. Nous retrouvons le motif du coucher de soleil mis en évidence par sa teinte orange qui est l'un des seuls éléments en couleurs du rouleau.

⁵² ESCANDE Yolaine, *Montagnes et eaux – La culture du shanshui*, op. cit., p. 140.

⁵³ *Ibid.*, p. 105.



The Strangers



Rivières et montagnes du Sichuan (Sichuan jiangshan), Yuan Yunfu, peinture, 1979, Aéroport de Pékin.

Les Rivières Xiao et Xiang (Xiao Xiang tu), Dong Yuan, peinture (rouleau), ?-962, Musée du Vieux Palais de Pékin.



Ce ne sont pas de simples plans de type « carte postale » dont l'unique but serait de montrer un joli paysage et de plaire au regard du spectateur. L'aube et l'aurore représentent pour le *shanshui* un moment propice à la méditation, un moment solennel empli de calme et de sérénité.

Ce qui fait la singularité de la tradition du *shanshui* est que c'est une tradition picturale qui est, par essence, immobile (son seul mouvement vient de son format en rouleau qui oblige le spectateur à avoir une certaine mobilité du regard). L'adapter au cinéma dans un film de genre, tout en conservant ses principes fondamentaux semble être une chose complexe. Ces plans n'apparaîtront alors qu'à de rares occasions. L'habillage sonore ne prendra jamais le dessus sur l'image, il sera léger (une musique ambiante), voire inexistant pour veiller au respect du principe de méditation. Le seul mouvement qui vient perturber le tableau est celui des clapotis de l'eau, ou encore le soleil qui se couche. Comme le décrit Antoine Gaudin : « lorsque le plan dure, ce n'est pas seulement son temps qui s'accroît ; c'est son espace-temps »⁵⁴. Le cinéma n'apporte pas qu'une simple temporalité à un paysage pictural, mais il lui confère un espace-temps dont seul ce format est capable. Le concept d'espace-temps au cinéma se sert de l'environnement spatial et de la temporalité pour raconter une histoire émotionnellement engageante : « Dans le plan de cinéma, le temps est comme une [ouverture], à travers laquelle l'espace s'engouffre »⁵⁵. C'est cet alliage qui vient enrichir la peinture des *shanshui* dont la temporalité se limitait au déroulement du rouleau (avec un jeu d'apparition et de disparition de la peinture).

À ce titre, ce genre de plan servira de ressort dramatique important dans *The Strangers*. Dès lors qu'un moment décisif est en jeu, c'est un paysage de *shanshui* qui servira aux spectateurs à se poser, à se donner le temps de la réflexion quant à ce qui se prépare. Ce plan corrobore l'aspect méditatif du paysage de *shanshui*. Prenons comme exemple la séquence de préparation du rituel chamanique : alors que les différentes scènes s'apprêtent à l'accueillir (la chambre de l'enfant et le

⁵⁴ GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique : Esthétique et dramaturgie*, op. cit., p. 143.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 143.

centre du *hanok*⁵⁶), le chaman s'arrête pour observer les montagnes au loin. Le soleil se couche, il se prépare à entrer en contact avec les esprits et ressent le besoin d'admirer le paysage. C'est grâce à lui que la connexion entre le ciel et la terre est possible (toujours en ce qui concerne le paysage).

Les *Shanshui* serviront à marquer tous les moments importants. Ce n'est pas simplement un moment de méditation, mais un moment de réflexion. Contrairement à *The Murderer*, *The Strangers* est un film dont la narration s'organise de façon linéaire. Ce n'est plus un continent qui va contenir une action (l'Asie avec la Chine et la Corée du Sud dans *The Murderer*), mais un paysage de *shanshui*. Dès lors qu'un *shanshui* apparaît à l'écran, le spectateur sait que quelque chose d'important va arriver.

Placée au centre du film, une séquence va faire accélérer toute la narration pour lui faire prendre un tournant crucial : la préparation du rituel nocturne. Comme nous l'avons précisé, les plans picturaux ponctuent le film en signifiant la fin ou le début d'une journée (l'aube et l'aurore). Seulement dans ce cas précis, ce n'est pas un, mais trois paysages que l'on retrouve en moins de cinq minutes. Le premier est un plan sur le lever du soleil : il met fin à une journée intense durant laquelle la première cérémonie n'a pas marché. Cette journée a également signé l'arrivée d'un protagoniste important dans le village : le chaman. Suite aux derniers événements, Jong-Goo (le père de famille) quitte le village en sa compagnie pour se rendre à son domicile. Nous serpentons en voiture les routes montagnardes tandis que le soleil commence à perdre en altitude. Les montagnes se laissent entrevoir à travers les vitres de la voiture alors en mouvement. Ce n'est qu'une fois le rendez-vous avec le chaman conclu que nous, spectateurs, pouvons enfin profiter de ce paysage. Les tons chauds de la palette peuvent même paraître réconfortants suite aux échecs auxquels nous venons de faire face. La représentation de l'aube ne se limite pas à sa forme picturale, elle est habitée par une énergie qui est celle de la narration en train de s'écrire.

⁵⁶ DUDEK Maria Anna, « Le hanok – maison traditionnel coréenne », publié le 24/04/2021 sur [planete-coree.com](https://www.planete-coree.com), URL = <https://www.planete-coree.com/2021/04/25/le-hanok-maison-traditionnelle-coreenne/>, consulté le 21/05/2023.

Suite à cette pause, l'histoire continue. La journée qui se prépare se trouve être celle du rituel effectué par le chaman dans le but de sauver la fille de Jong-Goo. Un deuxième paysage apparaît alors durant les préparations avec le chaman face aux montagnes. Le soleil commence à se coucher, le tableau pictural perd peu à peu de sa tranquillité. Tout cela aboutit enfin au dernier tableau : un plan général sur les montagnes avec le soleil en train de se coucher. Cette fois, nous voyons l'action, nous voyons le soleil en train de s'effacer derrière les montagnes. Nous avons un aperçu de l'énergie qui habite le tableau. Suite aux nombreux *shanshui* rencontrés dans le film, tout spectateur attentif sait que cet enchaînement signifie quelque chose en particulier : c'est la fin de l'entracte, toutes les préparations faites durant la journée sont prêtes, il ne reste plus qu'à laisser passer la nuit. Les paysages de *shanshui* vont alors disparaître. Il n'y aura plus aucune pause : le jour et la nuit s'enchaînent sans transition. La narration se conclut sur le petit matin qui fait suite à une très longue nuit.

L'histoire connaît un rythme binaire qui nous permet de comprendre ce choix de séquence de fin. D'un côté nous avons l'aube, qui sert à la découverte des horreurs qui se sont passées durant la nuit (que ce soit avec la découverte des corps des victimes ou les réveils violents de Jong-Goo suite à ses terreurs nocturnes) ; d'un autre la nuit, synonyme de danger, de moment propice à commettre les pires atrocités. Le film commence par une scène au petit matin pour nous permettre d'entrer directement dans l'action (le drame a déjà eu lieu, il est temps d'en faire un constat). Le choix de conclure le film sur la même note montre qu'il n'y a pas de fin à proprement parler. Si la journée sert à trouver une solution quant à ce qu'il s'est passé durant la nuit, conclure sur le petit matin signifie qu'il n'y a rien à faire. Faute de réponse, l'histoire est prête à recommencer *ad vitam æternam*.

1.3.2. La représentation du village

The Strangers se démarque facilement des autres films de la filmographie de Na Hong-jin pour sa localisation. Finis les néons de toutes les couleurs et les grandes enseignes de magasin : dorénavant, ce sont les fermes et les champs cultivés qui définissent l'environnement. Aucun changement ne sera à déplorer

durant le film, hormis les faits météorologiques qui viendront perturber par moments cet environnement.

À l'inverse de ce que l'on pourrait croire, il est difficile de délimiter de façon précise où se situe l'action. La majeure partie se passe dans le village de Goksung, mais les routes qui serpentent les montagnes sont très souvent montrées et utilisées. Le village est semblable à un hameau (en *hangeul*, hameau peut se traduire par 동리⁵⁷ qui signifie « village » ou « quartier à la campagne »), c'est-à-dire un petit ensemble de maisons isolées qui fait partie d'un plus grand ensemble qu'est Goksung. Le terme « village » est délicat car il existe plus d'une dizaine de façons de le penser en coréen, selon le contexte ou la situation géographique dont on veut parler.

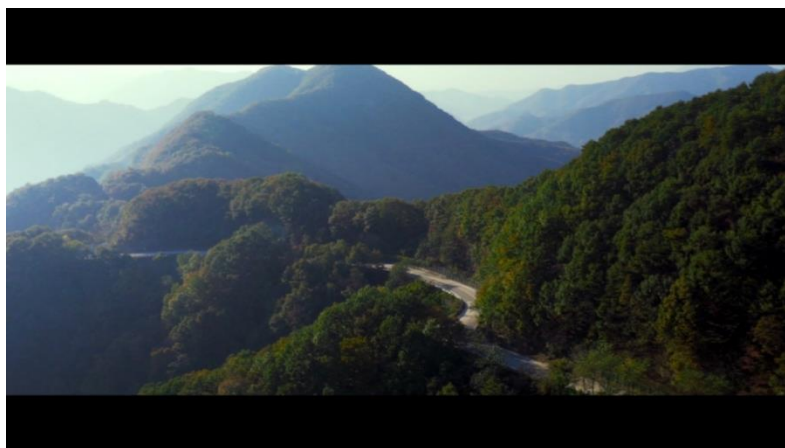
Pour en revenir à l'histoire du film, nous pouvons la découper en quatre segments : le hameau (l'endroit où se situe l'action à proprement parler, c'est-à-dire le cœur du village), la périphérie (où se trouve le poste de police dans lequel travaille Jong-Goo), la maison du chaman et les montagnes. Chaque segment apporte son lot narratif. La périphérie, c'est le lieu de travail et les collègues, c'est un endroit qui arrive à s'éloigner du village tout en en faisant partie. Il permet de s'écarter de l'action principale, de prendre le recul nécessaire afin de trouver une solution quant aux événements qui se passent dans le centre. *A contrario* de ses précédents films, Na Hong-jin dépeint des endroits déserts, dépourvus de vie. Par exemple, lorsque la fille de Jong-Goo essaye des barrettes et accessoires dans une petite boutique, aucun vendeur ne vient la conseiller ou parler avec son père. Même la route qui la borde est désertique.

Pour contrer ce sentiment de solitude, nous retrouvons très vite le centre du village dans lequel nous remarquons une concentration d'habitations assez importante. Nous pouvons y voir plusieurs maisons collées les unes aux autres, plus exactement des *hanoks*. Les différents foyers sont en réalité des complexes de *hanoks* (en général au nombre de trois), avec une cour au centre. Ces habitations typiquement coréennes sont reconnaissables grâce à leur architecture et leur toit. Tous les éléments qui permettent leur construction sont naturels : les fondations

⁵⁷ Traduction du « dictionnaire d'apprentissage coréen-français du NIKL » : https://krdict.korean.go.kr/m/fra/searchResultView?wordMatchFlag=N¤tPage=1&mainSearchWord=hameau&sort=&searchType=W&proverbType=&exaType=&ParaWordNo=47142&font_size=12&nationCode=8&nation=fra&viewType=A, consulté le 13/06/2023.

sont en bois et en pierre, les tuiles en argiles, etc... Les *hanoks* proches de Séoul sont très différents de ceux visibles dans *The Strangers* : Na Hong-jin a fait le choix de prendre un village typique de Corée du Sud. Ces maisons sont des survivantes de la mondialisation ; une image d'archive sur ce qu'est la vie rurale en Corée du Sud. Pour compléter le panorama de cet environnement, nous avons la maison du chaman. Aucun plan ne la montre dans son ensemble, seul son intérieur est découpé à plusieurs moments du film. Néanmoins, ce qui nous intéresse n'est pas sa maison en elle-même, mais la route qu'il faut faire pour la rejoindre.

L'un des points communs qui unifie toute la filmographie du réalisateur, c'est la mise en scène de l'espace à travers le motif du voyage en voiture. Dans *The Chaser*, il s'agissait de l'ancien flic arpentant les routes à la recherche de la victime ; dans *The Murderer*, du chauffeur de taxi endetté jusqu'au cou. Ces déplacements permettent de construire un espace complexe et unique : le réalisateur a le maître mot quant aux paysages qu'il décide de montrer. Dans le cas de *The Strangers*, le trajet qui relie la maison du chaman au centre du village permet d'accentuer son isolement. Par ailleurs, le plan qui introduit son arrivée dans le village n'est pas sans rappeler le plan d'ouverture de *Shining* (Stanley Kubrick, 1980), ce plan mythique d'une voiture qui roule au sommet des montagnes en plongée. Contrairement à Kubrick, Na Hong-jin va laisser la route se prolonger. Le plan donne le temps à la voiture de défiler sur la route avec seulement deux inserts venant la découper (l'un sur le pneu et l'autre sur le visage du chaman). La présence musicale est tout aussi perceptible chez Na Hong-jin que Kubrick : des tambours se font entendre, ceux qui serviront plus tard aux cérémonies d'exorcismes.



The Strangers

Plus que le village de Goksung, c'est l'entièreté du récit qui est sous l'emprise des montagnes. La maison du chaman est tout aussi aux prises d'elles que celle de Jong-goo. Durant tout le trajet qui accompagne les deux personnages dans la voiture, le paysage montagneux apparaît toujours en toile de fond grâce aux vitres passagers. Le même cas de figure se produit au centre du village : peu importe où la caméra se situe, les montagnes apparaissent toujours dans le champ. Elles sont omniprésentes.

Dans notre logique de narration paysagère, le village représente la narration ; une narration qui ne peut que tourner en rond, confinée entre les massifs montagneux de Goksung. Le récit rejette toutes les possibilités de résolution en rendant les routes quasiment impraticables, comme le démontre l'une des séquences clés du film : celle de la tentative de meurtre de Jong-Goo et ses amis sur le Japonais. Une pluie torrentielle s'abat sur Goksung alors que le Japonais s'est échappé. La voiture dans laquelle se trouve tout le groupe de Jong-Goo est suivie par une autre dans laquelle est placée la caméra. Les virages harmonieux se transforment en fleuve mortel : le goudron se confond avec la pluie, le véhicule n'a plus aucune emprise sur la route et peut finir dans le ravin à tout moment. La dangerosité du chemin est retransmise par la caméra pour laquelle il est impossible de faire le point ou de se stabiliser. Cette route qui a servi au chaman à entrer dans le village est devenue le Styx⁵⁸. Le paysage de *shanshui* s'efface pour laisser place à un obstacle qu'il est impossible de franchir.

Nous remarquons donc un nouveau phénomène : il est impossible pour les habitants du village de le quitter. Seul le chaman est à même de prendre la route pour rentrer chez lui. Gombeaud écrit au sujet de Séoul : « Elle engendre la distance capitale / pays natal »⁵⁹, par extension, les habitants du village sont retenus par leur « pays natal » (dépeint par le *shanshui*). Il ne s'agit pas de fuir le problème pour le résoudre : le village est une communauté faisant partie d'un même « pays », ce qui sous-entend un lien de filiation entre la terre et les hommes qui l'habitent. Mettre à mal ce lien, c'est engendrer la colère du paysage qui déploie toute sa force et sa colère à l'écran. Les paysages qui nous ont été dépeints jusqu'ici dans les plans

⁵⁸ Il s'agit du fleuve qui traverse les enfers dans la mythologie grecque.

⁵⁹ GOMBEAUD Adrien, *Séoul cinéma – Les origines du nouveau cinéma coréen*, op. cit., p. 57.

d'ensemble ont une autonomie qui dépasse l'enregistrement filmique. La tempête qui fait rage, la pluie qui tombe en averse pour filtrer le champ de vision de la caméra (et de l'œil), tout en faisant disparaître la route goudronnée au profit d'une étendue d'eau (elle-même renvoyant aux lacs et rivières qui bordent les montagnes) : c'est l'énergie des paysages de *shanshui* qui se déploie à l'écran. Cette force dont les écrits parlent et que Na Hong-jin tente de représenter est enfin montrée aux yeux du spectateur. Suite à la souillure dont le paysage a été victime (les meurtres, le sang, la violence...), le paysage prend sa revanche en s'animant dans une fureur météorologique dont le récit même est la victime.

Cette fureur se retrouve par ailleurs au sein même du village qui est, comme nous le remarquons tout au long du film, entouré par les montagnes. Toutes les petites routes qui mènent aux différentes fermes et champs cultivables se changent en terrain boueux dès lors qu'il commence à pleuvoir. Au demeurant, cette pluie n'est jamais calme. Il est toujours question d'une pluie diluvienne qui vient métamorphoser le paysage radieux en un environnement impraticable. Cette transformation est toujours le fruit d'un événement dramatique important (le plus souvent un meurtre). La narration paysagère fonctionne alors sur deux plans : le plan temporel (avec un rythme nuit – jour), et le plan météorologique (la pluie pour le danger, le soleil pour l'enquête de police et l'espoir d'une résolution). Toutes ces données sont des signes que le spectateur peut interpréter tout au long du film afin de prévoir les scènes qui suivent.

Le film se conclut par ce sur quoi il a commencé : une pluie diluvienne au petit matin. Le début signifie la découverte du premier massacre ; la fin celle de la famille de Jong-Goo. Le drame ne concerne pas une personne individuelle mais toujours des familles. Ce que sous-entend la définition de « pays-natal », plus qu'un lien à la terre c'est un lien familial à proprement parler. C'est un environnement qui renvoie à la naissance, à la croissance de l'individu. L'une des caractéristiques les plus importantes lorsque nous faisons face à un environnement rural dans un espace sud-coréen, c'est la représentation de la maison. Il y a d'abord le village, un bloc homogène, à l'intérieur duquel existent différentes unités qui sont les familles. Contrairement à Séoul, ces unités ne sont pas anonymes. Toutes les maisons communiquent les unes avec les autres. La petitesse du village nous fait penser qu'il est impossible pour ses habitants de ne pas se côtoyer au quotidien. Le film

fonctionne comme un zoom progressif : en partant du *shanshui* nous arrivons au village, au pays-natal, puis à l'espace domestique avec les *hanoks*. Durant le rituel diurne, nous comprenons que la cour au centre du *hanok* fonctionne comme une place où se réunissent les gens du village. Contrairement aux maisons occidentales classiques (avec une porte d'entrée fermée à clé), celles des villages sud-coréens sont ouvertes sur le monde extérieur. Libre à chacun d'entrer et de profiter de la cour intérieure. Les villages sont si petits que tout le monde connaît tout le monde ; il y règne un sentiment de sécurité, contraire au sentiment paranoïaque dans la culture occidentale avec la peur de l'autre, de l'intrus qui viendrait s'immiscer dans notre espace le plus intime (représenté par le foyer). Par ailleurs, tous les meurtres commis au sein du village sont eux-mêmes délimités et cadrés dans un certain espace. Les différents massacres sont toujours limités à un foyer (que ce soit une maison ou un appartement). Il s'agit toujours d'un espace privé et intime dans lequel seul un membre de la famille peut agir. Il est important de préciser que dans un foyer type vivent : le couple, les enfants, mais aussi les parents. Ces trois générations mélangées forment un microcosme vivant à l'intérieur du macrocosme que représente le *shanshui* environnant. Le village sert de nerf permettant de faire circuler les différentes énergies venant à la fois des montagnes, mais aussi des différents microcosmes qui sont réunis en un seul et même endroit.

Le sang des victimes forme le caillot qui vient perturber le flot énergétique de Goksung. Ce par quoi commence le film, c'est une découverte de scènes de meurtre. Aucune introduction n'est faite pour présenter le village, ses habitants ou ses victimes : l'action est directement mise en place. Néanmoins, ce n'est pas n'importe quelle scène puisqu'elle permet de montrer l'un des revenus les plus importants du village : l'agriculture. Nous retrouvons ici l'aspect documentaire des films de Na Hong-jin avec la volonté de filmer l'espace sous toutes ses formes, même les plus triviales. Tout a commencé par les *love hôtels* et la prostitution à Séoul, puis le travail clandestin en Chine, pour finalement conclure sa trilogie sur le travail de la terre en elle-même en Corée du Sud. Nous pouvons remarquer que c'est un travail difficile puisque les policiers arrivent à peine à franchir la ferme tant la pluie est un handicap. Les récoltes doivent se faire en fonction des saisons, or les suites de meurtres provoquent des pluies intempestives quasiment tous les jours : l'impact du crime dépasse l'échelle humaine (microcosme), pour s'en prendre à

l'espace au complet (macrocosme). En étant souillée par le sang des victimes, la terre se retourne contre l'homme en les privant d'une part importante de leurs vivres (l'agriculture).

Pour finir, toute l'essence du film tient dans les montagnes. La narration est circulaire : tout comme pour *The Chaser*, la réponse se trouve à l'intérieur même du conflit. C'est ainsi que nous retrouvons un dernier espace : la grotte. C'est elle qui habite le monstre coupable de tous les crimes ayant été commis à Goksung : une bête mi-humaine, mi-démoniaque, à l'image de tout ce que la montagne représente. Pour rappel, le *fengjing* (une traduction du mot paysage similaire à *shanshui*), renvoie « littéralement [à] « vent » et « lumière/ombre », [des] matières abstraites, dans l'étymologie desquelles se trouvent un animal et le soleil »⁶⁰. La conception du paysage chinois dont les montagnes font partie intégrante représente tout un cosmos, une énergie qui dépasse celle de l'homme et ses semblables (avec le mythe du soleil par exemple). Notre parcours initiatique s'arrête donc ici, dans une petite grotte au cœur même des montagnes que nous avons parcourues tout au long du film.

La vie à la campagne en Corée du Sud est donc dictée par la présence dominante des montagnes qui l'entourent. La narration paysagère que nous avons tentée de décrire repose sur un rythme binaire, avec d'un côté le temps météorologique, de l'autre le temps chronologique, lui-même rythmé par l'alternance du jour et de la nuit. Na Hong-jin se sert d'une tradition ancestrale du paysage pour mettre en scène cette narration avec les paysages de *shanshui*.

⁶⁰ JIAXING Hu, « De la conception chinoise du paysage dans l'étymologie du terme *fengjing* 風景 », Sciences & art contemporain, publié le 05/12/2020 sur alaincardenas.com, URL = <https://alaincardenas.com/blog/de-la-conception-chinoise-du-paysage-dans-letymologiedu-terme-fengjing-風景/> (21/05/2023).

Chapitre 2 / L'homme et son environnement

En dépit de notre intention de proscrire tous les protagonistes de la narration afin de ne laisser émerger que le paysage, il demeure manifeste que l'interprétation qui en découle dépend intrinsèquement de leur présence. Si nous souhaitons conserver la valeur documentaire que l'on octroie aux films de Na Hong-jin, ce n'est pas tant le terme de protagoniste qui nous intéressera que celui de corps. Il sera question dans ce chapitre de dépasser l'aspect fictionnel du personnage, pour s'intéresser à sa présence en tant que corps pris dans un environnement avec lequel il interagit.

Comme l'écrit Benjamin Thomas : « les approches d'emblée narratologiques semblent interdire de percevoir pleinement ce qui se joue [dans les] images en matières d'entr'appartenance de corps et de lieux... »⁶¹. Tout comme nous partions du paysage pour en détacher un fil narratif, il s'agira ici de renouveler l'opération au travers des personnages et de leurs rapports aux lieux (leur entr'appartenance). Cette citation de Benjamin Thomas rejoint celle de Na Hong-jin mentionnée plus tôt, sur le fait de filmer l'espace « pendant plus de deux heures » pour pouvoir « ressentir l'impact du personnage [...] même si elle [l'actrice] n'est pas à l'écran »⁶². Il s'agira alors de problématiser cette question d'entr'appartenance ; de s'interroger sur le rapport de l'homme à son environnement, en se demandant s'il s'agit d'une relation d'égal à égal ou si au contraire, un rapport hiérarchisé se met en place dans lequel l'un prendrait le dessus sur l'autre ?

Nous commencerons par une analyse approfondie de la mise en scène des visages, pour poursuivre sur la question du portrait de pays : en quoi la filmographie de Na Hong-jin peut-elle se lire comme un fin portrait de son pays et de sa culture (toujours à travers le prisme de l'entr'appartenance des personnages et de leurs lieux) ? Finalement, nous nous demanderons si les paysages que nous croisons tout au long de notre route analytique ne seraient pas le reflet des personnages qui les

⁶¹ THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde : de l'espace cinématographique comme milieu*, op. cit., p. 30.

⁶² Voir : NOH Jean, « Cannes Q&A : Na Hong Jin, 'The Wailing' », publié le 18/05 /2016, URL = <https://www.screendaily.com/cannes/cannes-qanda-na-hong-jin-the-wailing/5104060.article>, consulté le 21/05/2023.

habitent. Notre souci dans cette partie est de faire évoluer la relation en partant du corps pour rejoindre le pays, et conclure sur l'interdépendance.

Nous nous intéressons à trois formes de corps : le corps au cinéma (Benjamin Thomas), le corps anthropologique (Emmanuel Taïeb) et le corps en tant que matériau (Sophie Lécole-Solnychkine).

2.1. La mise en scène des corps : une matérialité singulière

Les corps présents dans les films de Na Hong-jin ont une valeur singulière. Lorsque l'on visionne l'ensemble de ses films, nous remarquons rapidement des plans, des moments, qui nous détachent de la réalité diégétique pour nous questionner sur leur présence au sein du récit. L'un des moments les plus flagrants se trouve dans *The Chaser* lorsque le personnage principal se brosse les dents. Nous sommes encore au début du film : alors que la situation se met en place, un gros plan vient nous montrer Kim se brosser les dents, suivi d'un autre gros plan sur le dentifrice qu'il crache dans son lavabo. La valeur de ces plans ne va pas de soi : ils viennent interrompre l'histoire du film sans rien y ajouter, du moins apparemment. C'est la gratuité de ces inserts qui pose la question du corps, mais surtout, de sa matérialité.



The Chaser

Si nous devons analyser les plans pour ce qu'ils sont, nous serions dans l'erreur en parlant du corps de Kim. Nous n'en voyons rien si ce n'est un aspect en particulier, un aspect pâteux voire liquide : celui du dentifrice qu'il vient réduire en une forme de coulée sur son lavabo. Nous voyons même le processus de transformation entre la pâte et le liquide grâce au gros plan sur les dents de Kim. C'est cette matérialité du corps qui va nous intéresser, sa forme brute, ses matériaux qui viennent le façonner (voire le déconstruire). Ce gros plan correspond à ce que

Sophie Lécole-Solnychkine décrit dans son livre *The Thing de John Carpenter* : « Il s'agit d'élaborer une *théorie de la viscosité de la figure filmique* (ou une théorie visqueuse de la figure filmique), où la figure doit être comprise comme le produit de l'écoulement et de la déformation de la matière audiovisuelle »⁶³. On ne parle pas de corps, mais de « figure » qui se fait le « produit de l'écoulement ». Du fait que ce plan surgisse et interrompe le cours normal de la diégèse, nous pouvons ajouter qu'il est le produit de « la déformation de la matière audiovisuelle », comprenant le montage comme la première de ses victimes.

2.1.1. Le visage comme être métamorphe

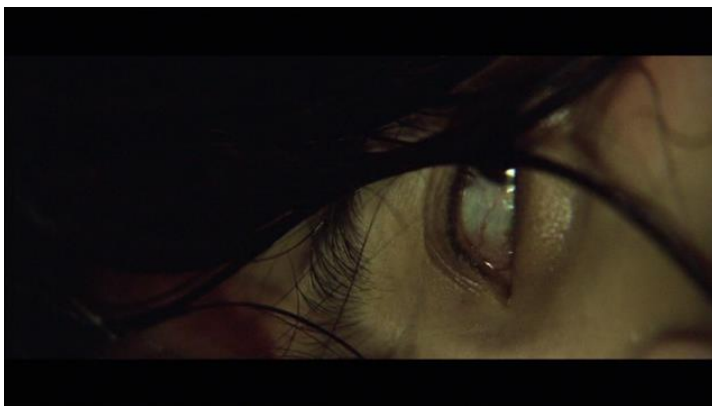
L'un des éléments les plus importants dans cette production de corps (et de figure) dans le cinéma de Na Hong-jin, c'est celui des échelles de plan, notamment le gros plan. Pour cette partie, ce sont ceux qui concernent les visages qui vont nous interpeler. Le fait de commencer l'analyse des corps des personnages par leur visage nous vient d'une citation de Jacques Aumont, dans son livre *Du visage au cinéma* : « Comment se définit l'homme ? Par le fait qu'il a conscience d'être homme. Où se manifeste cette conscience ? En cent endroits, mais qui tous ont rapport au visage »⁶⁴. Si la « conscience d'être homme » se synthétise « au visage », remettre en question ses représentations permet une nouvelle approche de cette humanité qui la remet en cause.

En effet, l'utilisation des gros plans dans le cinéma de Na Hong-jin instaure un rapport complexe entre les personnages et le travail de cadrage même du film. Malgré l'autonomie du paysage, celui-ci se laissait cadrer par les techniciens qui en choisissaient les limites (choisir de filmer telle chaîne de montagne devant telle étendue d'eau ; telle rue plutôt qu'une autre). Il n'en va pas de même avec les corps des personnages pour lesquels le gros plan est utilisé comme un moyen de se démarquer et de montrer son autonomie face au dictat de la diégèse. Toujours dans une perspective d'analyse matérielle des corps, qui forme le propos de son ouvrage,

⁶³ LÉCOLE SOLNYCHKINE Sophie, *Æsthetica antarctica : The Thing de John Carpenter*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2019, coll. « Débords », p. 64.

⁶⁴ AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1992, coll. « Essais », p. 14.

S. Lécole Solnychkine souligne que « l'approche matériologique invite à dissoudre la figure, de photogramme en photogramme, dans le devenir-image des matériaux qui la constituent dans le régime fictionnel du film. »⁶⁵. En décidant d'utiliser les gros plans dans ses films, Na Hong-jin participe à la dissolution des figures et à la transformation des corps en matériaux comme un « devenir-image ».



The Chaser

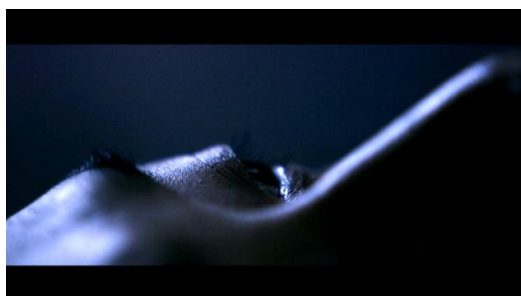
L'un des choix esthétiques qu'il applique aux visages consiste à sur-découper sa forme en n'en conservant qu'un œil et une partie du nez. Dans *The Chaser*, l'œil nous apparaît comme une matière luisante, dont les vaisseaux apparents laissent entrevoir une possible analyse biologique du sujet. Toujours dans son livre *The Thing de John Carpenter*, Sophie Lécole-Solnychkine parle de « l'effort de la matérialisation » de la Créature du film comme quelque chose qui « engage bien à une forme imitative, dans le sens où les matériaux employés représentent : ils renvoient à un répertoire de la matière biologique (sang, liquides biotiques divers, [...]) »⁶⁶ au monstre du film de Carpenter. Il ne s'agit pas ici de copier l'homme dans sa nature biologique dans le but de se grimer, mais de construire une figure filmique à part entière dans le sens d'une déshumanisation. Le personnage étant bâillonné et attaché (elle vient de se faire capturer par le tueur), la viscosité de sa conjonctive⁶⁷ est sa seule solution pour figurer à l'écran. Son iris émigre vers la partie supérieure du cadre pour ne laisser apparaître qu'un vaisseau rouge sanglant dans le blanc de l'œil. Na Hong-jin la déshumanise davantage en contorsionnant son œil qui ne peut plus regarder devant lui. Mais là encore, l'aspect

⁶⁵ LÉCOLE SOLNYCHKINE Sophie, *Æsthetica antarctica : The Thing de John Carpenter*, op. cit., p.102.

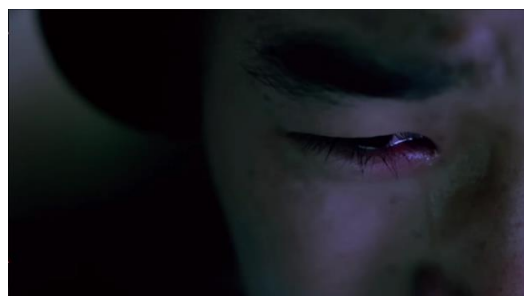
⁶⁶ *Ibid.*, p.51

⁶⁷ La conjonctive est la membrane transparente qui recouvre la surface intérieure des paupières et la partie blanche de l'œil. Elle protège l'œil en le maintenant humide.

aqueux qui hante le film vient contaminer le reste du plan avec les cheveux de Mi-Jin qui dégoulinent sur son visage (comme on peut le voir avec la mèche et les quelques cheveux qui s’y décollent en haut du plan). Nous sommes donc bel et bien dans le domaine du figural qui se définit comme suit : « Quelque chose (...) qui est instable, toujours en devenir, (...) quelque chose qui vient du dedans de l’image elle-même, qui est toujours au travail dans le corps même de l’image, dans la chair vive de sa visualité »⁶⁸. Même dans sa définition, le figural renvoie à tout un pan de la description matériologique puisque c’est un travail qui se fait « dans la chair vive » de ces sujets.



The Murderer



Old Boy

Le très gros plan de *The Murderer* se différencie dans son traitement esthétique. Le visage est toujours posé à l’horizontale avec le focus sur l’œil, laissant apparaître la courbe du nez (qui vient remplacer les cheveux de l’analyse précédente par son travail de surcadrage). C’est tout un travail sur la lumière qui vient souligner la texture de la peau qui se transforme alors en surface réfléchissante le temps d’un plan. Dans la situation diégétique, le personnage se trouve face à un dilemme dont il se sait perdant dans tous les cas (rester vivre une existence misérable dans son pays, ou devenir un criminel dans l’espoir de retrouver sa femme). Il peut être comparé au très gros plan de *Old Boy* (올드보이 de Park Chan-wook, 2004), dans lequel nous voyons l’antagoniste se remémorer les souvenirs de sa sœur dont il sait que la vengeance sera vaine. Nous pouvons établir un lien entre ces deux scènes, tant par leur choix de cadrage, que par leur valeur narratico-diégétique (ils sont tous les deux placés face aux conséquences de leurs actions).

⁶⁸ DUBOIS Philippe, « La question du figural », in GERVAIS Bertrand, LEMIEUX Audrey (Dir.), *Perspectives croisées sur la figure : à la rencontre du lisible et du visible*, Québec, Presses de l’Université du Québec, 2012, coll. « Approches de l’imaginaire », p. 168.

La découpe du visage se fait cette fois de face, le nez est aplati par le cadre et permet de concentrer l'attention du spectateur sur l'œil à demi-clos du personnage. Park Chan-wook filme l'œil de son personnage de sorte à ce que celui-ci apparaisse comme une plaie : la rougeur associée à la finesse du trait laisse à penser à une blessure béante suite à un coup de couteau (du moins une arme tranchante). Na Hong-jin travaille le matériau à partir d'une lumière légèrement bleutée qui vient se refléter sur la peau ; Park Chan-wook la travaille avec les larmes du personnage qui viennent rougir une partie du contour de l'œil et humidifier le reste de la surface. À noter aussi un jeu entre la netteté et le flou : chez Na Hong-jin, le flou sert à créer un espace en trois dimensions à partir d'un semblant de visage (le nez formant une dune, l'œil la terre et le fond le ciel si nous prenions le parti de l'analyser comme un paysage) ; tandis que chez Park Chan-wook, le flou sert essentiellement à détacher le visage du fond. Mais quels sont les effets que produisent les gros plans dans les films de Na Hong-jin par rapport à la perception des corps ?

Dans « Le visage au cinéma. Archéologie du gros plan », Valentine Robert se sert de la vision de Jean Renoir pour tenter de définir ce qu'est le gros plan et sa valeur : « Selon le cinéaste Jean Renoir, [...] tout le pouvoir expressif, artistique et spectaculaire du cinéma est lié au visage, au statut que la représentation du visage peut atteindre par le procédé du gros plan, désigné ici comme la forme cinématographique par excellence. »⁶⁹. Le fait de lier le gros plan au visage n'est pas exclusif à Jean Renoir : Ingmar Bergman, ou encore Gilles Deleuze, partagent cette pensée du visage comme étant gros plan en soi. En travaillant cette échelle de plan sur le visage des sujets filmés, c'est toute une tradition cinématographique qui est remaniée et repensée. La figure des martyres n'est plus ce qu'elle était (si l'on pense au film *La Passion de Jeanne d'Arc* [Carl Theodor Dreyer, 1928], connu pour ses gros plans montrant le personnage en icône sanctifiée). Ce que le martyr fut, Emmanuel Taïeb le décrit comme suit : « Le corps est si instrumentalisé que le biologique et l'anatomique s'effacent au profit de la représentation de soi. Émerge un nouveau dualisme entre le corps et le sujet, au sens où le corps n'assigne plus le

⁶⁹ ROBERT Valentine, « Le visage au cinéma. Archéologie du gros plan », in GUIDO Laurent et al. (dir.), *Visages : Histoires, représentations, créations*, Lausanne, BHMS, 2017, p. 32.

sujet qui le porte, mais passe à son service »⁷⁰. Le fait de renvoyer au « répertoire de la matière biologique » (avec l'épiderme, la conjonctive, les cheveux, le cartilage...), permet de réinstaurer l'ordre entre le corps et le sujet. L'un ne passe pas au service de l'autre : ils fonctionnent en concomitance, la matière du corps permettant au sujet d'exister sans que celui-ci ne le fasse disparaître. En outre, Na Hong-jin (comme Park Chan-wook) n'enjolive pas les visages pour les faire devenir sujet (contrairement aux gros plans classiques du visage filmé de face et dans son entièreté).

Dans son film *The Strangers*, ce ne sont plus les très gros plans qui nous intéressent pour parler des visages des personnages, et un autre motif que celui de l'œil, un motif sonore et visuel : celui du cri. Parmi toutes les occurrences présentes dans le film, nous allons analyser certains cas, à commencer par ceux du père et de sa fille.

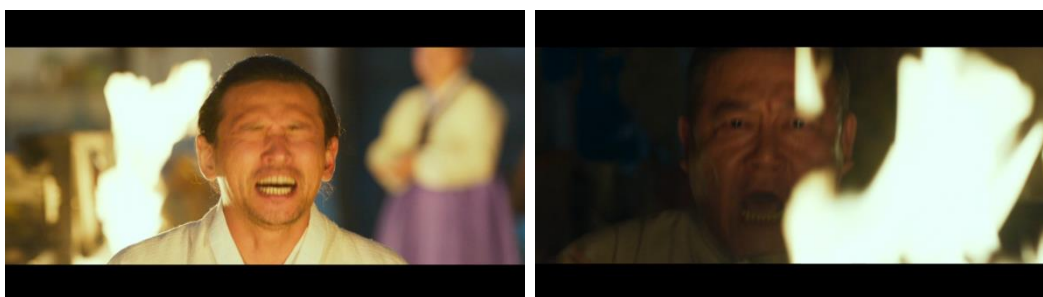


The Strangers

Le photogramme de gauche montre la fille subir son premier rituel qui a pour but de la sauver du démon qui prend possession de son corps ; le second photogramme, montre le réveil du père suite à un cauchemar dans lequel il s'imaginait être attaqué par le Japonais. Les cris mis en scène sont déchirants, aussi bien pour les personnages que pour le cadre qui les contient. Nous pourrions dire que ceux-ci déchirent l'écran : les personnages ne les contrôlent pas, aucune puissance libératrice ne s'en dégage. Bien au contraire, ils viennent déformer l'entièreté du visage. Nous ne sommes plus dans le très gros plan, le visage est plus facilement identifiable, mais il est mis à mal par le cri qui vient le déformer. De plus, le gros plan permet de laisser entrevoir les épaules : le hurlement que poussent les personnages n'impacte pas que le visage, mais le corps au complet. La petite

⁷⁰ TAÏEB Emmanuel, « Les Chairs de la mort. Corps, mort, Afrique », *Corps – Corps et sciences sociales – Corps de cinéma*, n°9, 2011, p. 72.

filles se tord, ses épaules basculent et montrent une perte d'équilibre (alors qu'elle est en train de subir un rituel) ; le père de famille, lui, a sa main qui vient traverser l'écran dans une recherche ultime de support suite aux traumatismes de ses cauchemars. Même en gros plan, le visage apparaît alors comme une matière malléable qui peut subir des transformations plus ou moins intenses. Mais prendre du recul sur le très gros plan permet une identification plus aisée du sujet filmé.



Ces deux photogrammes montrent les cris poussés lors du deuxième rituel en montage parallèle. Na Hong-jin va encore une fois se servir de la malléabilité de la chair pour déformer les visages de façon excessive. La bouche, les yeux, les sourcils : tout se contorsionne pour déformer le visage et le rendre méconnaissable. Les flammes présentes devant le Japonais et derrière le chaman, font écho à ce que subit le corps des sujets qui poussent le cri. La douleur ressentie par ces personnages est doublée par la bande sonore, avec le son des tambours qui accompagnent le rituel. C'est tout un chaos ambiant qui accompagne cette déformation du visage qui ne fait que répondre au besoin du rituel : pour sauver le corps de la jeune fille, il faut en venir à sacrifier le sien.

2.1.2. Le motif de l'écran

Le geste du père qui cherche à traverser l'écran (aussi bien du spectateur que de la caméra) n'est qu'une réponse à un procédé qu'utilise Na Hong-jin de façon récurrente pour faire apparaître ses personnages, en utilisant les propriétés physiques et plastiques du lieu dans lequel il les filme. L'un des choix que fait Na Hong-jin afin d'actualiser à la fois « des qualités du lieu » et « des affects des corps », pour se servir des termes de B. Thomas, est de se servir des surfaces en verre présentes sur les lieux pour montrer ses personnages. Si nous reprenons la théorie de Benjamin Thomas sur l'entr'appartenance des corps aux lieux, celui-ci

explique : « les opérations filmiques, de montage, de composition, [...], actualisent des qualités du lieu et des affects des corps »⁷¹. Cette lecture est applicable au cinéma de Na Hong-jin qui actualise les affects des corps directement à partir des qualités des lieux. Ceux-ci sont souvent traversés par des surfaces de verre qui font écran : Na Hong-jin les utilise aussi bien pour masquer que pour révéler, et souvent pour faire apparaître ses personnages tout en les excluant du cadre.

L'écran devient alors ce qui sépare et ce qui réunit : il se distribue chez Na Hong-jin en tout un répertoire de formes : une vitre de voiture, un miroir, un cadre photo, qui peuvent être soit transparentes soit occultantes. Le premier cas de figure qui se présente à nous concerne le personnage Eom dans *The Chaser*. Il s'agit là d'un des rares cas où le personnage n'apparaît pas au travers d'une surface translucide, mais en reflet sur une surface réfléchissante.



The Chaser

Tandis qu'il quitte l'hôtel, l'une de ses filles l'attend à l'entrée en fumant une cigarette. Adossée contre un mur, c'est la voiture qu'il y a en face d'elle qui lui permet d'étendre son champ de vision et d'observer le proxénète avant qu'il puisse la voir. Elle apparaît alors en amorce à la droite du plan ; le reste est occupé par la vitre de la voiture qui laisse Eom entrer par la droite. Un contrechamp la récupère pour nous faire comprendre comment elle l'observe, puis nous revenons sur lui en

⁷¹ THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde : de l'espace cinématographique comme milieu*, op. cit., p. 29.

plan rapproché. Na Hong-jin le cadre alors de sorte à éliminer les bordures de la vitre : cela permet de renforcer sa présence qui n'est plus un reflet, mais un semblant de corps présent devant la caméra. Les seuls indices qui pourraient indiquer un problème dans sa représentation sont les points lumineux présents à sa droite : la grosseur des points et leurs bavures signifient que nous sommes bel et bien faces à une représentation « faussée », un semblant de corporéité qui a été modifié par l'intermédiaire d'un certain type de surface : un reflet.

Toujours en parlant des représentations des corps, Benjamin Thomas dit ceci : « ils prennent les formes qu'ils prennent parce que le lieu leur offre ces formes-là, ces prises-là... »⁷². Dans le contexte de la séquence, la « prise » serait la vitre de la voiture : c'est sa présence sur les lieux qui permet au corps de Eom de prendre forme.

Mais le terme de « prise » revient à plusieurs reprises lorsque l'on analyse les représentations de l'espace et ses paysages. Dans son livre *Les raisons du paysage : de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Augustin Berque emploie le terme « prise » comme un moyen de médiation du paysage à son observateur. Il en parle notamment pour décrire la notion d'affordance⁷³ : c'est « la ou les prises qu'un environnement spécifique fournit [...] à un observateur, lequel peut [...] les percevoir parce que lui-même, [...] a prise sur ces prises, ou plutôt est en prise avec elles »⁷⁴. Le fait que le personnage féminin utilise ces « prises » fournies par le lieu lui-même démontre une entr'appartenance prégnante dans le film (la vitre de la voiture lui permet de voir Eom sans qu'il ne le sache). L'image que l'on a du personnage est faussée, ce n'est qu'un reflet, une copie, mais le moyen utilisé pour nous la présenter permet de mettre à jour son environnement, il permet d'actualiser les « qualités du lieu ».

Plus largement, au-delà de cette seule séquence, le verre constitue l'une des « prises » des paysages urbains séoulites dont le cinéaste peut faire usage. Au sujet du verre, Adrien Gombeaud commentera : « Symbole de l'architecture moderne et de la richesse de Séoul, le verre reste aussi une prison », le « décor utilise le verre

⁷² *Ibid.*, p. 29-30.

⁷³ Augustin Berque se sert du travail de James Gibson sur l'écologie du regard, qu'il développe dans son livre *The Ecological approach to visual perception* (1979).

⁷⁴ BERQUE Augustin, *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, op. cit. p.26.

comme une cage, un enfermement transparent. »⁷⁵. Enfermer le personnage dans une cage factice (représentée par la vitre de la voiture dont on voit clairement les limites sur le premier plan), permet de mettre à jour la qualité « isolante » de la ville de Séoul (qualité que nous avons pu observer dans la première partie de cette étude avec le cas de *The Chaser*, et sa narration circulaire qui annihile toute possibilité de quitter la ville).

En approchant le caractère singulier des personnages de Na, nous nous rendons compte que cette qualité se propage peu à peu à toute sa filmographie. La solitude des personnages ne s'arrête pas aux portes de Séoul, mais imprègne le reste du pays et de ses habitants.



The Murderer

Pour son second film, Na Hong-jin prend le parti pris de supprimer le verre pour le remplacer par un voile de brouillard. Nous ne sommes plus face à un reflet, mais face à un semblant d'ombre. Le corps de Gu-nam apparaît alors comme fantomatique, perdu dans son milieu dans lequel on peine à distinguer les formes. Tout est fondu dans un amas de bleu, blanc et noir. L'aspect fantomatique que pouvait arborer Eom à travers un objet matériel et superficiel devient alors minéral et naturel. Nous pouvons parler d'un « régime de perturbation du visible »⁷⁶. Le corps apparaît de telle sorte qu'il est dans le champ de la caméra (contrairement à *The Chaser*), tout en étant absent (on peut alors parler de champ aveugle, ou d'hors-champ *in*) : le brouillard permet au corps de s'extirper en ne laissant qu'une trace de son passage. Pour ce faire, Na Hong-jin va prendre le contrepied de ce que décrit Antoine Gaudin dans son livre *L'espace cinématographique : esthétique et*

⁷⁵ GOMBEAUD Adrien, *Séoul cinéma – Les origines du nouveau cinéma coréen*, op. cit., p. 82.

⁷⁶ LÉCOLE SOLNYCHKINE Sophie, « Une lecture matériauologique », *Éclipses*, n°68, 2021, p. 148.

dramaturgie : « la netteté uniforme de l'image laisse au spectateur une plus grande liberté dans l'usage de son sens visuel »⁷⁷. Ici, le regard du spectateur est contraint : il ne peut qu'essayer d'interpréter les ombres qu'il voit. L'image est « uniforme », mais certainement pas nette. Nous pourrions aller jusqu'à dire que les matières biologiques du corps de Gu-nam se fondent avec les matières minérales de son environnement. L'humidité de cet écran de brouillard infecte directement le corps du personnage.

The Strangers synthétise alors les deux systèmes de représentation vus jusqu'à présent : voir au travers d'une surface immatérielle (la brume, qui est remplacée ici par la pluie), et par l'intermédiaire d'une surface en verre (le pare-brise de la voiture).



The Strangers

La différence notable est que le personnage n'apparaît pas en reflet sur la vitre d'une voiture, mais au travers. Notre regard a donc deux surfaces à pénétrer pour l'atteindre : le verre et la pluie. Son visage est brouillé par la pluie et c'est sa main qui nous sert de repère. Le travail sur la couleur est le même que dans *The Murderer* : du bleu pour signifier un mauvais temps environnant, et du noir pour fondre le personnage au reste des masses présentes dans le plan (son corps se fond avec la banquette de la voiture). En revanche, contrairement aux personnages analysés précédemment, celui-ci n'apparaît pas en tant qu'ombre, mais en tant que « figure visqueuse ». Na Hong-jin va utiliser un élément pour donner une présence physique à son personnage : la pluie.

⁷⁷ GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique : Esthétique et dramaturgie*, op. cit., p.103-104.

Malgré le fait qu'il soit dans sa voiture, Jong-goo est trempé. Nous pouvons le voir au niveau de son bras gauche avec les reflets sur sa veste. Les plis qu'elle forme reprennent le trajet des gouttes sur le parebrise. L'habitacle de la voiture est superficiel, il est à l'intérieur mais continue d'être affecté par ce qu'il se passe à l'extérieur, la carrosserie ne protège son corps de rien. Ce qui peut être paradoxal lorsqu'on analyse le plan de plus près : nous avons une succession de couches avec le parebrise, le personnage, les banquettes, et la vitre arrière de la voiture. Na Hong-jin synthétise une image stratifiée en une seule. Les différentes couches sont réunies grâce à l'humidité dont est imprégnée aussi bien la vitre de la voiture, que les banquettes ou encore le personnage.

Pour définir cet échange entre un corps et son milieu, Benjamin Thomas parle d'un « échange de qualités »⁷⁸. Ici, c'est la qualité visqueuse qui est échangée au travers de la pluie entre Jong-goo et son milieu. Il en va de même pour son visage dont toute la moitié inférieure est tachée de sang. On ne distingue ni la bouche ni le menton : avec ses yeux fermés, le personnage perd toute trace d'humanité. L'eau n'efface pas le sang, au contraire, les deux substances vont s'amalgamer pour former une pâte : le visage de Jong-goo ne représente qu'un amas de chair gluante, plaqué contre le siège de sa voiture. Cette impression est par ailleurs renforcée par le « double-écran » que notre regard doit traverser pour l'atteindre (le verre et l'eau). Le corps du sujet « bave » sur l'image comme les lumières reflétées sur la vitre de *The Chaser*. La pluie elle, sert le même propos que le brouillard de *The Murderer* : camoufler le personnage en lui conférant les mêmes qualités que le lieu où il se trouve. Le mélange de la pluie, du verre et de la chair, altère la qualité liquide du temps météorologique au profit d'une pâte que seul le cinéma serait capable de créer (« la matière audiovisuelle »).

Du temps s'est écoulé depuis *The Chaser* et le dentifrice que recrache Eom. Pris dans la diégèse du film, ces plans n'avaient aucun sens, ce n'est qu'en prenant en compte le travail de représentation de Na Hong-jin que nous comprenons ce qu'ils signifient. Pour résumer son cinéma, nous pourrions dire que : « Le monde

⁷⁸ THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde : de l'espace cinématographique comme milieu*, op. cit., p. 19.

se donne d'emblée comme matériel : c'est bien à des corps de chair et de sang qu'il va arriver quelque chose »⁷⁹. Le fait de travailler les différentes textures, les différents matériaux des objets filmés, permet de donner vie aux corps sans que ceux-ci soient assujettis par le sujet.

2.2. Le portrait de pays

Le contexte de la représentation des personnages posé, nous pouvons dorénavant aborder la question de la représentation de ces corps dans l'espace. Nous passons directement du micro au macro, en nous éloignant de l'unité des corps pour passer à un ensemble. Ce n'est plus le visage pris à parti qui nous intéresse, mais le corps pris dans une dynamique spatiale : celle de la Corée du Sud. Force est de constater que l'espace engagé tout au long de notre filmographie dépasse rarement les frontières du pays, hormis pour Yanji (la province chinoise dans *The Murderer*). Néanmoins, cet espace se fait rapidement oublier au profit de la ville de Busan, à l'extrême sud-est de la Corée, au bord de la mer du Japon.

Cette démarcation nette, doublée par l'identité culturelle des personnages, nous fait nous poser la question du portrait de pays : est-ce que la filmographie de Na Hong-jin ne pourrait-elle pas fonctionner comme un portrait de pays, ses long-métrages formant une carte de plus en plus riche et complexe au fur et à mesure de leur progression ?

Pour définir le genre et ce à quoi il s'apparente, l'introduction de *L'univers en poche : Textes, images, sons : avatars du portrait de pays* nous dit : « le « portrait de pays » a pour finalité de développer et de rendre disponible la connaissance de lieux déterminés, de cerner leur identité, [...] en donnant à voir non seulement l'apparence géographique de ces pays, régions ou villes, mais aussi les réalisations humaines [...] ainsi que les modes de vie, us et coutumes de leurs habitants »⁸⁰. Cette définition nous permet d'englober plusieurs choses comme l'architecture (des éléments physiques), ou encore les habitudes sociales (les différents « modes de vie » des personnages). Il s'agira alors de tracer les contours

⁷⁹ *Ibid.*, p.122

⁸⁰ LÉCOLE SOLNYCHKINE Sophie, MARTENS David, MONTIER Jean-Pierre (Dir.), *Portraits de pays, Textes, images, sons*, Presses universitaires de Rennes, 2024, à paraître, p. 2.

de ce portrait en analysant les oppositions mais aussi les similitudes entre les différentes représentations (la plus notable étant la ruralité et l'urbanité). De cette façon, nous composerons une étude de l'homme et son environnement dans un rapport de complémentarité, l'un complétant l'autre et *vice-versa*.

2.2.1. Le milieu rural et le milieu urbain

Lorsque l'on pense à la notion de pays, le premier élément qui nous vient à l'esprit c'est la géographie, puisque le mot pays se définit comme un « territoire d'une nation délimité par des frontières et constituant une entité géographique »⁸¹. Même dans son étymologie, sa situation dans l'espace est importante, c'est ce qui constitue son « entité ». C'est dans cette logique de « complétude » de l'espace que Na Hong-jin se plaît à dépeindre les espaces aussi bien urbains que ruraux.

En revanche, ce déploiement s'opère au cours de sa filmographie et non au sein d'un seul et même film. Le cas de *The Chaser* se concentre dans une seule ville, la capitale ; *The Murderer* effectue la transition en montrant de grandes comme de petites villes (allant jusqu'aux bidonvilles) ; et enfin *The Strangers* qui ne quitte pas les abords du village. Il ne s'agit pas de faire une confrontation distincte entre les deux en les opposant directement. Il existe déjà de nombreux *a priori* concernant l'espace rural considéré comme intrinsèquement « naturel », et l'espace urbain comme « superficiel ». Dans son livre *Le paysage*, Michael Jakob parle d'un « malaise dans la ville », de « crise urbaine » qui génère chez les populations concernées une forte demande « pour plus de nature »⁸². La ville est perçue comme un monstre dévorant peu à peu ce qui l'entoure, nous parlons alors de « sprawl »⁸³ (traduit par « s'étendre », *urban sprawl* signifiant urbanisation). Michael Jakob ajoute à ce malaise le problème de superficialité que la ville engendre : « Dans notre civilisation ultra-technologique tout semble désormais n'exister que pour aboutir à une image »⁸⁴ ; « Le paysage ne serait [...] que le

⁸¹ 1^{ère} définition du Larousse, voir :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pays/58825#:~:text=1.,g%C3%A9ographique%20%3A%20Visiter%20des%20pays%20%C3%A9trangers.&text=2.,%2C%20etc.%20%3A%20Pays%20chaud.06/01/2024>.

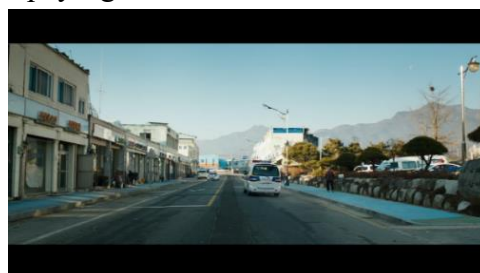
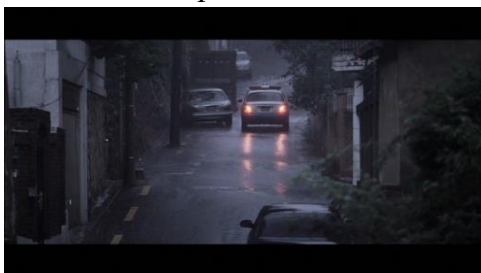
⁸² JAKOB Michael, *Le paysage*, Gollion, Infolio, 2008, p. 9.

⁸³ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 12.

produit plus ou moins standardisé d'une société de consommation »⁸⁵. D'après l'auteur, le paysage ne serait qu'une « image » de plus générée automatiquement par des technologies, elles-mêmes créées pour assouvir les besoins d'une population assujettie à « une société de consommation ». Du fait de l'expansion des villes, Michael Jakob généralise un certain type de paysage qu'il décrit de façon péjorative : la ville étant le reflet des progrès technologiques d'une société qui pousse à la consommation, les paysages qui en résultent ne répondent qu'à une demande, annihilant au passage leur caractère poétique et artistique (le peintre étant remplacé par la machine).

Cette vision dépréciative du milieu urbain naît d'une nostalgie pour le milieu rural en voie de disparition (le *sprawl*). Na Hong-jin peut en être un exemple : né dans un petit faubourg, il quitte cet environnement pour partir étudier en ville et s'installer à Séoul. À ce sujet, Adrien Gombeaud écrit : « Séoul est une agglomération. [...] Elle engendre la distance capitale / pays natal »⁸⁶. L'auteur construit une frontière entre Séoul et le reste du pays ; elle en est la capitale mais lui est étranger. La ville est encore une fois perçue comme une entité froide, contrairement aux zones les plus rurales, empreintes de nostalgie et de vie (en filmant Goksung, Na Hong-jin témoigne de ce besoin d'un retour au « pays natal »). En revanche, limiter la construction des paysages dans son cinéma en deux catégories distinctes (le superficiel d'un côté, le naturel de l'autre) serait incohérent puisque, comme nous l'avons dit précédemment, l'opposition entre « nature » et « culture » n'a pas lieu d'être dans la tradition paysagère chinoise.



⁸⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁶ GOMBEAUD Adrien, *Séoul cinéma – Les origines du nouveau cinéma coréen*, op. cit., p.57.

Na Hong-jin construit à travers ces quatre plans des paysages similaires (routes et ponts) qui sont pourtant fondamentalement différents. C'est un travail sur la colorimétrie de l'image qui va permettre de différencier le milieu urbain, teinté de marron et de gris, du milieu rural, teinté de vert et de bleu. Nous pouvons ici convoquer le travail de Camille Bui sur la représentation de la ville au cinéma : « certains cinéastes ont fait de la grande ville le lieu d'un engagement esthétique et éthique actif »⁸⁷ ; « les portraits de ville s'attachent à mettre en scène la diversité sociale de la population urbaine »⁸⁸. Nous parlons alors de portrait de ville ou encore de « symphonie urbaine ». Le premier terme s'intéresse aux gens, aux personnes qui habitent les lieux, tandis que le deuxième laisse « place à la mise en scène du paysage architectural et à la diversité du bâti »⁸⁹. En choisissant de filmer la ville de nuit avec de très rares moments en journée, Na Hong-jin apporte à ses paysages des tonalités sombres dont les seules couleurs sont apportées par des lumières factices (éclairage public, phares de voitures et néons de différentes enseignes). Ce choix de mise en scène traduit un choix esthétique propre à l'auteur, il démontre une « volonté de capter et de donner à voir ce qui fait l'urbain » à travers « l'apparition récurrente des signes matériels de la modernité »⁹⁰. Pourtant, certains de ces signes se retrouvent dans son troisième film, la différence va alors se faire au niveau de la densité : le paysage urbain est saturé (de lumières ou encore d'habitations lorsqu'on observe l'étroitesse des routes à cause des logements), tandis que le paysage rural est épuré (une courte focale pour un angle large et des routes à l'abandon).



The Murderer

⁸⁷ BUI Camille, « L'invention d'une rencontre entre le cinéma et la ville : la « symphonie urbaine » au tournant des années 1930 », *Annales de géographie*, n°695-696, 2014, p. 747.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 749.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 748

⁹⁰ *Ibid.*, p. 748.

Pour compléter ce portrait, *The Murderer* opère la transition en montrant son personnage traverser le pays de jour comme de nuit. Les valeurs de cette symphonie urbaine diffèrent de celles de *The Chaser* en mettant l'accent sur la monumentalité des bâtiments à travers de nombreuses contre-plongées. Ces plans font écho aux montagnes que Gu-nam va devoir traverser pour s'enfuir : peu importe la nature de l'environnement, celui-ci se montre écrasant face à ses habitants. Enfin, en effectuant une liaison entre les bâtiments des grandes villes et les montagnes, Na Hong-jin annihile la tradition visant à opposer « nature » et « culture » et par la même, permet de voir sous un nouveau jour les paysages du quotidien.

2.2.2. Un tableau uniforme

Comme nous venons de le laisser transparaître, les qualités de lieux propres à l'espace rural et à l'espace urbain sont fortement similaires. Cela s'explique par un phénomène que décrit Jean-Marc Besse au début de son ouvrage *La nécessité du paysage* : « les humains et leurs sociétés appartiennent à un monde, un monde terrestre qu'ils n'ont pas créé et auquel néanmoins ils participent comme des puissances qui rencontrent d'autres puissances »⁹¹. Le fondement du paysage ne se trouve pas dans la nature, contrairement à ce que laisse entendre Michael Jakob, mais dans les sociétés humaines. Le monde est constitué de puissances (la nature) qui rencontrent d'autres puissances (les différentes sociétés humaines) : dissocier les deux paraît donc impossible. Dans son texte sur le *Droit du paysage en Corée*, Kwangjin Moon décrit les caractéristiques du paysage coréen traditionnel :

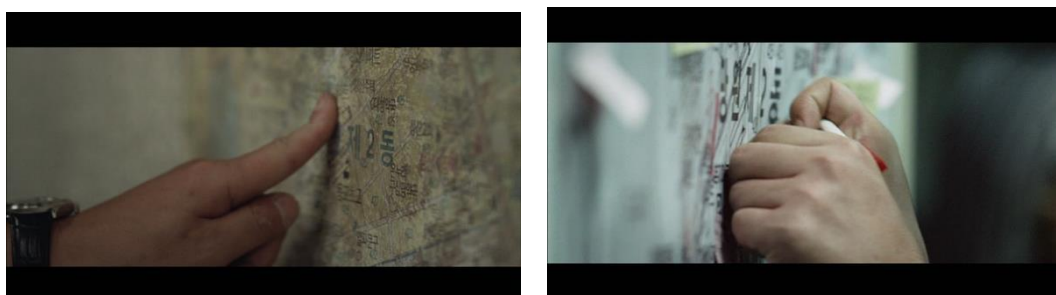
« Les éléments influant sur le concept du paysage sont très divers. On peut les énumérer comme suit : la géographie, la nature, l'écosystème, l'ethnie, l'histoire, la culture, la religion, l'éducation, l'économie ainsi que le mode de vie. Le paysage coréen et la perception du paysage en Corée peuvent donc se caractériser par les conditions géographiques et climatiques, le sens du beau, ainsi que la coutume traditionnelle. »⁹².

⁹¹ BESSE Jean-Marc, *La nécessité du paysage*, Marseille, Parenthèses, 2018, coll. « la nécessité du paysage », p. 13.

⁹² MOON Kwangjin, « Droit du paysage en Corée », in GRIDAUH (Dir.), *Droit de l'Aménagement, de l'Urbanisme et de l'Habitat 2019*, Paris, Le Moniteur, 2019, p. 570.

La nature joue un rôle dans le paysage coréen, mais elle n'est pas un tout. Si nous reprenions la construction des symphonies urbaines de Na Hong-jin, nous verrions très rapidement que de nombreux éléments perceptibles dans ses plans se retrouvent dans cette définition du paysage. Le portrait de pays qu'il construit ne s'arrête donc pas aux frontières de Goksung.

Dans ses films *The Chaser* et *The Murderer*, un motif récurrent s'attache à nous montrer la géographie de façon plus ou moins explicite : la carte. Dans *The Murderer*, la carte s'étend comme un rouleau tout au long du film, avec le nom des villes marqué en surimpression sur les plans. Dans *The Chaser*, ce motif est plus subtil car il dépend non pas du montage, mais des personnages. Le dédale de rues du film forme un réseau qui est décrypté par les protagonistes de plusieurs façons. La plus commune et la plus moderne : le réseau satellite. Pour rechercher une personne disparue, c'est sur son numéro de téléphone que l'on essaye de la contacter. À partir de ce postulat, ce sont les différents problèmes de réseaux et les recherches annuaires qui localiseront les personnages dans la ville (un mauvais réseau indique un endroit assez reculé et isolé par exemple).



Les limites de cette méthode se font très vite ressentir, la carte redevient alors papier : les gros plans sur les téléphones sont remplacés par les mains des protagonistes pointant et annotant des cartes accrochées au mur. Les recherches vont alors vaciller entre méthode moderne et plus conventionnelle. Pour reprendre l'analyse des symphonies urbaines de Camille Bui, elle précise que « ces œuvres cinématographiques dépeignent, d'une manière non didactique, le fonctionnement social et économique de la ville moderne »⁹³. Cette monstration n'est pas « didactique » puisqu'elle est à interpréter tout au long du film par le biais de certains gestes (aussi bien du cinéaste avec les gros plans que des personnages).

⁹³ BUI Camille, art. cit., p. 749.

Le principe du « mode de vie » est aussi très important lorsque l'on se penche sur la définition du portrait de pays et des symphonies urbaines (ou encore du paysage coréen lui-même). Toujours dans l'ouvrage *Portraits de pays, Textes, images, sons*, la notion de « pays » est décrite comme suit : « la résultante d'une convergence entre trois dimensions [...] : l'espace (dimension géographique), l'histoire (dimension historique), et les habitants qui les peuplent (dimension anthropologique et sociologique) »⁹⁴. Nous avons déjà vu la dimension historique, notamment à travers la philosophie du *shanshui* et les principes de géomancie (très présents en milieu rural), et venons de traverser celle de l'espace à travers le motif de la carte. En ce qui concerne les habitants, Camille Bui décrit la ville comme une « organisation [qui] repose sur une fragmentation concomitante de l'espace physique et de l'espace social qui contraste avec le modèle de la communauté rurale »⁹⁵. La plus grande différence entre le portrait des habitants d'environnements urbains et ruraux sont les groupes : Goksung forme un bloc uni dont le modèle est celui de la « communauté », d'un groupe social circonscrit en un lieu déterminé (les micro entités que forment les familles sont toutes connectées les unes aux autres). Dès le début de *The Strangers*, la victime est identifiée par ses relations sociales : « Qui est mort ? », « La femme de Cho, le cultivateur de ginseng⁹⁶ ». Dans *The Chaser* et *The Murderer*, les victimes sont avant tout des monnaies d'échange : le meurtrier est recherché car la disparition des prostituées fait perdre de l'argent à leur proxénète, et Gu-nam n'est qu'un pion pour la mafia de Yanbian.

Un autre moyen plus explicite de montrer cet écart entre les mœurs des habitants des villes et des campagnes reste l'architecture.



⁹⁴ LÉCOLE SOLNYCHKINE Sophie, MARTENS David, MONTIER Jean-Pierre (Dir.), *Portraits de pays, Textes, images, sons, op. cit.*, p. 10-11.

⁹⁵ BUI Camille, art. cit., p. 749.

⁹⁶ Plante aux vertus médicinales.

Goksung présente des habitations similaires, toutes les maisons sont construites sur le même modèle tandis qu'en ville, l'architecture devient le langage silencieux qui articule les disparités sociales. Comme l'écrit Sophie Lécole Solnychkine à propos de Séoul dans la revue *Éclipses* (dédiée au cinéaste Bong Joon-ho) : « l'architecture de ses lignes droites servent de guide au regard et de rail à l'action humaine »⁹⁷. Le béton traduit quelque chose des êtres qui vivent dans cet environnement (comme les difficultés économiques). Plus que cela, les bâtiments issus de ce matériau dictent à ses habitants leur manière de vivre. Malheur à celui qui quitte le « rail » qui lui est préétabli : aucun des protagonistes de *The Chaser* et *The Murderer* ne connaît une fin heureuse, tous échouent lamentablement (même les antagonistes).

2.2.3. Un mode de vie ancestral au cœur des montagnes

Lorsque l'on se penche sur la partie rurale du portrait que dépeint Na Hong-jin de son pays, un personnage retient notre attention : le Japonais. La figure de l'étranger est une figure ambiguë puisqu'elle est celle qui représente à la fois les us et coutumes de son pays, mais aussi celles de la terre qu'elle habite au temps présent. Toujours dans la description du portrait de pays, ce qui doit nous être présenté c'est : « une population [...], identifiée par sa relation constitutive avec le territoire sur lequel elle vit » et « l'histoire de l'occupation du territoire représenté par cette (ou ces) population(s) »⁹⁸. Le plus important reste la relation qu'entretient l'habitant à son territoire, et l'histoire que décrit cet habitant sur le territoire concerné.

Comme nous avons pu le voir, le village de Goksung est homogène et uniforme, les maisons adoptent les mêmes matériaux et plans de construction, les routes et chemins permettent de toutes les relier les unes aux autres. Seul le Japonais est mis à l'écart et subit un traitement différent.

⁹⁷ LÉCOLE SOLNYCHKINE Sophie, art. cit., p. 146.

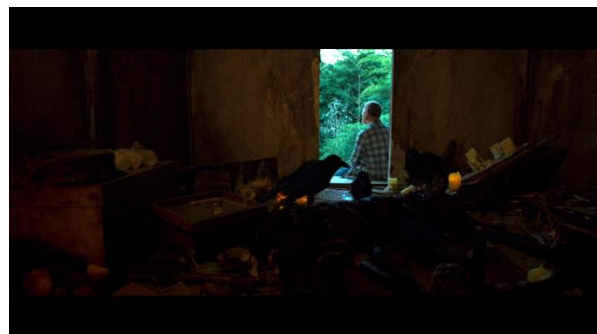
⁹⁸ LÉCOLE SOLNYCHKINE Sophie, *Æsthetica antarctica : The Thing de John Carpenter*, op. cit., p. 11.



La première image de sa demeure nous montre une cabane perdue dans la forêt des montagnes avoisinantes. Le plan est saturé par la nature foisonnante de cet environnement qui ne laisse

que peu de place pour la cabane du Japonais. Ce mode de vie permet d'« inventer de nouvelles formes de vie minoritaires dans les espaces en friche ou transformer nos pratiques de la nature dans les espaces majoritaires »⁹⁹. Par « espaces majoritaires », Rémi Beau, spécialiste en philosophie environnementale, désigne « les espaces dans lesquels se déploie la majorité des activités productives »¹⁰⁰ (en particulier les grandes villes industrielles). Cet étranger arrive donc à créer un nouveau mode de vie à partir de son environnement qui est empreint d'une histoire ancestrale (la philosophie du *shanshui*). Il permet par la même occasion de répondre aux symphonies urbaines en présentant la possibilité de « transformer [les] pratiques de la nature » dans ces espaces (à noter que 80% du territoire de la Corée du Sud est montagneux). Enfin, d'après la pensée de Zhuangzi (considéré comme un fondateur de la pensée taoïste), nombreuses sont les personnes qui « s'évadent dans les montagnes pour échapper aux contraintes sociales »¹⁰¹. Cette pratique de la nature permettrait aux citoyens de s'extirper de leurs conditions sociales et ainsi, acquérir de nouvelles connaissances sur les espaces qu'ils pratiquent quotidiennement.

Néanmoins, les limites de cet habitat vont très vite se faire ressentir. Les habitants du village commencent à le suspecter d'être le meurtrier. S'ensuit un interrogatoire entre lui et l'un des policiers du village (Jong-Goo) auquel il ne dira



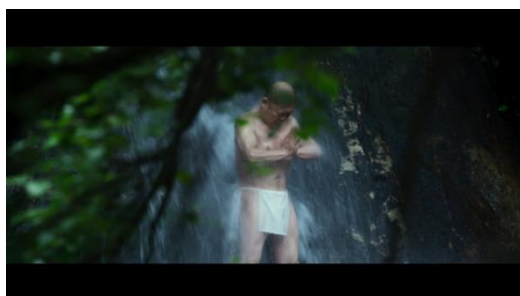
⁹⁹ BEAU Rémi, « Champs et friches : réflexions sur l'ordinaire de la nature », *Critique*, n°903-904, 2022, p. 753.

¹⁰⁰ Ibid., p. 749.

¹⁰¹ ESCANDE Yolaine, *Montagnes et eaux – La culture du shanshui, op. cit.*, p. 40.

rien. Les « contraintes sociales » le rattrapent mais ils les rejettent sans cesse, ce qui causera la destruction de sa maison par ces derniers.

Par ailleurs, le concept de « foyer » est remis en cause par son mode de vie. Dans *The Chaser* et *The Murderer*, les photos de famille, les décorations et emménagements des appartements montraient l'attachement qu'il y avait entre l'habitant et l'habité. Ce qui va nous intéresser pour comprendre cette nouvelle forme de vie, ce sont les habitudes du Japonais. Son mode de vie ne correspond à aucun autre puisqu'en général, le territoire sur lequel on vit se scinde en plusieurs parties distinctes (« espaces de résidence, de travail ou de loisir »¹⁰²). C'est en découpant l'espace en plusieurs parties distinctes que le foyer apparaît. Or, pour ce Japonais, le foyer ne correspond pas à une bâtisse avec quatre murs et un toit, mais à la nature au complet.



Tout au long du film, le Japonais trace un parcours dans les montagnes, partant de l'aval (auprès des étangs et des lacs), à l'amont. Le concept de « loisir » ou encore de « travail » est alors obsolète puisque son mode de vie est archaïque. Karen A. Smyers, dans son texte « *My Own Inari* » : *Personalization of the Deity in Inari Worship*, décrit ce style de vie adopté par certains bouddhistes japonais (« Ils vivaient dans une maison rustique près des cascades de Seimei 清明 pendant plus de deux semaines »¹⁰³). Elle parle notamment du concept de *takigyō*, traduit en anglais par « course of waterfall austerity »¹⁰⁴ (sans équivalent français), qui est une pratique réalisée par le Japonais au cours du film et qui consiste à prier sous une cascade. Cette pratique ascétique, aujourd'hui popularisée (les cascades deviennent

¹⁰² BUI Camille, art. cit., p. 749.

¹⁰³ SMYERS Karen A., « « My Own Inari » : Personalization of the Deity in Inari Worship », *Japanese Journal of Religious Studies*, Tome 23, 1996, p. 108. Citation originale : « They lived in the rustic house by the Seimei 清明 waterfall for well over two weeks ».

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 108

des lieux touristiques), est issue d'une tradition ancestrale : il s'agit d'une méditation extrême demandant beaucoup de concentration afin de faire le vide de ses énergies négatives et accueillir celles de la nature. Le Japonais n'habite pas sur la montagne, mais vit avec elle. Il y laisse une partie de lui pour récupérer sa puissance. Il n'est pas surprenant de conclure le film sur son lieu de refuge : la grotte. Blessé et potentiellement en danger de mort, c'est au cœur de la montagne que le Japonais s'abrite.

Au sujet des grottes, les spécialistes en anthropologie Stéphane Rennesson et Annabel Vallard parlent de « milieux-limites » : « ces milieux hostiles ne se laissent pas complètement définir par les limites de la physiologie et de la psychologie humaines d'une part, par la créativité technique d'autre part, dont ils partagent les qualités de zones grises sans frontières nettes »¹⁰⁵. Trouver refuge dans un milieu-limite n'est pas sans danger. Le Japonais accomplit cette prouesse car il a su accueillir les forces de la montagne, recueillir le Qi, et se débarrasser du superficiel en délaissant toutes conventions sociales. Le montage nous le montre bien tout au long du film en alternant les séquences entre le policier et le Japonais. Le policier vadrouille dans tout le village et croise plusieurs habitants ; le Japonais ne fait que pêcher et prier. Na Hong-jin va séparer les deux sujets, l'étranger et le village, en se servant du montage comme frontière.

Suite aux paysages, c'est à travers la représentation des différentes usages et coutumes des habitants du pays que Na Hong-jin dessine son portrait de pays. De la ville en passant par la campagne, pour finir au cœur des endroits les plus reculés, les différents modes de vies dessinent une cartographie complète de la Corée du Sud.

2.3. Le paysage comme miroir

Le portrait du pays et des personnages posés, il est maintenant temps de s'intéresser aux interactions en tant que telles. Le problème commence à se poser

¹⁰⁵ Stéphane et VALLARD Annabel, « Explorer nos terrestrialités en milieux-limites », *Techniques & Culture*, n°75, 2021, p. 12.

sérieusement lorsque l'on s'intéresse au cas du Japonais pour qui la montagne est un lieu de refuge. La relation qu'il entretient avec son environnement n'a rien à voir avec l'habitat classique. Cependant, nous pouvons dire que le corps du personnage habite cet espace ; il le pratique et le maîtrise mieux que quiconque (tous les personnages qui s'aventurent dans les montagnes finissent par être grièvement blessés). Si nous revenons sur le livre *Montagnes et eaux – La culture du shanshui*, Yolaine Escande parle d'une association « entre corps humain et corps cosmique [qui] ne peut se concevoir que dans la montagne »¹⁰⁶ : les rochers renverraient alors au squelette, les rivières au sang, etc... Le corps humain qui habite la montagne ne forme qu'un avec elle : les différentes puissances s'associent pour former un tout uniforme. Mais quand est-il pour les autres personnages ?

Kwangjin Moon soulève un problème dans son texte « Droit du paysage en Corée » quant à la destruction de certains paysages :

« La préoccupation principale était de construire des logements en raison de l'accroissement rapide de la population urbaine. Les paysages traditionnels ont été alors de plus en plus détruits à cause de la reconstruction des villages anciens, de l'installation de grands ensembles immobiliers très hauts, de la réduction des espaces verts, ainsi que l'affichage inconsidéré de la publicité¹⁰⁷ ».

Ce problème de la « réduction des espaces verts » et de destruction des « paysages traditionnels » n'a-t-il pas un impact sur ses habitants ? Si le corps humain et le corps cosmique ne font qu'un, est-ce que la destruction de l'un ne provoquerait pas une réaction en chaîne qui détruirait automatiquement l'autre ? Nous essaierons donc de déterminer s'il s'agit d'une relation équilibrée ou d'un conflit entre deux puissances opposées. Est-ce l'homme qui appartient au paysage ou l'inverse ? Si tel est le cas, est-ce que la destruction des espaces verts n'aurait pas un impact sur le corps de ses bourreaux ? Puisqu'au fond, comme le formule Antoine Gaudin, « tout récit filmique ne raconte-t-il pas, au fond, l'histoire de l'homme dans ses rapports à l'espace ? »¹⁰⁸.

¹⁰⁶ ESCANDE Yolaine, *Montagnes et eaux – La culture du shanshui*, op. cit., p. 25.

¹⁰⁷ MOON Kwangjin, « Droit du paysage en Corée », op. cit., p. 578.

¹⁰⁸ GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique : Esthétique et dramaturgie*, op. cit., p. 27.

2.3.1. Paysage-personnage : une histoire de contamination

Lorsque nous parlons du rapport du personnage à un paysage, nous parlons du corps de ce personnage dans son individualité. Chaque corps entretient sa propre relation avec le corps cosmique. Pour traduire cette ambiguïté, Na Hong-jin va réutiliser les mêmes espaces, les mêmes environnements, en y intégrant différents personnages. En parlant du film *Elephant* de Gus Van Sant (2003), Antoine Gaudin écrit : « le même espace [est] filmé, et pourtant il apparaît à chaque fois différemment, car il se déploie à partir de l'expérience propre du personnage filmé »¹⁰⁹. Selon le personnage que Na Hong-jin décide de filmer, c'est tout un nouvel espace qui se déploie, et ce, même lorsqu'il a déjà été parcouru durant le film. Un autre facteur sur lequel Na Hong-jin va jouer pour redéfinir les espaces selon les protagonistes : le temps. Qu'il soit météorologique avec les saisons, ou temporel par l'alternance des jours et des nuits, le temps recrée les espaces et définit les qualités des corps, aussi bien humains que cosmiques. Dans *The Murderer*, nombreux sont les espaces qui ne peuvent qu'exister de nuit. Cela s'explique par la condition du personnage qui les traverse (un immigré clandestin qui doit vivre caché).

Le film *A Bittersweet life* (달콤한 인생 de Kim Jee-woon, 2005), racontant l'histoire d'une vengeance sous fond d'histoire d'amour, commence de façon singulière : une voix off se fait entendre tandis qu'un gros plan s'éternise pour laisser apparaître le mouvement du vent à travers les branches d'un arbre. La voix raconte ce qui semble être une anecdote, celle d'un échange entre un maître et son disciple : celui-ci lui demande : « Maître, est-ce que ce sont les branches qui bougent, ou bien le vent ? ». Ce à quoi le maître répond : « ce qui bouge, ce ne sont ni les branches ni le vent, c'est ton cœur et ton esprit ». Au début de ce faux dialogue, le montage opère un changement chromatique en faisant passer le plan du noir et blanc à la couleur. Le passage du gris au vert, c'est la découverte par l'élève de ce qui fait le monde, « ton cœur et ton esprit ». La voix off incarne le réalisateur (celui qui l'écrit et orchestre sa mise en scène), pour qui le corps cosmique (le vent et les branches) dépend du corps humain (le cœur et l'esprit). Cette philosophie rejoint l'analyse d'Antoine Gaudin à propos d'un espace qui se « déploie à partir de

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 134.

l'expérience propre du personnage », puisque le monde se crée en fonction de « son esprit ».

Si nous prenons le film *The Chaser* et que nous nous attardons sur le personnage de Jee (le tueur en série), nous remarquons très vite une similitude troublante entre lui et les espaces qu'il côtoie. Prenons par exemple sa maison : sur les deux heures du film, jamais elle n'apparaîtra en journée. Sa seule occurrence sous la lumière du jour est du point de vue de sa victime qui parvient à s'échapper. Mais là encore, l'espace est dépendant d'elle (nous ne voyons que la fenêtre par laquelle elle s'échappe et une infime partie du jardin, son attention étant focalisée sur le chien qui représente un danger pour elle). Comme le meurtrier opère de nuit, cette scène de crime ne peut exister que pendant un certain laps de temps. En revanche, l'état du personnage va se dégrader au cours de l'histoire (il sera battu par les policiers avant d'être relâché). Comme la temporalité ne peut pas changer sous peine de faire disparaître cette entité, c'est le temps météorologique qui va exprimer un changement d'état chez le personnage par une pluie torrentielle. Jean-Marc Besse écrit sur ce phénomène à propos du paysage :

« La matière du paysage elle-même ne doit pas être vue comme un champ inerte sur lequel une action pourrait se déployer. [...] La forme ne réside pas a priori dans l'esprit d'un concepteur, elle émerge du processus même de la combinaison de ses gestes et des forces de la matière. »¹¹⁰

Si l'on observe les moments de pluies intenses au cours du film, nous remarquons qu'ils surviennent toujours suite à un terrible événement. Il en va de même pour le film *The Strangers* : il y a toujours des pluies torrentielles le lendemain des meurtres. « La forme [...] émerge [...] de la combinaison de ses gestes et des forces de la matière » : la seule mort de *The Strangers* qui ne provoque pas de pluie est un suicide par pendaison. Il faut donc qu'il y ait un meurtre (un geste), pour que le sang appelle la pluie (les forces de la matière).

Comme l'écrit Alain Corbin, « il y a autant de paysages qu'il y a d'individus »¹¹¹. Cette pluralité de paysages témoigne d'une différence de traitement entre les différents corps humains. Le phénomène de contamination peut donc prendre plusieurs formes et aboutir à différents types de paysages puisqu'il

¹¹⁰ BESSE Jean-Marc, *La nécessité du paysage, op. cit.*, p. 67.

¹¹¹ CORBIN Alain, *L'homme dans le paysage, op. cit.*, p. 53.

« se fait métaphore des étapes de l'existence »¹¹². Nous pouvons dorénavant nous pencher sur trois études de cas afin de mieux comprendre la façon dont Na Hong-jin met en scène et esthétise cette interpénétration entre le lieu et son habitant. Pour commencer, nous avons, non pas la maison où le tueur perpète ses crimes, mais son appartement.

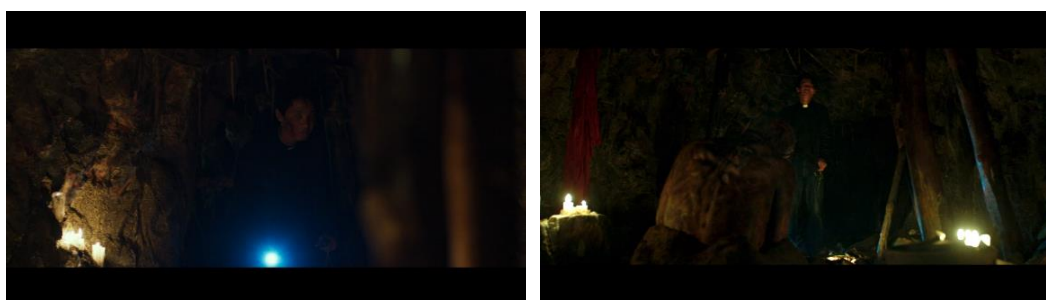


Le spectateur ne découvre cet endroit qu'à partir du milieu du film, lorsque le tueur se fait interroger par la police pendant que Eom enquête sur lui. À ce moment du film, nous ne connaissons quasiment rien sur le personnage de Jee, de ses intentions, ou encore son histoire personnelle. Eom découvre cette pièce et bat le propriétaire afin de lui soutirer des informations sur Jee. N'obtenant rien, Eom observe la pièce autour de lui et s'attarde sur le recoin supérieur d'un des murs de l'appartement : la tapisserie se décolle et laisse entrevoir des traces noirâtres sur le mur d'origine. Il décide alors d'enlever tout ce qu'il peut de la tapisserie. Ce passage est coupé en montage cut pour revenir sur Jee (toujours en interrogatoire). Suite à cette ellipse, une succession de gros plans nous montre différents pans de murs de l'appartement. La séquence se termine sur le personnage d'Eom se tenant debout au centre de la pièce en plan américain. Les dessins qui tapissent les murs sont tous arrondis : les courbes forment un réseau de forme qui fait écho au choix de ses victimes (au choix d'un certain type de corps, celui de la femme). La contamination entre le tueur et l'espace se lie dans la matière même de la pièce. Les tracés ne sont pas faits avec un simple pinceau mais au charbon, avec un trait épais et baveux. La tapisserie n'arrive même pas à contenir ces représentations. Elle se décolle et incite le personnage à lire et interpréter ce qui s'y cache. Jee a laissé une partie de lui sur ce mur, qu'il faut déchiffrer afin d'en apprendre davantage sur « l'expérience propre » de ce personnage.

¹¹² *Ibid.*, p. 133.

Cet appartement peut être assimilé à la grotte du Japonais dans *The Strangers* dans le sens où, pour y accéder, il faut passer par une petite ruelle et emprunter un passage qui mène en un couloir souterrain. Les deux habitats ont en commun leur étroitesse et leur isolement par rapport à un espace qui se veut totalisant (Séoul et le village).

Tout comme l'appartement de Jee, nous pouvons lire une contamination matériologique entre les murs et le corps de celui qui s'en est emparé. Jee a utilisé un outil pour transmettre une partie de lui à son habitat. Pour le Japonais, c'est sa transformation en démon qui va montrer cette appropriation de la matière.



Les couleurs, les textures, les reflets : la paroi de la caverne va se propager jusque dans la peau de son habitant. Dans son livre *L'espace au cinéma*, André Gardies donne deux cas de figure de la relation du paysage à son personnage : « ou bien le sujet par son faire vise à s'intégrer (il agit donc sur lui-même) à un espace donné, ou bien, afin de rester lui-même, il agit sur l'Espace pour le transformer »¹¹³. Il est difficile de savoir quelle identité a été créée en premier, cependant, le choix de recouvrir les murs de suie s'est fait en adéquation avec le maquillage de l'acteur. Cet échange de qualités reprend également le concept de *ingan* dont parle Adrien Gombeaud dans son livre *Séoul cinéma – Les origines du nouveau cinéma coréen* : « La notion de *ingan*, « humanité », ne signifie pas autre chose que cet échange entre un corps et un paysage. »¹¹⁴. Plus loin, il précise : « la mise en scène conçue avant tout comme un travail de mise en chair de l'espace ».¹¹⁵ Na Hong-jin met en chair l'espace pour faire ressentir la présence du personnage qui l'habite. Nous retrouvons le même cas de figure dans *The Murderer* avec Gu-nam et sa chambre de fortune.

¹¹³ GARDIES André, *L'espace au cinéma*, op. cit., p. 153.

¹¹⁴ GOMBEAUD Adrien, *Séoul cinéma – Les origines du nouveau cinéma coréen*, op. cit., p. 161.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 161.



Nous sommes dans la dernière demi-heure du film : grièvement blessé, recherché par la mafia et la police, les heures de Gu-nam sont comptées. Il s'agit dans cette séquence de son dernier temps d'arrêt avant la clôture du film. Un plan rapproché épaulé le montre assis dans sa chambre (qui lui sert également de cuisine et de salle à manger). Un champ contrechamp va venir nous montrer ce qu'il regarde pour revenir sur lui. La moisissure qui attaque la pièce prend de plus en plus de place au fur et à mesure que son état se dégrade. En prenant appui sur les murs, c'est le sang qui tâche ses vêtements (et qui n'est pas forcément le sien), qui contamine la pièce dans laquelle il vit. Na Hong-jin reprend le motif de la tapisserie endommagée pour travailler non plus sur ce qu'elle cache, mais sur sa matérialité propre, en la faisant se confondre avec la condition physique du personnage. C'est le sang, la transpiration, et les dommages subis par son corps qui infectent la pièce. Gu-nam sait qu'il va mourir, d'abord en regardant la tâche qui se répand sur la tapisserie, puis en observant son état physique. Les deux matières s'interpénètrent comme l'ont fait la peau du Japonais et les parois rocheuses de la grotte.

2.3.2. Le corps martyrisé

Un doute subsiste quant à l'identité du vecteur de l'agent pathogène dans le cas de *The Murderer*, où le personnage se voit malmené par son environnement. Jean-Marc Besse expose bien cet état de fait : vivre avec le paysage ne s'arrête pas à « faire avec », mais « il est nécessaire aussi d'engager une espèce de [dialogue] avec la matière du site. Il faut apprendre à faire avec cette entité mouvante »¹¹⁶. Le dialogue entre « la matière du site » et le personnage est un impératif. Le fait d'imposer sa présence peut donc se retourner contre lui, puisqu'au final : « La

¹¹⁶ BESSE Jean-Marc, *La nécessité du paysage, op. cit.*, p. 43.

forme est le résultat d'une suite d'actions »¹¹⁷. En décidant de partir pour la Corée du Sud de façon illégale dans le but de commettre un meurtre, Gu-nam a agi contre une « entité mouvante » qui répond en s'attaquant directement à sa chair. Ce problème d'appropriation de l'espace se retrouve dans le film *Parasite* de Bong Joon-ho (기생충, 2019). Il s'agit là d'une famille pauvre qui s'infiltré dans la vie d'une famille riche (le fils pauvre devient le professeur d'anglais de la fille riche, le père chauffeur privé...). Le film se conclut sur une scène de massacre dans le jardin de la demeure familiale : que ce soit les pauvres qui ont profité des lieux à l'insu de ses habitants, ou les riches qui émettent un jugement de valeur sur les habitants de milieux défavorisés, les deux entités finissent par subir les conséquences de leurs actes. Le cinéaste matérialise le parasite qui va gangréner les deux familles en un lieu : le bunker. C'est grâce à cette extension que la maison peut se retourner contre ceux qui en ont profité (en abritant le personnage qui lancera les hostilités à la fin du film).

Nous parlions de contamination matériologique plus tôt, avec les parois de la grotte et la peau du Japonais, mais la relation de la chair à la moisissure dans *The Murderer* dénote plus une contamination bactériologique. Lorsque l'on se rapproche des études cellulaires, nous remarquons que leur survie dépend en réalité des attaques qu'elles reçoivent. Dans *Corps et sciences sociales – Corps de cinéma*, Nicolas Martin parle de ce phénomène en faisant référence aux travaux du médecin et immunologiste Jean Claude Ameisen :

« Au cœur du vivant, une capacité d'autodestruction est à l'œuvre dans l'émergence de sa complexité. Apparaît une vision nouvelle de la vie : la vie d'une cellule dépend en permanence [...] de la répression de l'autodestruction. Et cette répression de l'autodestruction dépend chaque jour de la nature des interactions que la cellule établit avec la collectivité qui l'entoure. [...] Et de cette fragilité naît une interdépendance, qui fonde notre existence »¹¹⁸.

En plongeant dans le microcosme du corps humain, nous remarquons une relation similaire à celle observée entre lui et son espace. Pour survivre, une cellule doit se faire attaquer par « la collectivité qui l'entoure » ; ce qui reprend le schéma actanciel du corps du sujet attaqué par son environnement. Si nous reprenions le cas

¹¹⁷ Ibid., p. 67.

¹¹⁸ MARTIN Nicolas, « Jean-Claude Ameisen, *La Sculpture du vivant. Le suicide cellulaire ou la mort créatrice*, Paris, Seuil (coll. « Points sciences »), 2003, 480p. », *Corps et sciences sociales – Corps de cinéma*, n°9, 2011, p. 168-169.

de Gu-nam et de sa chambre dans le film *The Murderer*, nous pourrions en conclure que la moisissure sur le mur ne serait qu'une réponse d'un système immunitaire dont les cellules seraient attaquées (ici par le sang de Gu-nam). De même dans *The Chaser*, lorsque Eom découvre l'appartement du tueur : il le condamne dès lors qu'il révèle les traces qu'il a laissées (Jee se fera alors battre par la police, puis Eom pour finalement se faire arrêter). Mais comme pour les interactions cellulaires, c'est de « cette fragilité » que « naît une interdépendance » qui oblige le sujet à nouer un dialogue avec son environnement. C'est toute une leçon sur l'écologie qui est perçue dans les réactions de cet environnement, car elles contraignent les sujets dès lors qu'ils s'en prennent à lui. Un mauvais geste de la part du personnage, et sa relation avec le monde bascule. Na Hong-jin va alors utiliser le plan moyen et le gros plan comme outils pour illustrer ces échanges et leurs conséquences.

Benjamin Thomas, au sujet du film *Chaînes conjugales (A Letter to Three Wives)*, de Joseph L. Mankiewicz, (1949) écrit : « dans leur logement, l'expression n'est plus seulement une expression, elle prend un tour très concret : [...] c'est être un corps soumis à une *cadence* [...], que l'on ne choisit pas, c'est devoir composer avec cette cadence. »¹¹⁹. Nous rebasculons dans les espaces intérieurs et leur approche vis-à-vis du sujet. En effet, ils permettent de contraindre leur mouvement tout en leur laissant une certaine liberté. Un peu plus loin, l'auteur écrit : « C'est devoir suspendre ses gestes parce que l'on ne peut pas se soustraire à certains mouvements du monde »¹²⁰. Le « logement » permet de feindre une liberté d'agissement pour le sujet qui se croit protégé du monde extérieur, pour finalement lui imposer une « cadence » qui ne le prive pas de ses mouvements, mais l'empêche de « s'y adonner pleinement »¹²¹. Nous pouvons reprendre ici l'idée du bunker du film *Parasite*, qui forme une entité faisant partie d'un ensemble (la maison), sans l'être (son hôte ne sera jamais chez lui). Na Hong-jin va lui aussi retourner l'architecture contre l'homme à travers un motif précis que nous avons déjà croisé précédemment : le couloir.

Du fait que l'espace est perçu en fonction des expériences des sujets qui le traversent, nous avons vu que le couloir pouvait prendre plusieurs formes.

¹¹⁹ THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde : de l'espace cinématographique comme milieu*, op. cit., p. 235.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 235.

¹²¹ *Ibid.*, p. 235.

Dorénavant, ce qui nous intéresse, c'est son omniprésence dans la filmographie de Na Hong-jin et plus largement, dans le genre du thriller coréen. Ce n'est plus simplement la matière du site qui se retourne contre le sujet, mais l'architecture au complet. Le cas de *The Murderer* est le plus explicite en la matière. La séquence la plus fameuse du film, l'assassinat du professeur Kim Seung-hyun, en est un parfait exemple. La cage d'escalier dans laquelle se passe l'action est découpée en plusieurs parties. Chacune d'elles sert à resserrer l'étau dans lequel est pris le professeur, mais aussi Gu-nam, venu pour récupérer un de ses doigts (et l'emmener à Kim Yun-seok à Yanbian pour prouver le meurtre). Durant l'attaque, la caméra est prise de secousses et suit l'agitation du combat. Puis, lorsque Gu-nam arrive sur les lieux, Na Hong-jin va découper la cage d'escalier de sorte à montrer son ascension tout en prenant soin de souligner la discrétion avec laquelle le personnage doit avancer.



Le sujet n'a aucune issue possible : les barreaux de la rampe le bloquent à sa droite, il est obligé de longer le mur à sa gauche pour ne pas se faire repérer, même les escaliers du dessus gênent sa vision. « Voici ce que le geste compositionnel retient d'un décor afin d'en faire un milieu d'emblée claustrophobe. Les corps y sont enfermés, les déplacements sont contraints, canalisés »¹²² : l'analyse de Benjamin Thomas à propos du film *Une poule dans le vent* (風の中の牝雞, Yasujirō Ozu, 1948) s'applique parfaitement à la configuration de la cage d'escalier chez Na Hong-jin.

¹²² *Ibid.*, p. 210.

Les escaliers sont toujours mis en avant par leurs angles, dans une configuration entre la passivité et l'agressivité du lieu filmé.



Ce photogramme, toujours tiré de *The Murderer*, introduit l'appartement de la femme de Gu-nam alors que celui-ci la cherche dans toute la ville. Ce plan en contre-plongée est la première vision de Gu-nam de cet appartement : c'est un lieu hostile, qui pose une frontière nette entre l'intérieur (les appartements), et l'extérieur (la cour centrale). L'espace érige une barrière de protection entre lui et les personnes qui tenteraient d'y entrer. Cette construction n'est qu'un remaniement d'une thématique déjà très présente dans le cinéma coréen du début des années deux mille : l'enfermement.



Old boy, Park Chan-wook, 2003



Lady Vengeance, Park Chan-wook, 2005



Mother, Bong Joon-ho, 2017



The Chaser, Na Hong-jin, 2009

Dans tous les cas, l'environnement empêche le personnage d'évoluer. Nous pouvons observer des occurrences de cette thématique dans trois films de notre

corpus secondaire. Dans *Mother* (마더, Bong Joon-ho, 2017), le sujet finit littéralement en prison et doit attendre l'intervention d'un autre personnage pour réussir à sortir. Dans *Old boy*, c'est l'entièreté du film qui pose la question des conséquences sur le sujet d'un enfermement prolongé. Ce ne sont plus des cages d'escalier qui entravent la route des personnages, mais les murs qui se resserrent sur eux. Ce thème se décline en une multitude de plans et de mise en scène, tous ayant la même finalité : claustre le personnage principal, et concentrer les enjeux dramatiques en un seul et même lieu. Pour les plans de *Lady Vengeance* (친절한 금자씨 Park Chan-wook, 2005) et *The Chaser*, ce qui est intéressant, c'est le choix de filmer les sujets emprisonnés de dos. La doctorante en études cinématographiques Aurore Fossard de Almeida écrit à ce sujet :

« Jouer le dos [...] est un geste à comprendre comme un lieu et un temps d'« encaissement » du personnage, au sens propre et au sens figuré du terme. [...] D'une part, l'encaissement est un creux, un enfoncement, mais aussi un lieu de résistance à ce qui viendrait [le] resserrer, [l']engloutir. [...] D'autre part, l'encaissement induit une réception, le fait de supporter une action ou un discours. »¹²³.

Le fait de filmer le personnage en plan moyen (pour Park Chan-wook), et en plan de demi-ensemble de dos (Na Hong-jin), c'est transformer le personnage en un lieu « d'encaissement ». Que ce soit dans *Lady Vengeance* ou *The Chaser*, les corps subissent l'action de l'environnement qui cherche à les canaliser dans des espaces clos. En refusant de montrer les visages des personnages, ces réalisateurs prennent la décision de soumettre davantage les corps en laissant plus de place à l'espace. Si le visage « est *de l'homme* »¹²⁴, selon la formule de Jacques Aumont, refuser de le montrer permet de lui retirer une certaine part de son humanité, créant ainsi ce lieu hybride entre « encaissement » et « résistance ». Le dos devient le mur qui permet au personnage de subir l'action tout en y résistant. Certes, les lieux claustrent les personnages, mais ils ne les font pas disparaître pour autant (le dos permet aussi d'affirmer leur présence).

¹²³ FOSSARD DE ALMEIDA Aurore, in DAMOUR Christophe (Dir.), *Jeu d'acteurs : Corps et gestes au cinéma*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, coll. « Formes cinématographiques », p.172.

¹²⁴ AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, op. cit., p.14.

La relation d'appartenance entre le paysage et son sujet est donc profonde, elle ne se limite pas à la jonction « faire avec ». Il s'agit ici d'un échange de qualités matérielles : ce sont les fluides corporels qui contaminent le mur (la chambre d'hôtel dans *The Murderer*), lorsque ce n'est pas le sujet lui-même qui choisit d'y laisser sa trace (l'appartement du tueur dans *The Chaser*). En revanche, cette appropriation de l'espace par le personnage entraîne une réaction de celui-ci qui se manifeste par le confinement de ses sujets. Nous avons également observé que le motif de l'enfermement est récurrent chez les cinéastes coréens des années deux mille. Ce sentiment de claustrophobie est partagé par de nombreux artistes de cette période, et ne se limite pas à la seule vision de Na Hong-jin.

Chapitre 3 / Rituels et croyances

Nous avons déjà accumulé une multitude d'informations en ce qui concerne aussi bien les personnages que les paysages. Ces éléments nous ont permis de dresser un tableau riche et varié quant au cinéma de Na Hong-jin. À présent, nous allons nous pencher sur les fondements de cet univers en approchant les différentes croyances du cinéaste qui façonnent l'univers de ses films. L'exploration de ses croyances nous permettra de mieux comprendre son style esthétique avec ses motivations profondes, et les dynamiques culturelles qui façonnent les récits qu'il décrit. Patrick Maurus, professeur de langue et de littérature coréenne (et fondateur de la collection *Lettres coréennes* à Actes Sud), écrit dans la revue numérique Tan'gun au sujet de la Corée :

« Pris entre un passé hypothétique (fait de questions) et la narrativité sociale (qui elle vient à coup sûr du passé). Coïncée entre les deux, l'absence d'un passé réel consensuel, hormis le passé mythologique et idéologique, qui lui est lourdement présent. (...) Tout l'intérêt du cinéma sud-coréen d'aujourd'hui est d'ouvrir des fenêtres de questionnement, sans tenter – souvent – de chercher de réponses toutes faites. »¹²⁵.

Patrick Maurus met en lumière une problématique majeure en ce qui concerne l'héritage historique de la Corée, et en quoi cela impacte le cinéma d'aujourd'hui. Leur passé est avant tout « mythologique et idéologique », ce qui incite les cinéastes contemporains à réaliser des films qui posent des questions sur leur propre passé. Ce dernier chapitre aura donc pour but de voir quelles sont les problématiques soulevées par Na Hong-jin, et quelles sont les réponses qu'il tente d'y apporter. Cette exploration nous permettra de mieux comprendre la vision de la vie des cinéastes sud-coréens d'aujourd'hui, tout en obtenant les réponses propres à Na Hong-jin (ou du moins sa quête de réponses visible à travers l'évolution de sa filmographie).

Dans un premier temps, nous nous pencherons sur la construction des antagonistes de ses films puisqu'ils ont une histoire et une construction particulière : le premier, celui de *The Chaser*, est inspiré de faits réels relatés à Séoul où un jeune tueur en série faisait des ravages. Pour *The Murderer*, la question du bien et du mal se complique avec différents antagonistes de plusieurs horizons, allant du banquier

¹²⁵ MAURUS Patrick, "Réflexions sur le passé dans le cinéma sud-coréen", Tangun, publié le 05/2021 sur [revueatangun.com](https://www.revueatangun.com), URL = <https://www.revueatangun.com/post/reflexions-sur-le-passe-dans-le-cinema-sud-coreen> (25/05/2023).

véreux et solitaire, à tout un gang habitué au marché noir. Enfin, *The Strangers* avec la question d'un possible démon surnaturel. Dans la logique, nous continuerons avec une deuxième partie qui se concentrera sur les solutions possibles à ces maux qui ravagent le peuple, pour conclure sur la fatalité des destins des personnages.

3.1. La représentation du Mal

Plus que de simples antagonistes, Na Hong-jin voit ses mauvais personnages comme de réelles entités maléfiques. Pour son premier film, alors qu'il sort tout juste de l'université nationale des arts de Corée, Na Hong-jin choisit de s'inspirer des faits divers de sa ville comme base pour son scénario. C'est exactement ce qu'a fait le réalisateur Bong Joon-ho pour son deuxième film, réalisé six ans auparavant : *Memories of Murder* (살인의 추억, 2003). Chez Bong Joon-ho, l'affaire avait été classée sans suite. Son film revient dessus afin de comprendre à quoi pouvait bien ressembler le tueur qui agressait les jeunes femmes de la région d'Hwaseong. Le visage est l'un des thèmes centraux du film : à quoi peut ressembler cet autre qui est comme moi, mais qui agit contre tout principe et valeur morale ? Pour Na Hong-jin, cette question est une obsession qui ne se contentera pas d'un seul film comme tentative de réponse. Ce n'est pas un visage que le tueur empruntera, mais une entité variante. Comme nous l'avons déjà remarqué, contrairement à Bong Joon-ho, Na Hong-jin s'intéresse à la composante même du corps, pas seulement son visage. Lorsqu'on interroge l'identité du Mal absolu, c'est tout son être qui est remis en question : est-il vraiment comme moi ? Agit-il seul ? Ou est-ce une entité polymorphe ?

Au sujet de la représentation des méchants au cinéma, Benoît Kastler, docteur en cultures et sociétés en Europe, écrit : "À travers la figure du Méchant au cinéma, s'exerce, chez un public populaire ou non, un apprentissage plus complet de sa propre espèce, une façon de s'enquérir de sa capacité, de ses moyens, de ses intérêts et a fortiori de ses velléités à faire le Mal"¹²⁶. Les antagonistes permettent une remise en question de l'espèce humaine sur ses agissements et sa morale. En revanche, en ce qui concerne le cinéma de Na Hong-jin, nous devons entendre la formule "un apprentissage plus complet de sa propre espèce" dans un sens plus

¹²⁶ KASTLER Benoît, « Des maux et des méchants : mise en récit et qualification du mal au cinéma », *Flamme*, n°3, 2023, p.100.

large que celui de la simple appréhension de ce que l'homme est capable de faire. Nous devons aussi comprendre dans cet apprentissage, l'appréhension des différentes superstitions qui nourrissent l'image du méchant. C'est dans cette optique que nous allons nous intéresser aux personnages de Yeong-Min (le tueur en série de *The Chaser*), le banquier et Myun (le chef de la mafia dans *The Murderer*), et enfin le Japonais dans *The Strangers*.

3.1.1. L'unité : l'individu isolé

La personnification du Mal dans les films de Na Hong-jin diffère d'une œuvre à l'autre. Cependant, des similitudes laissent paraître une certaine synergie entre les différentes entités représentées. La première singularité est qu'en tant que spectateurs (hormis dans le cas *The Strangers*), nous sommes toujours au courant de qui est responsable des crimes commis dans le film. Le plus surprenant est le cas de *The Chaser*, dans lequel nous aurions pu participer au jeu de piste au côté du protagoniste afin de savoir qui est le tueur, mais non, bien au contraire, Na Hong-jin nous place directement à ses côtés en le montrant dès les premières images du film. La question n'est pas de connaître son identité (qui), mais ses motivations (pourquoi).

Le film commence sur une jeune femme en train de conduire. Tandis qu'elle parle au téléphone, celle-ci s'arrête et échange avec un jeune homme. La musique occupe la plus grande partie de la bande sonore, tous les autres sons sont étouffés, ne laissant entendre que les bruits des voitures, des portières qui claquent, mais certainement pas le dialogue entre ces deux personnages. Tout se fait comprendre par la gestuelle : elle sort de sa voiture, tourne la tête de gauche à droite, elle le cherche mais ne le trouve pas. Lorsqu'il apparaît enfin, elle fait un geste avec son téléphone laissant entendre qu'elle essaye de l'appeler depuis un moment. Rien ne laisse paraître ce qu'il est réellement : il est comme tout le monde. Rappelons-le, Séoul est une agglomération gigantesque dans laquelle "il est presque impossible de distinguer des visages ou des signes distinctifs"¹²⁷, tout est une question de paraître. De plus, la caméra laisse équitablement les deux personnages apparaître à l'écran à la même échelle. Na Hong-jin apporte la même attention au tueur et à sa

¹²⁷ FROMONT Garance, « Sortir de la masse : Ambivalence de la foule dans quelques films de la Nouvelle Vague tchécoslovaque », *À l'épreuve*, n°9, février 2023, p.9.

victime. Il est alors intéressant de se pencher sur la question de la foule et de sa mise en scène en ce qu'elle décrit les antagonistes, plus que n'importe quel dialogue ou autre outil scénaristique.

Le motif de la foule au cinéma a intéressé un bon nombre de chercheurs et chercheuses, dont Garance Fromont, qui écrit sur le sujet : «Le médium cinématographique depuis ses origines entretient des liens étroits avec la foule : tout d'abord parce qu'elle y est un motif fréquent, (...) mais aussi parce que le cinéma est lui-même un art des foules»¹²⁸. Le lien étroit qui unit le cinéma à la foule se trouve être remis à neuf grâce à ces cinéastes coréens qui l'utilisent comme un moyen de renouveler la figure du méchant. «Certains cinéastes questionnent la place de l'individu dans la masse»¹²⁹ écrit Garance Fromont, et cette place, c'est celle qu'occupe Yeong-Min dans *The Chaser* qui, du point de vue de Na Hong-jin, est la même que Mi-jin, sa victime. Du point de vue de la mise en scène de leur première rencontre, les deux occupent la même part du cadre, la même découpe avec le même traitement photographique. Tout au long du film, le tueur sera dépeint comme un quidam, ce qui contrastera avec les scènes de pures barbaries auxquelles il s'adonne sur les malheureuses prostituées qui croisent son chemin. Garance Fromont parle de la foule tirée des films de la Nouvelle Vague tchécoslovaque en observant : « Ce n'est ici pas une masse organisée ou solidaire qui est représentée, mais l'agglomération de multiples individualités égoïstes, justement incapables de se constituer en collectif »¹³⁰. C'est ce qui explique pourquoi des personnes telles que Yeong-Min, ou encore le tueur de *Memories of Murder*, peuvent agir sans se faire repérer. La foule est une masse certes, mais pas un collectif. C'est pour cela que lorsque Yeong-Min est libéré par la police faute de preuves, celui-ci prend le bus, part à la supérette s'acheter une canette, le tout en ayant le visage tuméfié par les coups donnés lors de ses interrogatoires sans que personne ne le remarque. La quête du réalisateur pour comprendre l'essence même du mal s'accompagne d'une réflexion sur la place de l'individu en tant que tel. Que ce soit dans son premier ou son deuxième film, Na Hong-jin dépeint ce qui illustre la société coréenne dans laquelle il vit et qui donne naissance, par extension, à ses monstres. Le sociologue Hang-sub Choi écrit dans son article « La Corée, une société solitaire » : « dans la

¹²⁸ *Ibid.*, p. 3.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 3.

¹³⁰ *Ibid.*, p.12.

société coréenne actuelle, la solitude apparaît comme symptôme social [avec] l'aggravation de l'individualisme »¹³¹, « la société coréenne est loin d'être communautaire et est individualisée à l'extrême »¹³². Le peuple coréen serait alors l'origine même de cette incompréhension vis-à-vis des criminels qu'il crée. Le cas de *The Murderer* reproduit ce schéma avec le personnage de Myun, chef mafieux qui sévit dans une région déjà ravagée par les marchés noirs, les trafics illégaux, l'immigration et les jeux d'argent. Il est comme tous ceux qui l'entourent. Ce n'est que lorsqu'il quittera sa région pour aller en Corée du Sud qu'il éprouvera des difficultés pour se fondre dans la masse. Chez lui, tout est une question de survie, tandis qu'à Séoul et à Busan : « la masse n'a pas d'identité particulière ni ne cherche un but collectif autre que celui d'attendre que le temps passe »¹³³. Contrairement à Yeong-Min, Myun ne se fond pas dans cette masse inerte car il ne correspond pas à ses normes. La solution est alors pour lui de créer son propre groupe (qui sera le gang dans lequel se mélangent des gens de Corée du Sud comme de Chine). En ce qui concerne le banquier, son traitement filmique diffère sur un point : la colorimétrie. Il fait partie de la masse et s'y intègre parfaitement. Il permet d'observer non pas le mal à l'état pur, mais le mal tiré de la corruption et du pouvoir. Il n'est pas un quidam comme Yeong-Min, mais un banquier important et fortuné. Lors de ses premières apparitions, le pan chromatique est dominé par des tons chauds (avec une focalisation sur le marron), tout comme la veste et les lunettes qui accessoirisent Myun. Ses choix de couleurs diffèrent de ceux qui accompagnent le protagoniste qui eux se concentrent sur des tons froids (notamment du fait qu'il vit la nuit). Un changement s'opérera au cours du film lorsque son rôle de grand méchant passera au second plan avec l'arrivée de Myun dans sa ville. C'est le code couleur qui définit alors le véritable danger de l'histoire. Le banquier se verra donc passer aux mêmes teintes que celle du protagoniste, laissant la chaleur des teintes aux costumes de Myun.



¹³¹ CHOI Hang-sub, « La Corée, une société solitaire », *Sociétés*, n°122, 2013/4, p.58.

¹³² *Ibid.*, p. 61.

¹³³ FROMONT Garance, art. cit., p.10.

Benoît Kastler, toujours dans “Des maux et des méchants : mise en récit et qualification du mal au cinéma”, écrit :

« Ainsi, dans ce type de film qui conjugue l’action traditionnelle au sens épique du terme et la critique sociale, la dichotomie archétypale du “Gentil” contre le “Méchant”, “noir contre blanc”, grisonne – au double sens de la nuance et de la maturation qu’elles lui confèrent - en une esthétisation des causes politico-économiques de la déchéance (ou “méchéance”) et de leurs enjeux véhiculés seulement jusqu’ici par les travaux en histoire et en sciences sociales. »¹³⁴.

La figure du méchant connaît déjà une évolution entre le premier et le second film du réalisateur, mais tous deux reviennent à un problème fondamental : l’individualisme. Le banquier est à la tête d’une organisation criminelle et agit pour ses intérêts ; Yeong-Min est un citoyen comme un autre, qui arpente les rues et que personne ne soupçonne. Dans les deux cas, les agissements sur le récit sont purement égoïstes, mais les motivations changent. Pour le cas de Yeong-Min, aucune explication n’est donnée. Pour le banquier, nous passons à “une esthétisation des causes politico-économiques de la déchéance”, les crimes seraient donc commis pour une raison et apporteraient une satisfaction à une personne de pouvoir.

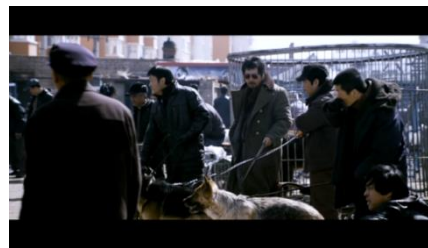
3.1.2. Un groupe stéréotypé

Une fois la liste des antagonistes des films de Na Hong-jin établie, nous constatons que très peu de méchants agissent en réalité seuls. En effet, la foule est une prise à part entière de l’environnement, en avoir la maîtrise est ce qui permet au tueur de s’échapper, et au mal de se propager. La question qui se pose est alors de savoir si ce n’est pas la foule elle-même qui tue ses sujets. Pour mieux comprendre ce phénomène, nous nous appuyons sur le livre dirigé par Jérôme Game, *Images des corps / corps des images au cinéma*. L’hypothèse de départ serait que le mal n’est pas un homme comme un autre, un simple corps mortel, mais la foule au complet. Le fait que le tueur de *The Chaser* se fond dans celle-ci, tout comme le gang dans *The Murderer*, illustre la dangerosité d’un tout homogène qui imprègne l’espace filmé. Vincent Amiel, dans « Des corps effacés par le flux : Hou Hsiao-hsien, Ozu et Wong Kar-wai » écrit : « Les cadres fixent les corps, mais les espaces qu’ils circonscrivent sont en même temps traversés d’une vie autonome,

¹³⁴ Benoît Kastler, art. cit., p.111.

d'un souffle qui balaie ce qui pourrait malheureusement y rester attaché »¹³⁵. Si nous prenons l'espace séoulite des deux films analysés, nous observons que ce souffle correspond à ses habitants, ses passants qui peuplent le cadre et qui, de par leur énergie, balayent ce qui pourrait s'y attacher. Les protagonistes font partie de ces résidus qui se retrouvent balayés par la vie que contient et génère l'espace que « les cadres fixent ». Ce qui tue, « c'est l'afflux irrationnel et simultané des corps possibles, des moments d'occupation, des manières d'habiter cet espace. »¹³⁶.

Le subterfuge qu'utilise Na Hong-jin pour matérialiser cette idée de « souffle », ce sont les bâtiments et les habitations. Comme nous l'avons analysé précédemment, l'ampleur des bâtiments et des quartiers signifie qu'une énergie sous-jacente est présente : celle des nombreux habitants qui y habitent. Cela se retrouve dans les séquences de traque : à la fois dans *The Chaser*, pour trouver quelle porte ouvre la clé en possession du proxénète ; à la fois dans *The Murderer*, lors de l'introspection de l'ancien appartement de sa femme disparue. Tous les corps qui habitent ces espaces sans pour autant être montrés, c'est « l'afflux irrationnel et simultané des corps possibles ». Par ailleurs, pour montrer que ce flux est bel et bien présent dans *The Murderer*, Na Hong-jin mettra en scène une séquence durant laquelle un voisin sera interrogé (pour montrer que toutes ces bâtisses sont réellement habitées). Dans *The Chaser*, il s'agit du vieux couple qui viendra prendre des nouvelles de l'ancien habitant de la maison ; dans *The Murderer*, de l'ancien voisin de palier de la femme à Gu-nam, à qui il demandera de surveiller l'appartement au cas où quelqu'un entre. La mort du personnage est annoncée dès le début donc, puisqu'il « ne peut y avoir de protagonistes parce qu'il n'y a qu'un seul personnage, le corps collectif »¹⁰. Les antagonistes souffrent de ce même problème, car si nous analysons la première apparition de Myun dans *The Murderer*, sa mise en scène répète celle de Yeong-Min dans *The Chaser* à quelques détails près.



¹³⁵ AMIEL Vincent, "Des corps effacés par le flux : Hou Hsiao-hsien, Ozu et Wong Kar-wai", in GAME Jérôme (Dir.), *Images des corps / corps des images au cinéma*, Paris, ENS, 2010, p.28.

¹³⁶ *Ibid.*, p.98.

Le personnage émerge encore une fois de la foule. Un plan de demi ensemble montre l'ensemble du marché dans lequel se trouve le groupe de Myun, puis montage cut, le cadre se resserre sur lui et ses collègues. Des gens passent devant la caméra tandis que de la fumée vient brouiller le plan. Tout se mélange pour former un tout homogène et duquel rien ne ressort : « La foule, ici, représentait l'ailleurs, l'univers inquiétant des trop grandes villes, les troubles, la densité de rassemblements massifs où les corps risquent d'être écrasés. »¹³⁷. En passant de l'unité, avec le tueur caché dans Séoul, à tout un groupe fondu dans la masse des environnements qu'il côtoie, Na Hong-jin pose la question d'un mal profond qui ne survient pas du jour au lendemain chez une personne, mais inhérente à toute une société, à un « univers inquiétant » dans lequel le mal se propage au fur et à mesure que les corps s'écrasent. Ceci explique le sort des protagonistes : en cherchant à canaliser le mal (en attrapant le tueur dans *The Chaser*), ou à en tirer profit (le marché passé avec la mafia dans *The Murderer*), les personnages ne pouvaient que se faire écraser par ces entités qui ont su tirer profit des masses présentes dans les grandes villes. « Comme s'il fallait qu'en se mêlant à ces trajets sans fin, les personnages abandonnent à leur corps le sort de leur identité et de leur existence »¹³⁸ : les nombreuses courses-poursuites entre les différentes instances de la narration effacent petit à petit l'existence des protagonistes. Face au mal qui habite l'environnement et en fait partie intégrante (comme nous pouvons le voir avec Myun qui se fond dans la masse peu importe où il se trouve), les protagonistes en quête de réponse ne peuvent rien faire car agir, par extension, mène à l'abandon de « leur identité et de leur existence ». Ce cas est observable aussi bien chez Gunam (*The Murderer*), que Jung-ho (*The Chaser*), pour qui les différentes courses-poursuites « sans fin » mèneront à la perte partielle (ou totale) de leur identité : Gunam meurt, et Jung-ho ne sait plus faire la part des choses entre son ancien travail de policier et le proxénétisme.

Nous pouvons donc déjà observer que le mal, aux yeux du cinéaste, se propage comme une épidémie dans la foule. Les bourreaux ont exactement le même statut que la victime. Ils sont tous les deux considérés comme appartenant à la même masse et au même ensemble. Néanmoins, nous remarquons une certaine

¹³⁷ SORLIN Pierre, "Des corps sans visages : ce que le cinéma fait avec les foules", in GAME Jérôme (Dir.), *Images des corps / corps des images au cinéma*, Paris, ENS, 2010, p.204.

¹³⁸ AMIEL Vincent, art. cit., p.29.

progression dans la construction de cette entité maléfique en passant d'un tueur isolé à tout un groupe stéréotypé qui est la mafia. Là où *Memories of Murderer* posait la question des visages, ce à quoi pouvait ressembler un tueur en série, Na Hong-jin pose la question de son identité par rapport à la foule. Si le premier cas reste un mystère (on ne connaît rien du tueur de *The Chaser*, encore moins ses motivations hormis le plaisir personnel), le second montre un certain attachement vis-à-vis de l'argent et du pouvoir dans une société dans laquelle les corps s'effacent au profit du mouvement d'une masse informe. Avec son 2^e film, Na Hong-jin commence à montrer une part d'humanité chez ses antagonistes grâce à l'utilisation des groupes, et plus d'une unité meurtrière.

« Au moment où le film rattrape le fil de leur vie, la plupart sont des [hommes des foules], c'est-à-dire des individus qui n'existent que dans la masse, où ils peuvent échapper à leur irréductible solitude comme le soulignent les choix de cadrage, tantôt larges tantôt très resserrés. Mais certains ne peuvent pas parvenir à cette existence collective, lorsqu'ils sont exclus de la foule et contraints à ne vivre qu'en marge de la communauté. »¹³⁹

Le corps victime est alors celui qui ne peut se fondre dans la masse meurtrière des villes ou, au contraire, celui qui s'y perd en ne faisant qu'un avec elle. Le mal vient de celui qui arrive à avoir une existence propre tout en s'adaptant à son environnement, c'est-à-dire en se mélangeant à la foule qui caractérise les lieux. Pour son dernier film, Na Hong-jin va reprendre ce motif de la foule et repositionner le danger dans un autre contexte : la ruralité.

3.1.3. L'étranger : celui qui vient d'ailleurs.

Du fait de ne pas avoir trouvé de réponse satisfaisante auprès des populations des grandes villes, Na Hong-jin revient sur ses propres origines avec son village d'enfance pour comprendre les origines du mal, et d'où est-ce qu'il est parti avant de se propager dans les grandes villes. Le problème du corps prend alors une toute autre dimension : ce n'est ni une unité agissante indépendamment, ni un groupe organisé, mais une entité paranormale. « Il est important d'opérer la dissociation entre ceux des Méchants qui sont des êtres humains (meurtriers, criminels), et les esprits maléfiques proprement dits. En effet dans bien des films, le Mal qui sévit est d'ordre spirituel et donc invisible à l'écran. »¹⁴⁰. L'enjeu de ce dernier film est de donner corps à ce mal « d'ordre spirituel » qui est par essence

¹³⁹ FROMONT Garance, art. cit., p.13.

¹⁴⁰ KASTLER Benoît, art. cit., p.102.

« invisible à l'écran ». L'idée du film *The Strangers* lui est venue suite à la perte d'un être cher. Ce deuil s'est fait dans la douleur et une grande peine, et c'est suite à cela qu'il témoigne : « J'ai commencé avec l'image de quelqu'un de loin », jusqu'à ce qu'on puisse sentir « sa sueur », voir « les pores de sa peau » ; « J'ai commencé avec cette image du mal s'approchant de loin pour vous montrer son identité ». ¹⁴¹ Le problème du film est que le mal n'est jamais discernable, c'est un démon qui prend possession, mais ce n'est pas un corps comme un autre.

Tout comme dans *The Chaser*, la première séquence introduit l'antagoniste avant tout autre personnage. Celui-ci est au bord d'une étendue d'eau, en plan d'ensemble, en train de pêcher. Une légère contre-plongée le montre en train de préparer son filet de pêche puis, suite à un montage cut, un gros plan nous montre son visage de profil, suivi d'un très gros plan sur l'hameçon qu'il est en train de préparer en y accrochant un ver de terre. Cette séquence est particulière car elle se trouve au milieu du générique, et se conclut sur un fondu enchaîné, un procédé que l'on retrouvera à la toute fin du film pour la conclusion. Toujours dans son article « Des maux et des méchants : mise en récit et qualification du mal au cinéma », Benoît Kastler écrit : « chaque Méchant est fréquemment entouré d'un voile d'ignorance afin de le rendre étranger au spectateur et ainsi plus facilement frappé de [méchanceté]. » ¹⁴². Ce voile d'ignorance est d'autant plus acerbe qu'il est présenté dès les premiers instants du film : l'histoire n'a pas encore commencé que nous avons ce personnage en pleine activité montré sous deux gros plans différents. Il est important de noter que cette méfiance envers le personnage du Japonais est partagée par tous les habitants du village et pour cause, comme l'écrivent Kim Yong-hak et Son Jaesonk dans « Confiance, coopération et risque social – Une comparaison entre cultures » : « les Coréens placent traditionnellement leur confiance dans les membres de la famille, mais sont très méfiants à l'égard des étrangers », « confiance et coopération sont délimitées par les frontières des liens personnels. Dès lors que l'on fait un pas au-delà de ces liens, le monde n'est plus fiable. » ¹⁴³. Cela va de pair avec le surnom anciennement donné au peuple sud-

¹⁴¹ NOH Jean, « 'The Wailing' director Na Hong-Jin on producing Thai horror 'The Medium' », publié le 05/07/2021 sur screendaily.com, URL = <https://www.screendaily.com/cannes/cannes-qanda-na-hong-jin-the-wailing/5104060.article> (21/05/2023).

¹⁴² KASTLER Benoît, art. cit., p.101.

¹⁴³ KIM Yong-hak et SON Jaesonk, « Confiance, coopération et risque social – Une comparaison entre cultures », in BIDET Eric (Dir.), *Communautés villageoises, réseaux urbains : sociologie coréenne*, Paris, les Indes savantes, 2005, coll. "Monde coréen", p.90.

coréen de *danil minjok*, « la nation au sang unique », qui ne peut pas placer sa confiance envers une personne qui ne partage pas le même sang, ou encore la même culture. La masse des villes étant obsolète dans le cas des villages, c'est désormais l'étranger qui sera pris pour cible. Dans son analyse du film *The Strangers*, Benjamin Joinau décrit le méchant du film : « le Japonais est utilisé, non pas tant par le diable, que par Na Hong-jin lui-même pour être la métaphore de bien des choses : le malin, l'illusion, le doute face à la foi et à la certitude, l'angoisse de la différence et de l'étranger, les psychoses d'une Corée trop centripète »¹⁴⁴ . Ce méchant symbolise la pénétration de la cellule (la Corée), par un corps étranger agressif, source de maladie ou de dégénération. La mentalité du milieu rural est différente de celle présente dans le milieu urbain. Séoul connaît beaucoup trop de changements et de bouleversements pour que l'étranger soit aussi drastiquement stigmatisé. En revanche, pour les villages qui voient les jeunes partir pour les grandes villes, ces anciennes traditions perdurent. Même lorsqu'il est dans la foule, le Japonais est filmé en retrait. Dans son film précédent, Na Hong-jin aborde la question de l'immigration avec Gu-nam qui arrive en Corée du Sud pour retrouver sa femme et commettre un meurtre, mais il n'est jamais mis à l'écart de la foule (ce sont les habitations qui montrent son rejet, ainsi que le port qui est un lieu récurrent dans le film). La notion de « corps étranger » qui pénètre « la cellule » est primordiale pour comprendre que le mal réside en une contamination qui se passe de corps en corps (comme nous avons pu le remarquer dans le chapitre précédent avec le rapport du corps à son environnement). Pour montrer cela, Na Hong-jin va mettre en scène des possessions qui commencent par une infection de la peau, et qui est similaire à des plaques d'urticaire. La pureté du lien qui existe entre les différents habitants du village va se retrouver souillée par la bactérie que représente l'étranger.

Sa nouvelle victime, la fille de Jong-goo, commence à subir les effets du mal avec une infection directe de la peau. Nous retrouvons ici le travail sur le matériau même avec la peau qui, éclairée par une lampe torche de nuit, montre une certaine rugosité. Du fait que son vêtement est retiré, la fille a la chair de poule, ce qui crée une piloérection¹⁴⁵ qui fait apparaître tout un tas de petites taches sur la

¹⁴⁴ JOINAU Benjamin, « Strangers (than Paradise) – Les étrangers dans le cinéma sud-coréen », Positif, n°672, 2017, p.34.

¹⁴⁵ Le redressement du poil, ou plus communément appelé la « chair de poule ».

peau, dont les ombres ressortent grâce à la lampe torche que tient le père. Ces ombres travaillent la texture de la peau, couplées par les boutons qui la tâchent, la cellule est alors en train d'être contaminée. Lors d'un entretien mené par Bernard Andrieu, le philosophe Jean-Luc Nancy dira :

« Tout nous touche [au-dedans] car toucher c'est précisément faire résonner entre mon corps et un autre une vibration qui ouvre un [dedans] ou plutôt une profondeur indéfinie (...) que nous disons [sous] la peau (...) mais qui n'est pas plus dessous que dessus, qui est partout, hors-lieu vibrant concentré en et par ce lieu précis de la touche. De même que tel toucher éveille sur la peau en frisson, (...) ce toucher fait frissonner, met en alerte ou en abandon ce qu'on nomme l'[esprit] ou le [sujet] »¹⁴⁶.

Jean-Luc Nancy parle ici du corps, et le fait que le toucher mette en tension son intériorité avec tout ce qui lui est extérieur. Il parle alors d'une « vibration ». Ce sont les traces de cette vibration que la peau de la jeune fille montre. Lorsque le mal l'a touchée et a décidé de la prendre comme prochaine victime de sa possession, le corps de la fille a frissonné, se mettant « en alerte » voire en « abandon » de son « esprit ». Le philosophe précise un peu plus loin ce qu'il entend par intérieur lorsqu'il parle du sujet :

« Il faut faire la différence avec l'intérieur physique [estomac, coeur, poumons, muscle] et avec l'intériorité comme supposée présence à soi d'un [sujet] plus ou moins conçu sur un modèle de [conscience]. (...) Si j'ai [mal à l'estomac] l'estomac, touché, fait surface, il devient peau, sa douleur irradie et touche aussi bien l'[esprit]. »¹⁴⁷.

Il faut donc séparer deux attaques différentes : celle faite sur l'intérieur physique, dans le cas de la jeune fille c'est le cerveau qui semble être essentiellement touché avec la faim constante dont elle souffre ; et celle faite sur « l'intériorité comme supposée présence (...) conçu sur un modèle de [conscience] », il s'agit là d'une attaque immatérielle, qui ne se fait pas sur un organe tel que le cerveau, mais sur l'esprit du sujet.



¹⁴⁶ ANDRIEU Bernard, "Entretien avec Jean-Luc Nancy", *Corps et sciences sociales – Corps de cinéma*, n°9, 2011, p.53.

¹⁴⁷ ANDRIEU Bernard, art. cit., p.53.

Le mal prend une forme alors jamais prise auparavant, il n'est plus un simple corps, mais quelque chose qui se meut dans un « hors-lieu vibrant » qui se concentre en « ce lieu précis de la touche ». La réaction cutanée des victimes démontre que « le dedans physique se mue en dehors lorsqu'il est touché »¹⁴⁸. Il ne s'agit plus d'un homme, mais de quelque chose qui le dépasse. Dans ses deux films précédents, Na Hong-jin défend l'idée d'un opposant similaire à ses victimes, mais qui n'agit que sous ses propres pulsions personnelles, ou encore motivé par l'argent et le pouvoir que cela lui confère. Dans son dernier film, c'est une peur beaucoup plus ancrée dans la mentalité des sud-coréens qui est travaillée : celle des mauvais esprits. Cette peur est couplée avec celle de l'inconnu, notamment vis-à-vis des étrangers puisque « dès lors que l'on fait un pas au-delà de ces liens, le monde n'est plus fiable ». Le choix d'un corps japonais permet d'incarner ce précepte d'un monde qui ne serait plus fiable : le méchant n'est plus un personnage nommé, mais une possibilité multiple et protéiforme. N'importe quel corps peut abriter cet esprit, aussi bien humain que non-humain : la quête ne doit donc pas s'arrêter aux visages (*Memories of Murder*), mais en la croyance, au « doute face à la foi et à la certitude » que les sud-coréens peuvent avoir, et qui ne doit pas s'arrêter à la simple séparation entre lien familial et étranger.

Le Mal peut se manifester sous diverses formes. Cependant, deux grands phénomènes sont notables. Tout d'abord, le rôle de la foule : elle crée, et masque les agissements de ces derniers en façonnant des codes qui, s'ils sont respectés, permettent à tout corps de se fondre dans cette masse informe protectrice (puisqu'il devient impossible de trouver l'unité malfaisante du groupe). Après cela, ce n'est plus en l'homme que regorge le mal mais aux esprits, du moins en un esprit qui prend une forme familière pour ses victimes (un homme), tout en gardant des caractéristiques qui le rendent différent (un étranger).

3.2. Les moyens de résistance

Comme le suggère la fin de cette première partie traitant des superstitions, le mal revêt de multiples formes. Les peurs font naître à la fois un homme solitaire

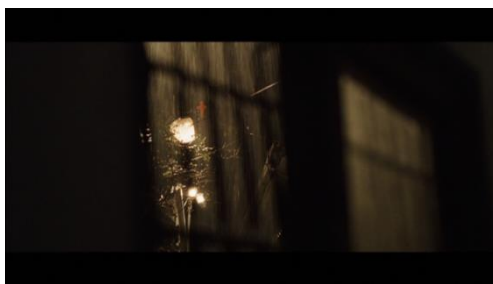
¹⁴⁸ ANDRIEU Bernard, art. cit., p.53.

(celui qui se fond dans la foule pour survivre, mais qui n'y correspond pas) ; un gang (ou divers groupes malfamés qui profitent de la foule pour se cacher et ainsi prospérer) ; et enfin le diable lui-même, ou du moins un esprit maléfique qui est incarné par un étranger. Le fait que Na Hong-jin utilise des personnages autres que les antagonistes principaux de ses films pour figurer le mal est déjà une nouveauté en ce qui concerne le thriller sud-coréen. Dans *Memories of Murder*, Bong Joon-ho, tout comme la police chargée de la véritable enquête à l'époque, ne sait pas qui agit : il filme alors des visages sans faire de distinction. De même pour la trilogie de Park Chan-wook comprenant *Sympathy for Mister Vengeance* (복수는 나의 것, 2002), *Old Boy* et *Lady Vengeance*, le véritable mal se retrouve en chaque personnage, aussi bien les protagonistes que les antagonistes. Néanmoins, la réponse apportée par le cinéaste en ce qui concerne la bascule entre le bien et le mal chez les personnages se retrouve dans la folie : c'est suite à un puissant besoin de vengeance que les protagonistes plongent dans la folie et donc le meurtre, les complots, et différents procédés de torture. Le film très populaire de Kim Jee-woon, *J'ai rencontré le diable* (악마를 보았다, 2010), ou encore *A Bittersweet Life* réalisé cinq ans auparavant, font de même en instaurant le fait que le mal se trouve en chacun de nous, cette folie meurtrière qui peut naître aussi bien d'un sentiment d'amour (le meurtre de sa femme dans *J'ai rencontré le diable* par exemple), que d'une colère prolongée (la séquestration dans *Old Boy* ou *Lady Vengeance* pour ne citer qu'eux). Aucun de ces films ne connaît une fin heureuse, les seules portes de sortie laissées se font très vite oublier sous prétexte d'un besoin vital de vengeance qui créera le monstre chez l'homme qui subira ce besoin. C'est la représentation de ce besoin qui permet « un apprentissage (...) de sa propre espèce, une façon de s'enquérir de sa capacité (...) à faire le Mal » pour reprendre les mots du chercheur Benoît Kastler cité plus haut. Nous allons dans cette partie observer les différentes possibilités de réponses chez Na Hong-jin.

3.2.1. Se repentir : du christianisme au confucianisme.

Dans son tout premier film, Na Hong-jin a choisi de mettre en scène un homme comme un autre pour incarner le mal. Mais une part importante de l'identité des sud-coréens reste leur travail : « Les éléments culturels, notamment (...) les comportements et manières, les loisirs et les tissus relationnels à travers l'église et

le lieu de travail sont instrumentalisés pour construire une communauté. »¹⁴⁹. Le choix de profession du personnage est alors essentiel, c'est un instrument pour trouver sa place dans la communauté qui s'est construite. Na Hong-jin se joue alors des spectateurs, notamment des spectateurs coréens, en lui donnant un rôle au sein même de l'église catholique de la ville. Au début, il est décrit comme un sans-abri ("il ne savait pas où aller" dira son locataire lors de son interrogatoire avec Jung-ho), ou du moins un errant à qui l'on confie les clés d'un logement pour deux semaines. Il est aussi sous-entendu qu'il s'agit d'un ancien délinquant puisque ce même propriétaire dira de lui que c'était son « ancien compagnon de cellule ». Il est donc un criminel au même titre que les antagonistes de *The Murderer*. La différence va se trouver ici dans la place qu'il occupe au sein de l'église (il travaillera sur le chantier visant à l'améliorer, et sculptera le crucifix exposé à l'entrée de l'église). Pour le retrouver, Jung-ho sera guidé par différents signes religieux, à commencer par une croix lumineuse qui apparaît comme un motif central du paysage urbain séoulite. Cette croix en néon, ou encore croix lumineuse, est appelée 네온 십자가 en coréen : c'est un symbole qui signale la présence des églises de jour comme de nuit, et permet de renforcer la présence de la religion catholique dans la ville. L'enseignante-chercheuse, Bae Jung-Sook, du département des sciences humaines à l'UTBM (Université de technologie de Belfort Montbéliard), écrit : « La Corée du Sud est le seul pays d'Asie du nord-est avec une communauté chrétienne nombreuse, dynamique et diversifiée. »¹⁵⁰. Cela explique pourquoi l'église occupe une place prépondérante dans « les tissus relationnels » des coréens. Pour illustrer ce propos, nous pouvons observer les références et différents motifs qui se répercutent dans la filmographie de Na Hong-jin. Nous avons déjà pu observer la façon dont Na Hong-jin cadre de façon récurrente l'une des croix lumineuses de Séoul pour façonner son paysage.



¹⁴⁹ KIM Kwang-ok, art. cit., p. 41.

¹⁵⁰ BAE Jung-Sook, *Regards interculturels vers l'Asie : Chine, Corée, Japon*, Belfort-Montbéliard, UTBM, 2007, coll. « Sciences Humaines et Technologie », p. 140.

Toujours dans *The Chaser*, suite à la découverte de la pièce dans laquelle Mi-jin a été sauvagement assassinée, nous retrouvons Jung-ho dans une position similaire aux représentations de Pietà, figure iconique de la religion catholique montrant la Vierge Marie pleurer la mort de son fils suite à sa crucifixion. Il n'est pas surprenant de retrouver cette figure lorsque l'on s'intéresse à sa place dans la religion chrétienne. L'historien de l'art William H. Forsyth, écrit à ce sujet : « la Pietà est devenue populaire en raison d'une demande croissante pour une approche plus directe et personnelle de la nature divine ». ¹⁵¹. De sa popularité naissent plusieurs variantes, dont celle de Na Hong-jin : les yeux demi-clos de Jung-ho ne peuvent se tourner vers le cadavre endeillé, donc il se retourne vers le divin. Na Hong-jin montre alors en champ contrechamp le visage de Jung-ho derrière les barreaux de l'ancienne captive en plongée, puis un cut, et le contrechamp qui se trouve cette fois de son côté de la grille, les barreaux toujours présents, qui laissent entrevoir au fond du champ la croix rouge luminescente signifiant la présence d'une église catholique. L'éclairage nocturne de la ville éclaire légèrement Jung-ho à travers la fenêtre, laissant les barreaux se refléter sur lui tandis qu'une partie de son visage reste dans la pénombre. Il arrive trop tard, il n'a même pas de corps à pleurer. Le fait de cadrer le lampadaire au-devant du plan et juste à côté de la croix, c'est donner une présence à la lumière divine qui émane de l'église.

L'une des séquences les plus mémorables du film reste la découverte par Jung-ho de ce que cachaient les dessins dans l'ancien appartement du tueur. Le montage en cut, accompagné d'une musique d'effet à chaque coupe montre le parallèle entre les différents schémas préparatoires et l'œuvre accomplie. Avant cette découverte, les dessins ne représentaient que des bouts de corps, des pieds, un torse, etc... Le visage meurtri est en réalité celui du Christ crucifié, de même pour les jambes croisées (observables sur les photogrammes ci-dessous). Du fait que le personnage soit un tueur en série avéré, rapprocher ces actes à la figure du Christ rend le tout d'autant plus glaçant car, comme l'écrit l'enseignant-chercheur Antoine Coppola, le cinéma coréen est avant tout « soucieux de ménager toutes formes de religiosité » ¹⁵². Il est donc choquant de rapprocher la figure du Christ aux

¹⁵¹ FORSYTH William H., « Medieval Statues of the Pietà in the Museum », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, n°7, Mars 1953, p.177. Citation originale : « the Pietà became popular because of a growing demand for a more direct and personal approach to the divine nature ».

¹⁵² COPPOLA Antoine, SUWEON Rhee, « Le cinéma coréen aujourd'hui », *Revue des Deux Mondes*, mars 2012, p.187.

agissements du mal. D'une part, à cause de l'utilisation de la religion en tant que telle, mais aussi du lien que Na Hong-jin opère entre les victimes de cet homme de la foule et la mort du Christ. Nous remarquons aussi que ce n'est qu'en adoptant la position de la Pietà que Jung-ho a pu faire cette découverte. Pire encore, les meurtres auraient pu être arrêtés bien plus tôt si la disparition du pasteur avait été signalée plus tôt. Ce n'est qu'en allant interroger les gens de l'église que son identité est démasquée, le vol de la maison du pasteur (et son meurtre) prouvé, et les cadavres des jeunes femmes retrouvés.



Face à ce constat se trouve *The Murderer*. L'échec aggravant de la fin du film va de pair avec l'absence de tout signe de religiosité dans le film. La seule présence qu'il y ait à noter, et qui n'est pas des moindres, est la séquence de la messe à l'église qui se trouve à la fin du film. Nous sommes alors toujours en montage cut, un plan d'ensemble en légère contre-plongée montre l'église de la ville en mettant en valeur la croix latine qui la surplombe. Le son d'un clocher se fait entendre, mais aucun indice ne permet de dire s'il s'agit d'un son in (nous voyons l'église mais aucun mécanisme s'activer). Suite à ce plan introductif, aussi bien visuellement que sur le plan sonore, nous entrons dans l'église : un plan de demi-ensemble nous montre le prêtre en train de donner la messe. Le premier plan est occupé par les paroissiens, le prêtre n'apparaissant qu'au fond du deuxième plan, et ce pour un court instant. Nous revenons rapidement auprès du banquier, assis parmi les paroissiens. Mais les enjeux de la séquence ne se trouvent pas dans l'image, comme nous avons pu l'observer dans *The Chaser*, mais le son. Les paroles

prononcées par le prêtre et qui accompagnent toute la séquence sont les suivantes : « Puis Dieu dit, faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance, et qu'il domine sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel, et sur tout animal qui se meut sur la terre. Et Dieu dit : [Voici, je vous donne toute herbe portant de la semence] ». Ce passage est extrait du Livre de la Genèse (chapitre 1, verset 26), et décrit la création de l'humanité par Dieu à qui il confère, comme nous pouvons l'entendre dans la séquence, la domination sur tout le reste de sa création.

« À travers le culte dominical et les activités de l'église, les gens ne renforcent pas seulement leur vie religieuse, mais préservent également leurs relations sociales. L'église est donc devenue une importante ressource sociale et a commencé à définir le statut social de ses membres ».¹⁵³

Il est clairement énoncé, aussi bien dans le discours du prêtre que celui de l'auteur, qu'une relation de pouvoir se met en place entre l'homme et ce qui l'entoure, mais aussi entre les hommes d'une même communauté religieuse (puisque c'est l'église qui définit « le statut social de ses membres »). Ce n'est pas pour rien si l'appel que reçoit le banquier pour lui annoncer la mort de ses hommes se glisse dans cette séquence : en essayant de dominer Myun en le tuant lui et le reste de son groupe, le piège s'est refermé sur lui, le laissant impuissant face à la fuite de Gu-nam d'un côté, celle de Myun de l'autre (qui aura survécu à l'attaque et tué ses hommes à gages). Le seul endroit dans lequel son besoin de dominance est assouvi se retrouve donc à l'église, durant les messes dans lesquelles on lui rappelle qu'il a le pouvoir sur ce qui l'entoure, aussi bien du fait de la Bible que de son statut. Nous pouvons ajouter que les nombreux paroissiens abritent toutes sortes de personnages, des hommes comme des femmes et ceux de tout âge, mettant en valeur l'aspect communautaire de l'église : « Un réseau de relations communautaires a commencé à apparaître entre paroissiens d'une même église ».¹⁵⁴

Le fait que *The Murderer* illustre toutes ces caractéristiques sans pour autant s'y épancher annonce la fin du récit : l'assurance apportée par les valeurs de la Bible n'est que factuelle, c'est le besoin de dominance sur une situation ou un sujet qui mènera le corps à sa perte. Le banquier sera le premier à en souffrir, suivi de Myun puis de Gu-nam, pour qui l'obsession envers la disparition de sa femme prendra le

¹⁵³ KIM Kwang-ok, art. cit., p.33.

¹⁵⁴ KIM Kwang-ok, art. cit., p.33.

dessus sur les seuls liens qui lui restaient (sa fille, sa mère, ainsi que son beau-père). Ce que montre le nombre de paroissiens et leur diversité, ce sont ces « relations communautaires » que l'église permet de tisser. La valeur de cette communauté est sans précédent : le professeur en sociologie à l'université nationale de Séoul Yee Jaeyol écrit sur le sujet : « On observe (...) une tendance forte à utiliser les liens régionaux, scolaires et familiaux comme un moyen pour conduire les affaires, obtenir des informations et prendre les décisions importantes. »¹⁵⁵. Ceci explique la place que prennent les paroissiens à l'image par rapport au curé qui n'apparaît que quelques secondes : si le véritable remède au mal qui se propage ne serait pas cette communauté représentée ? À noter que sur le plan de demi-ensemble montrant le curé donner la messe, les personnes présentes au premier plan sont toutes dos à la caméra, toutes ont les cheveux d'un même coloris, laissant les têtes se répéter comme un motif incessant. Nous retrouvons l'idée d'une foule compacte avant de revoir le personnage du banquier et les gens qui l'entourent : ce sont des hommes comme lui, mais aussi de jeunes filles, ou des mères de famille. Cette masse n'est pas comparable à celle présente dans les villes car elle n'est pas anonyme, au contraire, elle est remplie de relations et de connexions interpersonnelles.

Dans *The Chaser*, ces connexions sont plus implicites. Toujours dans l'optique d'une iconographie religieuse, ce sont les répétitions des gestes de la part des personnages qui vont définir leur lien. Les gros plans sur les mains deviendront alors un motif récurrent.

Pour le tueur, il s'agira des mains jointes dans un geste de prière. Dans les commentaires du film, Na Hong-jin assume avoir disséminé tout au long du film des indices quant à la véritable nature du tueur, les plans répétés sur ce geste en font partie. Dès lors que ce motif est remarqué, c'est toute une aura sacrée qui se cristallise dans ces plans. Les mains ne sont jamais en mouvement, le geste est mis à l'arrêt le temps du plan pour ne laisser qu'une image fixe imprégnée l'écran. Dans la religion chrétienne, les mains apportent toute une richesse iconographique avec différentes interprétations selon leurs positions et à qui elles appartiennent (la vierge Marie, ou encore un Ange). Mais les mains liées, assimilées à la prière, signifient la dévotion envers le divin. Or, même avec les poignets menottés, Yeong-Min

¹⁵⁵ JAEYOL Yee, "Les réseaux sociaux des Coréens", in BIDEET Eric (Dir.), *Communautés villageoises, réseaux urbains : sociologie coréenne*, Paris, les Indes savantes, 2005, coll. "Monde coréen", p.65.

accomplit ce geste, là où Jung-ho et Mi-jin en sont incapables. Ils reproduisent ce geste, Jung-ho avec les menottes et Mi-jin les cordes, mais retirent leurs caractères sacrés, échappant ainsi à leur seule porte de sortie qui se trouvait dans l'appel au divin. Le chercheur en anthropologie Kim Kwang-ok, et enseignant à l'université nationale de Séoul écrit au sujet de la Corée du sud : « la religion a apporté un lieu où soulager sa souffrance et où cultiver la vision d'un avenir plus prospère »¹⁵⁶. Ceci explique la mise en scène du cinéaste en ce qui concerne le sacré et sa retenue sur le sujet. Le problème de l'homme se situerait alors au niveau des croyances : prospère est celui qui se rapproche du divin, malheur à celui qui le reniera. Ce constat est également valable pour les personnages de *The Murderer* : sans rapport à la religion, impossible de « soulager sa souffrance », et encore moins de « cultiver la vision d'un avenir plus prospère ». Le seul avenir que Gu-nam perçoit, c'est le possible retour de sa femme que Na Hong-jin met en scène à travers différents flashbacks. C'est pour cela qu'il est impossible pour lui de la retrouver : elle est bloquée dans le passé de Gu-nam, dans des séquences floues où la perception, aussi bien du personnage que du spectateur, est embuée avec des images mises au ralenti. C'est parce que toutes ces traditions religieuses se perdent, ces liens communautaires entre paroissiens d'une même église comme le respect à l'égard du divin et du sacré, que le mal finit toujours par vaincre.

3.2.2. Le chamanisme : un retour aux sources.

Le cinéaste change radicalement de direction au sujet de la religion et des croyances dans son troisième film. La religion chrétienne reste présente, mais est tout de suite rejetée au profit d'un nouveau système : le chamanisme. Néanmoins, nous pouvons toujours trouver quelques occurrences qui ne sont pas des moindres, en ce qui concerne le christianisme. Nous retrouvons par exemple la croix latine, avec le collier que porte le collègue de Jong-goo. L'enquête ne progresse pas et les événements s'enchaînent, les deux acolytes se donnent alors rendez-vous pour enquêter dans la maison du Japonais. C'est à ce moment que Jong-goo remarque le collier autour du cou de son collègue : « Tu crois en ce genre de truc ? Dis-moi que je rêve. » ; nous sommes alors à la moitié du film. C'est dans cette même séquence qu'un nouveau personnage fait son entrée : le diacre. Il s'agit du neveu de ce même

¹⁵⁶ KIM Kwang-ok, art. cit., p.33.

policier qui est encore en formation pour passer au rang de prêtre. Jong-goo est alors sceptique vis-à-vis de ce signe religieux et de ce nouveau personnage. Nous recroiserons la route de cet homme quelques dizaines de minutes plus tard, lorsque Jong-goo le rejoint à l'église. Contrairement aux églises de ses précédents films, le plan qui est filmé à l'extérieur pour l'illustrer ne montre rien d'iconographique. Au contraire, le plan est inquiétant : c'est une contre-plongée faite de nuit sur le clocher qui est caché par les arbres du premier plan. Un son de cloche se fait alors entendre : il s'agit d'un son *in* comme le montre le plan qui suit, avec le jeune diacre qui actionne le mécanisme du clocher grâce à la corde qui se trouve à l'entrée. Dans ce cas, ce n'est plus la fameuse croix perchée sur le toit de l'église qui confère au lieu son aura religieuse, mais l'ambiance sonore. Jean-Marc Besse écrit au sujet du son : « Les sonorités d'un lieu donné [font paysage], au sens où elles constituent l'atmosphère ou l'ambiance caractéristique de ce lieu »¹⁵⁷. Le son du clocher qui retentit au petit matin est une donnée de « l'ambiance caractéristique de ce lieu » que nous quittons très rapidement en dépit du souci de Na Hong-jin de la construire de manière sensorielle. Nous entrons tout de même à l'intérieur le temps de voir le diacre, mais l'obscurité ambiante nous empêche d'observer le lieu, laissant au son le soin de le construire pour nous.

La scène qui nous intéresse et montre l'inefficacité de la religion catholique dans cet environnement rural, se trouve à un peu plus de la moitié du film. Le jeune diacre emmène Jung-goo demander conseil au prêtre du village. Il est intéressant de placer cette scène en miroir avec celle présente dans *Memoria*, du réalisateur Apichatpong Weerasethakul (de 2021). *Memoria* raconte l'histoire d'une cultivatrice écossaise du nom de Jessica qui part à Bogota (capitale de la Colombie), afin de rendre visite à sa sœur malade. Mais toutes les nuits, Jessica est dérangée par un son qui l'empêche de dormir. Ce son devient de plus en plus fort et dérange son sommeil, elle va donc voir un médecin pour trouver un remède. Le rôle du docteur est alors celui du prêtre dans *The Strangers*. La mise en scène de ces deux séquences est similaire : il s'agit d'un face-à-face entre le soignant et la victime. Dans *The Strangers*, la scène se passe de nuit, avec un faible éclairage artificiel en intérieur ; *a contrario*, la scène de *Memoria* se passe de jour avec le médecin qui est dos à une fenêtre, laissant la lumière naturelle pénétrer le bureau. Le surcadrage

¹⁵⁷ BESSE Jean-Marc, La nécessité du paysage, op. cit., p.26.

qui occupe alors la partie supérieure droite de l'image est essentiel pour comprendre les enjeux du film et dans ce cas précis, ceux de la séquence. Dans *La tradition dans la société coréenne - Changement et continuité*, le chercheur Lim Jae-hae (de l'Académie des études coréennes) écrit :

“Toutes les cultures populaires ont pour objectif de permettre à un nombre plus important de personnes de profiter d'une vie plus libre et plus prospère. (...) À l'ère du chamanisme, on croyait que les esprits ou les phénomènes naturels limitaient la liberté des hommes et la prospérité économique. (...) On croyait alors que c'étaient les esprits ou les phénomènes naturels qui apportaient la souffrance ou assuraient une récolte exceptionnelle. C'est pourquoi on effectuait des rites religieux à l'intention des esprits et de la nature pour obtenir la liberté et la prospérité”.¹⁵⁸

Le parallèle entre la nature et la souffrance humaine se cristallise dans ce cabinet médical. Ce besoin de se retourner vers des croyances ancestrales se confirme à travers les dialogues, aussi bien du côté de Na Hong-jin que d'Apichatpong Weerasethakul. Dans la séquence de *Memoria*, la malade demande au médecin un traitement pour calmer ses hallucinations auditives. La docteure cherche alors les causes de ce mal : des antécédents familiaux ? le manque de sommeil ? une maladie mentale ? Elle finit par conclure : « Dans ce village, beaucoup de gens souffrent d'hallucinations », sans plus d'explication. Elle finira par lui refuser la prescription d'un calmant car, pour reprendre ses termes : « Ce type de médicaments crée une forte dépendance. Ils ne constituent pas un réel traitement à première vue », « En plus, vous seriez privée de toute empathie. Vous ne seriez plus touchée par la beauté de ce monde. Ni par la tristesse de ce monde. ». La seule solution qu'elle propose sous forme d'affirmation est la suivante : « Jésus est avec vous. ». La lumière naturelle que lui offre le paysage en surcadrage derrière elle lui confère une aura qui crédite ses paroles, renforçant ainsi l'authenticité de son discours et la véracité de ses propos, puisque ce sont les « phénomènes naturels qui apport(ent) la souffrance ». Dans *The Strangers*, Na Hong-jin renverse la situation : ce n'est plus un médecin mais un prêtre, un représentant direct de la foi. L'enjeu de la séquence est le même que celui de la séquence vue précédemment : nous sommes dans le bureau de celui qui guérit et guide le malade, mais la mise en scène diffère. Contrairement à la séquence de *Memoria*, tous les personnages sont isolés, ce sont des raccords regards qui font la jonction entre le diacre, le prêtre et

¹⁵⁸ LIM Jae-hae, « La tradition dans la société coréenne - Changement et continuité », in BIDEZ Eric (Dir.), *Traditions, rituels, croyances : anthropologie coréenne*, Paris, les Indes savantes, 2005, Coll. “Monde coréen”, p.14.

le père. Dans *Memoria*, le plan est fixe avec la médecin, d'abord au côté de la patiente pour l'ausculter, puis qui passe derrière le bureau sans aucune coupure. Nous pouvons déjà observer que la distance entre les instances protectrices et les victimes diffère selon qu'elles se rangent du côté de la foi ou de la médecine moderne.

Pour en revenir à *The Strangers*, le dialogue se focalise entre le père et le prêtre. Toute l'attention sonore se porte sur cet échange, contrairement à Apichatpong Weerasethakul qui lui, enregistre du son direct : les voix portent les résonances de la pièce, un bruit de fond constant est présent, et nous entendons les bruits de l'extérieur grâce à l'ouverture derrière la docteure (les oiseaux, des passants...). Na Hong-jin filme un échange beaucoup plus formel si ce n'est un véritable interrogatoire : « Ce que vous me dites est vrai ? », demande le prêtre, « et vous me dites que c'est le chaman qui vous a dit ça ? ». Le jeune diacre baisse les yeux, laissant le père seul face à cet échange. Le prêtre continue : « Selon lui, il s'agirait du fantôme d'un homme mort...Mais cet homme est bien vivant. » ; « L'avez-vous vu de vos propres yeux ? Comment pouvez-vous être sûr si vous ne l'avez pas vu ? ». Contrairement à la réponse d'Apichatpong Weerasethakul qui se veut rassurante et bienveillante, celle de Na Hong-jin est accusatrice. Le prêtre finit par conclure : « Retournez à l'hôpital et écoutez les médecins. L'église ne peut rien faire pour vous ». La mise en scène aggrave la situation en laissant le père seul, dans l'obscurité, sans aucune lumière émanant de son plan (contrairement au prêtre et au diacre qui se trouvent à côté de la lampe). La professeure en anthropologie Moon Okpyo écrit à propos de la religion en Corée du Sud : « les services chrétiens ne reconnaissent pas le concept d'esprit des ancêtres »¹⁵⁹. C'est pour cela que Na Hong-jin dépeint le représentant chrétien comme un être pragmatique qui se limite aux faits empiriques. Na Hong-jin procède alors à une scission en filmant la nature avec une sensibilité particulière qu'il partage avec Warasetagul. Ce sont dans les forces de la nature même que réside la résolution des maux humains, et c'est en cela que les précédents films de Na Hong-jin ont connu une fin tragique, imprégnée de teintes sombres, sans issue possible. Nous allons donc nous intéresser à la mise en scène des rituels chamaniques, en contraste avec la religion chrétienne analysée

¹⁵⁹ MOON Okpyo, "Conflits rituels entre tradition confucianiste et christianisme dans la Corée contemporaine", in BIDEET Eric (Dir.), *Traditions, rituels, croyances : anthropologie coréenne*, Paris, les Indes savantes, 2005, Coll. "Monde coréen", p.137.

précédemment puisque, comme nous l'avons décrit plus tôt : c'est à « l'ère du chamanisme, on croyait que les esprits ou les phénomènes naturels limitaient la liberté des hommes »¹⁶⁰.

Nous allons donc nous attarder sur la séquence la plus marquante du film : l'exorcisme de la petite fille de nuit. La séquence commence par un plan sur un paysage de *shanshui* : les forces de la nature sont d'ores et déjà présentes. En ce qui concerne le montage de cette séquence, le malaise réside en un problème : nous n'avons aucun moyen de savoir s'il s'agit d'un montage alterné, ou d'un montage parallèle. Nous sommes partagés entre l'exorcisme en lui-même avec le chaman, et un rituel pratiqué par le Japonais dont on ne sait s'il est une aide au villageois ou l'inverse. Outre la question du montage, cette séquence a marqué les esprits par le réalisme avec lequel ce rituel a été pratiqué. Cela va de sa préparation à son exécution. Tout d'abord, le chaman a effectué une *mugeori* : « une divination à partir de pièces et de riz »¹⁶¹ afin d'affiner un diagnostic en ce qui concerne le cas de la jeune fille. Par la suite, c'est toute la théâtralité du rituel en lui-même qui a été retranscrite. À titre comparatif, la *mudang*¹⁶² Puch'ae témoigne auprès de l'ethnologue Alexandre Guillemoz : « Quand l'Esprit entre en moi, je ne sais plus rien, ma conscience devient folle. »¹⁶³. Cela se retrouve dans la gestuelle du chaman dans cette séquence qui accomplit une danse qui n'est en aucun cas orchestrée, mais en pleine transe. Le rôle du son est aussi très important : ce moment est accompagné par différents tambours qui tapent à l'unisson dans un rythme de plus en plus soutenu, à la limite de la cacophonie. Puch'ae explique ceci : « la *mudang* donne ses indications au tambour, le dirigeant d'un mouvement de doigt, de tête, d'un battement de cil »¹⁶⁴. La mise en scène du corps dans l'espace est alors essentielle : le chaman perd le contrôle de son corps afin de dépasser notre dimension terrestre pour atteindre ces dites forces de la Nature que les montagnes du village abritent, ne laissant que le son comme repère. Mais ce n'est pas pour autant que l'image est délaissée au profit du travail sonore : le sang, la chair, le bois, le feu, tout se mélange dans une sorte de cacophonie visuelle. Les échelles de plan varient, passant du plan

¹⁶⁰ MOON Okpyo, art. cit., p.138.

¹⁶¹ KENDALL Laurel, "Entre ancêtres et esprits", in BIDEZ Eric (Dir.), *Traditions, rituels, croyances : anthropologie coréenne*, Paris, les Indes savantes, 2005, Coll. "Monde coréen", p.221.

¹⁶² Une chamane.

¹⁶³ GUILLEMOZ Alexandre, *La Chamane à l'éventail : Récit de vie d'une mudang coréenne*, Paris, Imago, 2010, coll. « Scènes Coréennes », p. 69.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 151 – 152.

d'ensemble, à un plan rapproché poitrine en passant par le plan en pied. La scène est observée sous tous les angles : la caméra se trouve tantôt à l'entrée de la cour, puis en son centre, parfois en légère plongée, d'autres à ras le sol pour une contre plongée. Le plan est fixe, mais la caméra est mobile.



Cette théâtralité est observable dans l'histoire du chamanisme et son évolution au fil du temps. Le chercheur Lim Jae-hae écrit à ce sujet : « on peut affirmer que le gut, en tant que rituel communautaire créé et hérité des temps ancestraux, s'est développé en forme artistique dramatique il y a environ 1000 ans pour former une nouvelle tradition »¹⁶⁵. Il ajoute un peu plus loin : « il s'est progressivement transformé en une forme dramatique mettant l'accent sur la qualité artistique »¹⁶⁶. Malgré ce tournant sous « forme artistique dramatique », il faut « tenir rigueur que le gut¹⁶⁷ effectué dans un but purement religieux existe encore »¹⁶⁸. Le lien entre les paysages de *shanshui* et ce système « magico-religieux » est donc très puissant encore aujourd'hui. Toujours dans « La tradition dans la société coréenne - Changement et continuité », Lim Jae-hae écrit :

« L'hypothèse selon laquelle la pratique des rituels chamanistes est déclinante avec le développement de la technologie n'est qu'à moitié vraie. Il semble logique que quand sont développées de nouvelles médecines et que la médecine fait des progrès, les gut destinés à guérir une maladie disparaissent, mais ce n'est pas vrai dans tous les cas. Dans

¹⁶⁵ LIM Jae-Hae, art. cit., p. 17.

¹⁶⁶ LIM Jae-Hae, art. cit., p. 17.

¹⁶⁷ Un rituel.

¹⁶⁸ LIM Jae-Hae, art. cit., p. 24.

un nombre considérable de cas, les gens ont recours, se tournant vers les chamans lorsque la médecine moderne a échoué à guérir une maladie ». ¹⁶⁹.

Na Hong-jin dépeint un vrai fait de société dans son pays qui dépasse le simple aspect “horifique” de la pratique (pour reprendre les termes d’Antoine Coppola au sujet de l’utilisation du chamanisme dans le cinéma). « Quel que soit le développement de la science, la religion ne dépérit pas » ¹⁷⁰ : les villages près des montagnes comme Goksung continuent de pratiquer le *gut*, de sorte à montrer son admiration et sa dévotion à l’Esprit de la montagne dont dépend le village (notamment avec le *Qi* comme vu précédemment dans les paysages de *shanshui*). Que ce soit dans l’orchestration du rituel, aussi bien dans la mouvance du corps que la sonorité de l’évènement, ou encore les objets utilisés (nous pourrions consacrer tout un chapitre quant à l’utilisation de l’éventail dans le rituel, ou encore le rôle des lames sur lesquelles le chaman crache du sang), cette scène est empreinte d’un réalisme accru pour quiconque aurait déjà pratiqué le *gut*.

De l’autre côté, nous avons donc le Japonais qui orchestre une tout autre cérémonie. Lorsque nous sommes avec lui, nous continuons d’entendre les tambours présents avec le chaman au lointain, laissant supposer que les deux rituels aient lieu en même temps. Le rituel se fait dans la même violence qu’avec le chaman : on égorge des poulets (en guise d’offrande, mais aussi pour inviter le corps de l’esprit à l’habiter pour ensuite s’en débarrasser), et le corps vêtu de blanc se retrouve taché de sang. Le Japonais crie aussi différentes incantations en se tenant assis face à la photo de la dernière victime, qui elle-même repose sur une tête de bouc. La violence sonore et visuelle des deux rituels questionne le spectateur sur ce qu’il est en train de voir. En tant que tel, rien n’aspire à aider la fille plus qu’à lui faire du mal (on la retrouve dans sa chambre, hurlant et se tordant dans tous les sens). En revanche, nous remarquons les effets directs que tout cela a sur la jeune fille, contrairement à ses différents séjours en hôpital qui n’ont rien donné. La réponse se retrouve bel et bien quelque part dans ces énergies de la nature, auprès du monde des Esprits de la montagne qui veille à la récolte et à la vitalité de ses villages. L’ethnologue Alexandre Guillemoz observe en Corée du Sud :

« Le chamanisme a une remarquable faculté d’adaptation. C’est encore plus vrai pour les mudang urbaines, comme Puch’ae, dans ces villes où les repères traditionnels ont

¹⁶⁹ LIM Jae-Hae, art. cit., p. 28.

¹⁷⁰ LIM Jae-Hae, art. cit., p. 28.

fini par s'éteindre, où le sens de la communauté se perd. À la fois, on méprise les mudang, mais elles ont toujours leur rôle à jouer dans un système de croyances collectives encore vivace, puisqu'on a malgré tout recours à elles quand on ne parvient plus à trouver des solutions. »¹⁷¹.

Na Hong-jin, qui a grandi dans ce petit village pour partir dans une grande ville, a assisté à ce changement et le retranscrit dans ce dernier film dans sa quête de réponse quant à ce qui peut soigner le Mal dont les hommes souffrent.

Comme nous avons pu le constater, ce sont donc dans les croyances religieuses (ou magico-religieuses) que le peuple sud-coréen trouve remède à leurs problèmes. Si le peuple de Corée du Sud continue de souffrir, c'est avant tout à cause de la perte de l'esprit communautaire qui fait rage dans les grandes villes. Pour reprendre les mots de Kim Kwang-ok : « Les communautés sont établies pour apporter un réconfort psychologique et une sécurité privée, sociale, politique et économique. Les gens appréhendent le monde et programment leur vie quotidienne en fonction de l'unité à laquelle ils appartiennent »¹⁷². Un dysfonctionnement au niveau de la communauté, et c'est tout le système qui échoue (le tueur de *The Chaser* remis en liberté, ou encore la mort de l'immigré de *The Murderer*).

3.3. Un destin inéluctable

À présent, pour cette dernière partie de notre étude sur le travail de Na Hong-jin, nous allons remettre en question le cheminement de la pensée du réalisateur. Et si la réponse au mal n'était pas présente dès le début ? Dans une interview pour *screenanarchy*, le cinéaste dit au sujet de son dernier film *The Strangers* : « J'ai ajouté le chamanisme simplement parce que je suis coréen et que c'est un film coréen »¹⁷³. D'après ses dires, ce serait naturellement qu'il se serait tourné vers cette pratique spirituelle puisqu'elle va de pair avec la culture coréenne. Mais comme nous avons pu l'observer, il a fallu que la religion chrétienne passe par là pour que la croyance chamanique puisse se mettre en place. Ce qui habite véritablement sa mise en scène est une quête de réponses face à deux questions métaphysiques

¹⁷¹ GUILLEMOZ Alexandre, *La Chamane à l'éventail : Récit de vie d'une mudang coréenne*, op. cit., p. 106.

¹⁷² KIM Kwang-ok, art. cit., p.36.

¹⁷³ CONRAN Pierce, "Interview : THE WAILING's Na Hong-jin, Questions For A Mastermind Of Evil", publié le 09/06/2016 sur *screenanarchy.com*, URL = <https://screenanarchy.com/2016/06/interview-the-wailings-na-hong-jin-questions-for-a-mastermind-of-evil.html>, (12/09/2024).

majeures : la nature du mal (sa place dans le monde et où il se trouve, ses différentes formes), et la mort (étroitement liée à la question du mal, en particulier en ce qui concerne le statut de la victime et du bourreau).

À la lumière de cette analyse de l'évolution du cinéaste, c'est une nouvelle interrogation qui se pose à nous, celle de la destinée. Ne pourrions-nous pas nous demander si les croyances spirituelles n'étaient pas présentes dès le début ? Est-ce que le cinéaste n'était pas destiné à dépeindre le chamanisme avant même de penser à son dernier film ? Lorsqu'il affirme qu'il est logique pour lui de filmer des rituels chamaniques dès lors qu'il désire faire un film purement coréen, il y a bien une philosophie (si ce n'est une doctrine) incontournable et qui ne saurait échapper à une quelconque représentation de la Corée du Sud : le confucianisme. L'enseignante chercheuse Jung Sook Bae (dont les travaux portent sur les problèmes interculturels entre l'Asie et l'Europe), écrit dans son livre *Regards interculturels vers l'Asie au sujet de la Corée* : « le confucianisme est si omniprésent, si intimement mêlé à la vie quotidienne qu'il en devient indiscernable. Indiscernable aux yeux de l'étranger de passage, indiscernable même aux yeux de ses détracteurs coréens qui le pratiquent tout le temps, car...ils sont Coréens ! »¹⁷⁴. Si le confucianisme fait autant partie de la vie et de la culture coréenne, c'est qu'il influence sans le vouloir les œuvres qui y sont produites. De plus, la bascule entre la religion, le chamanisme, et cette doctrine se fait naturellement puisque, toujours d'après Jung Sook Bae :

« Si le confucianisme présente certains caractères propres à la religion, il n'existe pas de clergé réel et, (...) pas de temple : dans la plupart des cas, le culte est rendu par des civils et reste souvent limité à la sphère privée ou familiale. Cette tolérance doctrinale et cette absence d'autorité ont permis au confucianisme d'incorporer des rites chamaniques, de se fondre aisément dans le bouddhisme et de s'affilier au christianisme. »¹⁷⁵.

Nous allons donc aller dans le fondement même de la pensée coréenne dans cette partie finale, en tentant d'observer en quoi la mise en scène de Na Hong-jin est empreinte de cette pensée. Autrement dit, en quoi le confucianisme a-t-il forgé son cinéma depuis ses débuts, et comment cela se manifeste-t-il à l'écran au travers de certains procédés de mise en scène ?

¹⁷⁴ BAE Jung-Sook, *Regards interculturels vers l'Asie : Chine, Corée, Japon*, op. cit., p.104.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 105.

3.3.1. Les invisibles : un monde signifié

Il convient tout d'abord de clarifier ce que nous entendons par le terme les « invisibles » avant d'aborder l'analyse esthétique à proprement parler. Dans le domaine anthropologique et ethnographique, cette expression permet de désigner l'étude de tout ce qui ne se voit pas. Pour être plus précis dans sa définition, l'anthropologue et docteur en sociologie Jérémy Damian, en parlant des ethnographes, écrit : « Ils ont appris, peu à peu, en côtoyant des populations qui vivent entourées d'entités invisibles – ancêtres, esprits en tout genre, dieux, djinns... – à rendre compte de l'existence propre de ces invisibles, c'est-à-dire des conditions à partir desquelles ils gagnent en existence. »¹⁷⁶. Les invisibles sont les croyances immatérielles auxquelles un peuple croit et qui, sous certaines conditions, peuvent être rendues visibles. De surcroît, ces choses invisibles sont bien présentes au quotidien (nous parlerons alors du monde des invisibles). Jérémy Damian précise, toujours dans son article « L'espace du dedans (quand il n'y a rien à voir !) », toujours en parlant du travail des ethnographes : « Ils ont rendu sensible le fait que l'invisibilité ne se résume pas à un défaut d'existence. Ce qui est invisible n'est pas indétectable, mais requiert que nous nous rendions sensibles d'une autre manière à ses sollicitations. »¹⁷⁷. La suite de notre étude va alors s'apparenter au travail de l'ethnographe en utilisant l'esthétique des films de Na Hong-jin comme une “condition” qui permet de rendre sensible le monde des invisibles.

Ce monde est omniprésent dans le conscient collectif des coréens. La géomancie sur laquelle se basent les constructions des villages et temples en est un parfait exemple : l'énergie de la montagne est invisible, l'Esprit qui le dirige aussi, pourtant, cela impacte considérablement la vie des habitants qui se conforment à ses désirs. La chamane Puch'ae témoigne de ce lien avec les esprits de la montagne : « Les montagnes, elles sont innombrables, n'est-ce pas ? Il faut pouvoir recevoir les Esprits de n'importe quelle montagne. »¹⁷⁸. Cette volonté de faire vivre les esprits au travers de rituels est tout aussi présente en milieu rural, qu'en milieu urbain. Cela s'explique par la pensée confucianiste qui prescrit des rites en direction des ancêtres. L'anthropologue Moon Okpyo écrit à ce sujet : « Les ancêtres ne sont

¹⁷⁶ DAMIAN Jérémy, “L'espace du dedans (quand il n'y a rien à voir !)”, *Socio-anthropologie*, n°27, 2013, p. 73.

¹⁷⁷ DAMIAN Jérémy, art. cit., p.71.

¹⁷⁸ GUILLEMOZ Alexandre, *La Chamane à l'éventail : Récit de vie d'une mudang coréenne*, op. cit., p. 68.

pas seulement des objets de vénération lors de rites spécifiques, mais constituent une part importante de la vie quotidienne »¹⁷⁹. Les esprits des ancêtres d'une même famille perdurent et continuent de guider leur vie même après la mort. Ces croyances persistent aujourd'hui malgré les différentes religions présentes sur le sol coréen, ce sont même elles qui s'adaptent aux préceptes du confucianisme comme l'écrit Moon Okpyo plus loin dans « Conflits rituels entre tradition confucianiste et christianisme dans la Corée contemporaine » : « la croissance du protestantisme en Corée n'attaque pas nécessairement la base confucianiste de la culture coréenne. De nombreux théologiens coréens ont montré que le protestantisme coréen avait adopté le formalisme et les tendances autoritaires du confucianisme »¹⁸⁰. Nous sommes donc en droit d'inclure la présence de ce monde des invisibles, qu'il s'agisse d'esprits puissants (des montagnes, des divinités), ou d'esprits à valeurs familiales, dans le monde matériel orchestré par Na Hong-jin.

En raison de l'adoption du « formalisme et [des] tendances autoritaires du confucianisme »¹⁸¹ par les autres religions, la pensée de Confucius devient universelle. Nous pouvons donc étendre notre analyse à l'ensemble des films du cinéaste, bien que les actes religieux y soient moins mis en avant, si ce n'est absents. Nous pouvons aller plus loin en reprenant la pensée de Jacques Aumont à propos du cinéma : « le cinéma, c'est aussi un régime d'apparition / disparition, de succession immédiate des images, du tout au tout, très différent du régime de dévoilement progressif qui s'applique aux objets visuels dans l'espace de la perception courante »¹⁸². C'est donc parce que le cinéma permet de transcender « la perception courante » à travers « un régime d'apparition / disparition » que Na Hong-jin réussit à mettre en image l'invisible, et le premier paramètre essentiel à prendre en compte dans son esthétique : l'angle de prise de vue. Dans son livre *L'espace au cinéma*, André Gardies écrit : « l'orientation : l'espace, particulièrement au cinéma (...), est toujours orienté par rapport au regard, celui du spectateur, mais aussi (...) celui du personnage, voire du narrateur »¹⁸³. André Gardies met en avant ici la place du réalisateur dans la perception que le spectateur

¹⁷⁹ MOON Okpyo, art. cit., p. 143.

¹⁸⁰ MOON Okpyo, art. cit., p. 156.

¹⁸¹ MOON Okpyo, art. cit., p. 156.

¹⁸² GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique : Esthétique et dramaturgie*, op. cit., p. 63.

¹⁸³ GARDIES André, *L'espace au cinéma*, p. 112.

se fait de l'espace dans un film. Néanmoins, par le concept de « narrateur », l'auteur ne précise pas la nature de cette instance. Bien que le regard porté sur l'action soit orchestré par le réalisateur qui choisit l'emplacement de sa caméra, il peut néanmoins appartenir à une entité diégétique (donc pas le spectateur), dépourvue de physicalité. Pour éclairer notre propos, revenons sur la première séquence de course-poursuite du film *The Chaser*. C'est un passage en particulier qui nous intéresse : tandis que Jong-ho, le proxénète, poursuit Yeong-Min à travers les rues de Séoul, Na Hong-jin décide de faire un changement radical d'angle de caméra. L'angle, qui est à échelle humaine depuis le début de la course, bascule en une forte plongée.



Le changement radical de prise de vue pose la question du point de vue. En effet, si nous étions à échelle humaine depuis le début de la séquence, le spectateur suit la course-poursuite sans se poser la question du narrateur, et de qui regarde réellement la scène. Le fait de regarder ce passage de haut, avec un personnage qui défile après l'autre dans un mouvement de bascule, donne une nouvelle perspective à la scène. L'immersion n'est pas la même puisque nos « points de repères »¹⁸⁴ ont changé. Mais alors, à qui appartient ce point de vue ? La bascule de la caméra reproduit le mouvement de tête d'un spectateur qui suit les hommes face à la scène pour ne rien rater, et la hauteur, ainsi que l'emplacement par rapport au bâtiment d'en face, laissent à penser que nous serions un simple habitant sorti sur son balcon pour assister à la scène. Nous sommes dans un quartier résidentiel de nuit, avec

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 112.

aucune âme qui vive depuis le début du film. Si balcon il y a, la logique veut qu'il soit vide. Reste alors la théorie d'un narrateur immatériel, qui habite les lieux sans pour autant se montrer. Toujours dans son livre *L'espace au cinéma*, André Gardies écrit au sujet de la compréhension du spectateur : « Dans cet espace, ce sont d'autres voix que celles de la diégèse qui s'adressent à moi », « dans ma quête des formes et du sens, je suis seul. Pourtant c'est l'Autre qui me parle, mais jamais il ne se montre, sinon sous forme de traces et d'indices »¹⁸⁵. Et si cette plongée soudaine et le mouvement qui l'accompagne n'était qu'une « trace » ou un « indice » laissé par cet « Autre » qui s'adresse à moi en tant que spectateur ? Cet Autre que nous sommes en droit de penser être une manifestation des nombreux esprits qui habitent la Corée (et les esprits des coréens mêmes). Rappelons que, peu importe la religion ou l'espace représenté, ces croyances sont présentes et omniscientes, d'autant plus à Séoul car, du fait de la multiplicité des croyances, Adrien Gombeaud affirme qu'il y a une « religiosité informe qui habite la Corée dans son ensemble et qui se rassemble dans l'espace de Séoul »¹⁸⁶. Il est donc normal de trouver des traces de ces croyances en cet espace. Le caractère « informe » de ces croyances permet une liberté au réalisateur, à cet « Autre », qui peut se manifester sous différentes formes (comme avec les fortes plongées et contre-plongées de son deuxième film par exemple). En revanche, l'action observée se dérobe à la vue de cet Autre pour qui les architectures font office de barrage comme nous pouvons le voir sur les deux photogrammes ci-dessous.



Pour le photogramme de gauche, ce sont les garde-corps qui, comme son nom pourrait indiquer, protègent le corps de Gu-nam de cet Autre omniscient et envahissant. Pour celui de droite, le point de vue se place directement dans la gaine de l'ascenseur dans laquelle le personnage se situe. La caméra ne bouge pas, mais

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 169.

¹⁸⁶ GOMBEAUD Adrien, *Séoul cinéma – Les origines du nouveau cinéma coréen*, op. cit., p. 99.

la cage d'ascenseur s'en rapproche pour montrer son cheminement. Ce qui est intéressant dans ces cas de figure c'est que nous sommes sûrs de n'opter pour le point de vue d'aucun personnage présent dans la diégèse (que ce soit des actants ou des figurants). Plusieurs autres contre-plongées sont présentes, notamment lorsque Gu-nam arrive sur un nouveau lieu : nous sommes alors placés à son échelle pour regarder le bâtiment qui lui fait face dans toute sa hauteur. Mais dans ces deux plans, personne n'est présent sur les lieux, certains sont même impossibles à atteindre pour l'œil humain (comme la gaine de l'ascenseur alors que celui-ci est en mouvement). Les fortes plongées et contre-plongées renvoient à un concept essentiel du chamanisme : la naerida. L'ethnologue Alexandre Guillemoz décrit ce phénomène dans son livre *La chamane à l'éventail* comme l'idée de descente d'un esprit dans le monde matériel. Cette descente n'est pas directe, il faut en général préparer l'espace dans lequel cela va se produire, faire une cérémonie ou un rituel, pour finalement l'accueillir. Les plans en hauteur peuvent être un indice de cette présence à un niveau supérieur, prête à plonger à tout moment dans l'espace préparé par le cinéaste. Ceci expliquerait l'absence de ce type de plan dans son troisième film qui laisse une place prépondérante aux esprits et à la superstition de façon explicite, notamment avec la présence de divers objets à connotations religieuses ou mystiques comme une tête de bouc, un corbeau, ou encore des plantes, qui servent de pièges pour capturer le malin. Elles sont le symbole de l'âme qui, une fois capturée, sèche le bouquet de fortune, signifiant ainsi la mort du personnage. Ces plantes sont toujours surélevées par rapport à la scène, elles sont toujours en hauteur pour laisser les personnages passer en dessous. Elles remplacent alors la caméra qui était placée en hauteur dans les films précédents.

Nous avons vu que la caméra placée en hauteur permettait d'offrir un nouveau point de vue qui pourrait être celui des esprits qui habitent les lieux et ses habitants. Le fait de placer du végétal avec des talismans en hauteur, c'est revenir à l'idée de Naerida, c'est-à-dire la descente de l'esprit dans le monde des mortels. La connexion entre cette plante et le monde des esprits est clairement établie lors de la scène de fin dans laquelle la jeune femme mystérieuse, dont on ne connaît pas le nom, explique qu'il s'agit d'un piège destiné à capturer le malin. C'est lorsque le père de famille passe en dessous que celui-ci se referme, piégeant ainsi non pas le démon du village, mais sa propre âme. La connexion entre la vie des mortels et le

végétal n'est pas sans rappeler l'analyse d'Augustin Berque sur le paysage et l'énergie du *Qi* : « Il intègre le microcosme au macrocosme en un tout organique »¹⁸⁷. Le végétal (le microcosme), permet de symboliser, et de donner une présence physique à tout un monde invisible (le macrocosme). Cette idée de scénographie émerge dès le premier film du cinéaste lorsqu'il va utiliser une contre-plongée avec un léger mouvement panoramique pour montrer les arbres qui dépassent du jardin du tueur alors que sa prochaine victime s'apprête à rentrer et à tomber dans le piège.



La nuit permet de découper la forme des arbres et de les rendre d'autant plus menaçants qu'ils bougent lentement au gré du vent, comme une menace qui plane sur la jeune femme qui hésite à entrer. Le photogramme de droite est un dernier appel à l'aide : encore une fois, le point de vue n'est pas celui d'un humain (la caméra est placée dans un endroit inatteignable par l'homme sans installation préalable), mais le personnage regarde directement en sa direction pour appeler le témoin à agir.

3.3.2. Les débuts d'un nouveau genre

Lorsque nous observons toutes ces traces laissées dans les films du cinéaste, une question peut alors être posée : est-ce qu'il serait possible de définir un nouveau genre qui pourrait être confondu avec ce déjà existant : un cinéma chamanique ? C'est volontairement que le film *The Strangers* a été éludé le plus possible, afin de rendre compte des traces des croyances magico-religieuses dans une filmographie centrée sur un genre autre que l'horreur ou le fantastique. Nous allons par ailleurs étendre notre corpus pour tenter de définir ce que pourrait être ce genre avec

¹⁸⁷ BERQUE Augustin, *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, op. cit., p. 99.

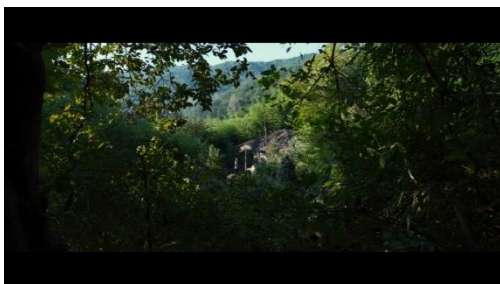
notamment trois films de trois réalisateurs différents : *Svaha : The Sixth Finger* (사바하, de Jang Jae-hyeon, 2019), *The Medium* (ทรงพลัง, 2021), et *Memoria* (d'Apichatpong Weerasethakul, 2021). Nous allons faire un pas de plus dans le domaine de l'anthropologie en analysant les différentes manifestations des invisibles, autrement dit des esprits, chez des réalisateurs coréens mais aussi thaïlandais. Ce virage géographique s'explique par la similitude entre les rituels thaïlandais et sud-coréens en ce qui concerne le chamanisme et la manifestation des esprits. La chamane Puch'ae, toujours dans *La chamane à l'éventail : Récit de vie d'une mudang coréenne*, explique : « Les mudang ne s'occupent pas seulement d'honorer les Esprits de la Corée, qu'ils soient du Sud ou du Nord aujourd'hui, elles reçoivent aussi les Esprits de la Chine, ceux du Japon ou ceux de l'Amérique, les Esprits du monde entier »¹⁸⁸. Nous pouvons donc bel et bien parler d'un monde des invisibles, puisqu'ils ne sont pas seulement présents là où les croyances spirituelles sont les plus fortes, mais dans le monde entier ; c'est ensuite au rôle du chaman ou de la *mudang* de pouvoir converser avec eux.

C'est le réalisateur lui-même qui effectue la transition entre le chamanisme coréen et le chamanisme thaïlandais avec la production du film *The Medium*, dont il laissera la réalisation à Banjong Pisanthanakun (notamment connu pour ses films d'horreur s'intéressant aux fantômes et légendes de son pays). Ce film raconte l'histoire d'une chamane, notamment de sa vie quotidienne. L'environnement n'est pas sans rappeler celui de *The Strangers* puisque l'action se situe à Isan, une région assez pauvre de la Thaïlande où l'agriculture est la principale activité économique. La nature et les paysages montagneux sont les premiers thèmes qui reviennent dans ce genre que l'on pourrait qualifier de « chamanique ». Cela s'explique par les caractéristiques des milieux ruraux : « L'organigramme du village (...) est bien apparent aux villageois. Ils s'y rallient, se sentent en harmonie avec la nature, leurs voisins et leurs ancêtres, ont des repères pour trouver la bonne attitude en fonction des circonstances »¹⁸⁹. Ce sentiment d'harmonie entre l'homme et la nature, qui lui permet par la suite de « trouver la bonne attitude en fonction des circonstances », se fait à la fois par un travail sonore, et un travail visuel : tout comme *The Strangers*,

¹⁸⁸ GUILLEMOZ Alexandre, *La Chamane à l'éventail : Récit de vie d'une mudang coréenne*, op. cit., p. 68.

¹⁸⁹ BAE Jung-Sook, *Regards interculturels vers l'Asie : Chine, Corée, Japon*, op. cit., p. 39.

Svaha : The Sixth Finger montre plusieurs séquences en voiture avec comme troisième plan les montagnes (elles sont toujours présentes et abritent en son sein la maison dans laquelle une enfant démoniaque se cache). De même pour *Memoria*, avec une femme écossaise qui vient trouver la source de ses hallucinations auditives dans les montagnes. *The Medium* montre quant à lui divers autels présents dans les montagnes, entourées par les feuillages et une nature abondante.



Cabane du Japonais dans *The Strangers*



Autel à Budha *The Medium*



Source des hallucination auditives dans *Memoria*

Le sentiment d'harmonie ne se fait pas uniquement entre l'homme et son environnement, mais entre « leurs voisins et leurs ancêtres ». Nous avons déjà vu que la communauté était un remède contre le mal qui frappe les hommes, en opposition à la foule et sa masse informe. Le deuxième élément essentiel au genre et inhérent à l'harmonie entre l'homme et la nature : les relations familiales. « Si, par exemple, j'oublie de prier pour telle ou telle famille, l'Esprit me punit aussi sec. Pourquoi ? Parce que tous mes clients sont ses enfants »¹⁹⁰ : les liens avec la mère et le père sont essentiels car nous pouvons les assimiler à la connexion avec les esprits. Pour aller plus loin dans cette analyse et avant de passer aux cas pratiques, l'anthropologue Marc Augé écrit au sujet des territoires :

« Le territoire s'est maintenu contre les menaces d'agressions extérieures ou de fissions internes, ce qui n'est pas toujours le cas, on le sait : en ce sens, encore, les

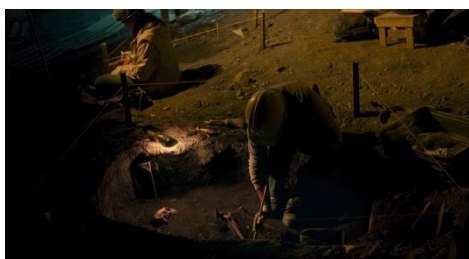
¹⁹⁰ GUILLEMOZ Alexandre, *La Chamane à l'éventail : Récit de vie d'une mudang coréenne*, op. cit., p. 70.

dispositifs de la divination et de la prévention ont été efficaces. Cette efficacité peut se mesurer à l'échelle de la famille, des lignages, du village ou du groupe »¹⁹¹.

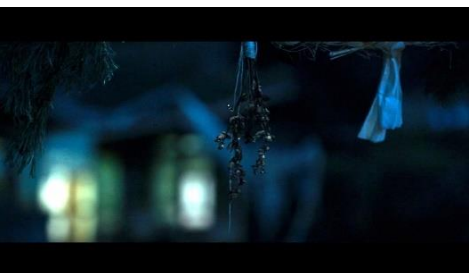
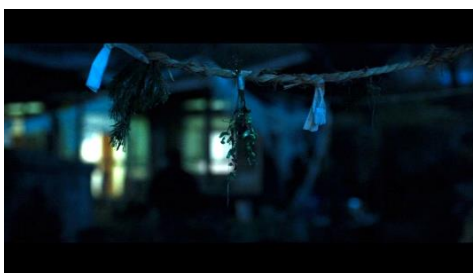
La protection du territoire et sa vitalité se voient directement à travers ses habitants, leur relation étant la même que celle des lignages qui la vivent. Ceci justifie l'utilisation des plans larges pour montrer différents édifices en rapport aux hommes au cœur de la nature même. Nous pouvons dire que le genre met en scène le tout cosmique avec à la fois : le territoire, qui est peuplé d'entités permettant sa protection, ainsi que les hommes et leurs différentes communautés. En mettant en scène le territoire, ce sont les familles qui l'habitent qui sont mises en avant, et *vice-versa*.



Introduction film *Svaha : The Sixth Finger*



Memoria



The Strangers

Nous pouvons aller au-delà de l'aspect familial pour explorer la nature même de la vie. De la naissance jusqu'à la mort, les films chamaniques mettent en scène la vie sous toutes ses formes. Le film *Svaha : The Sixth Finger* débute sur un

¹⁹¹ AUGÉ Marc, *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit., p. 62.

plan large d'un champ dans la campagne coréenne : un léger travelling horizontal puis le mouvement s'arrête, laissant en suspens le paysage. Un homme passe à moto du premier au troisième plan, pour finalement disparaître. Puis, la caméra reprend finalement son mouvement en basculant en arrière, laissant apparaître le ciel. Deux fœtus apparaissent alors, entourés de ce qui ressemble à du liquide amniotique. La couleur orange de la séquence accentue l'épaisseur du ciel, et donc la présence du liquide dans lequel baignent ces deux fœtus qui remplacent le soleil dans ce champ désert. Dans *Memoria* et *The Strangers*, ce sont les plantes qui symbolisent la vie ; dans *Memoria*, il s'agit de toute une séquence dans laquelle le personnage feuillette un livre sur la reproduction des plantes et leur extinction selon leur géographie ; et dans *The Strangers*, il s'agit du piège posé pour capturer la vie du Japonais (une *Coriaria*¹⁹²) qui, une fois utilisée, se fane instantanément. Yolaine Escande écrit à propos du *shanshui* : « Le temps n'est (...) pas vécu comme un instrument de la mort, mais comme la manifestation de changements dans l'espace »¹⁹³. Dans un cosmos dans lequel l'homme et la nature s'entremêlent, où l'environnement, habité par des esprits qui veillent sur les habitants comme des parents bienveillants, dans un équilibre qui se veut (et surtout se doit) le plus harmonieux possible, la vie et la mort ne sont que des manifestations du temps, lui-même étant une manifestation des « changements dans l'espace ». Pour compléter ses propos, la *mudang* Puch'ae dit : « L'être humain meurt, mais l'âme ne disparaît pas »¹⁹⁴. Pour montrer cet invisible, cette survivance de l'âme humaine au corps charnel en perdition, les réalisateurs utilisent, tout comme les chamans, des objets pour les incarner. Les plantes et les découvertes archéologiques sont des outils pour signifier ce passage du temps qui est certes, synonyme de mort, mais surtout d'un changement de l'espace (les excavations nécessaires pour les fouilles archéologiques en sont un exemple, tout comme l'écologie végétale).

Le ciel est aussi un thème majeur pour ces films. Adrien Gombeaud écrit à ce sujet : « Il ne s'agit pas du ciel biblique, il est plutôt proche de la conception taoïste chinoise [que l'on retrouve aussi dans le chamanisme coréen] où contrairement à l'homme, le ciel est immuable. Les hommes changent, le ciel reste

¹⁹² Plante à but ornemental et extrêmement toxique.

¹⁹³ ESCANDE Yolaine, *Montagnes et eaux – La culture du shanshui*, op. cit., p. 120.

¹⁹⁴ GUILLEMOZ Alexandre, *La Chamane à l'éventail : Récit de vie d'une mudang coréenne*, op. cit., p. 67.

le même, incontestable, universel, indivisible »¹⁹⁵. Pour être plus précis, le ciel renvoie « à la notion fondamentale de [*Chon ha*] qui désigne la terre comme tout ce qui est littéralement [sous le ciel]. Les personnages se placent aussi comme des intermédiaires au milieu entre le ciel et la Terre. Ils échappent au monde terrestre et au mensonge pour accéder à un espace authentique »¹⁹⁶. Ce n'est pas pour rien qu'un film comme *Svaha : The Sixth Finger*, dont le héros est un pasteur qui enquête sur les différentes dérives sectaires des groupes religieux en Corée, remanie dès sa première séquence un des thèmes les plus fondamentaux du chamanisme coréen. Une grande partie de l'action se passe en campagne, afin de donner une place aux personnages « comme un intermédiaire » entre le monde des esprits (« incontestable, universel, indicible » et « immuable »), et le monde des vivants (le « monde terrestre »). Ce passage tiré du livre *Séoul cinéma – Les origines du nouveau cinéma coréen* est introduit par une affirmation venant de l'auteur : « La vengeance viendra aussi du ciel, par une pluie torrentielle surnaturelle »¹⁹⁷. Si le ciel cristallise l'équilibre du monde, la pluie, elle, est le messager qui vient avertir les hommes qui viendraient perturber cet équilibre. Nous avons déjà observé cette pluie « torrentielle surnaturelle » dans *The Chaser* et *The Strangers* de Na Hong-jin qui se déverse lorsqu'un crime a été commis. Dans la revue *Eclipses* consacrée au réalisateur Bong Joon-ho, la pluie est déjà décrite comme : « un personnage à part entière », plus encore, « la pluie n'est pas qu'une affaire de décor »¹⁹⁸. Dans le film *The Host* de ce même réalisateur, il est dit de la pluie qu'elle « semble littéralement engendrer le monstre »¹⁹⁹. Son utilisation ne s'arrête pas à un effet esthétique ou à « une affaire de décor », mais incarne l'échange entre le monde des invisibles et le monde terrestre. Le fait d'utiliser la pluie comme un autre ressort que celui d'une simple mise en scène météorologique se remarque chez de nombreux réalisateurs asiatiques pour qui, nous le rappelons, les valeurs confucéennes, impliquant une survivance de l'âme et de l'esprit au-delà du corps, sont incontestables. Dans son livre *L'attrait de la pluie*, l'enseignante-chercheuse Corinne Maury parle de la pluie

¹⁹⁵ GOMBEAUD Adrien, *Séoul cinéma – Les origines du nouveau cinéma coréen*, op. cit., p. 96.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.97.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.96.

¹⁹⁸ CAMINADE DE SCHUYTTER Violaine, « Autant en emporte la pluie », *Éclipses*, n°68, 2021, p.121.

¹⁹⁹ CAMINADE DE SCHUYTTER Violaine, art. cit. p., 127.

comme d'une « force plastique »²⁰⁰ qui « instaure souvent un mode actif de la filiation entre les lieux et les corps qui l'habitent »²⁰¹. La pluie est chargée de vie, puisque sa force plastique fonctionne comme « une puissance qui simultanément active et déstabilise la menace »²⁰². Tout ceci rejoint les propos au sujet de *The Host* et du lien entre la création du monstre et la pluie, mais aussi notre analyse en ce qui concerne la mise en scène des invisibles. La pluie permettrait aux réalisateurs de films chamaniques de stimuler le non-vu puisque, du fait de montrer des averses intenses et non de légère brume, elle crée des « hachures régulières et véhémentes » qui envahissent l'ensemble du cadre, « donnant à la pluie une présence plus intrusive »²⁰³. Elle hante l'image tel un fantôme pour laisser planer un mauvais présage (la mort d'un personnage). C'est en cela qu'elle est en lien avec le divin, ce n'est qu'un relais visuel entre le ciel et la terre, entre ceux qui habitent le monde des invisibles et les corps charnels terrestres. Na Hong-jin comme Bong-Joon-ho, ou encore Apichatpong Weerasethakul, charge la pluie d'une dimension esthétique, mais aussi métaphysique considérable.

²⁰⁰ MAURY Corinne, *L'attrait de la pluie*, Belgique, Yellow Now, 2014, coll. « Côté Cinéma / Motifs », p. 84.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 73.

²⁰² *Ibid.*, p. 39.

²⁰³ *Ibid.*, p. 52.

Conclusion

Ce travail de recherche nous a donné l'opportunité d'explorer plus en profondeur le thème du paysage, aussi riche et varié que le montrent les différentes traditions qui l'accompagnent. En ce qui concerne notre étude, c'est le paysage chinois, parent du paysage coréen, qui a structuré l'ensemble de notre recherche. Nous avons pu l'observer sous sa forme la plus primitive dans *The Strangers* ; son ampleur à travers le continent asiatique dans *The Murderer* ; et ses influences dans les métropoles contemporaines avec *The Chaser*. En outre, le cinéma de Na Hong-jin est marqué par une profondeur historique qui transcende le simple cadre de la narration diégétique. Le paysage dans son cinéma sert à mettre en exergue des problématiques propres à l'auteur mais plus largement, propres à une certaine culture, ce qui est particulièrement notable avec le phénomène Hallyu (la vague coréenne²⁰⁴, ou 한류).

L'exploration des paysages dans le cinéma de Na Hong-jin nous a permis d'approfondir notre compréhension de la topographie sud-coréenne. De Séoul jusqu'à Goksung, en passant par Yanbian en Chine, c'est toute une carte que construit le cinéaste à travers ses différents films. La mise en scène de la ville de Séoul met en exergue la tension constante entre ouverture et fermeture du pays, une dynamique particulièrement marquée et bien connue des cinéastes de la vague coréenne (comme on peut déjà le voir avec la société de production américaine Fox, qui produira son deuxième film avec une autre société coréenne). C'est en couplant l'enchevêtrement des rues à une ligne d'horizon infinie que le réalisateur montre ce conflit : l'horizon se perd dans les montagnes ou au bout des grandes routes, mais le regard finit toujours par être bloqué par une énième rue, un énième carrefour, qui fera revenir les personnages au point de départ. Ce phénomène est également visible dans le portrait que fait Na Hong-jin de la Chine en y plongeant un coréen pour qui tout est synonyme d'un non-lieu. Seule la mer Jaune par laquelle il est arrivé l'accueille et devient ainsi son salut. Le motif de la route et du voyage en voiture rythme ses trois films, parvenant ainsi à un cheminement logique entre les différents environnements. Na Hong-jin finalise son travail de cartographe en revenant sur la genèse de sa pensée en filmant dans son village d'enfance *The Strangers*. La

²⁰⁴ Ce mouvement décrit l'expansion de la culture coréenne dans le monde (notamment la culture populaire).

tradition picturale du *shanshui* a été mise en lumière grâce à une narration paysagère travaillée sur un double rythme binaire : le temps météorologique et chronologique, le jour et la nuit. De toute sa filmographie, Na Hong-jin ne faisait apparaître que certains lieux en un certain moment de la journée. Le *love hôtel* faisant partie de la vie nocturne de la ville, n'apparaissait alors que la nuit tombée par exemple, de même pour les marchés dans *The Murderer* visibles en journée, et qui disparaissaient à la nuit tombée pour laisser place aux jeux clandestins.

Par la suite, nous nous sommes intéressés aux personnages qui habitent ces mêmes environnements. Il ne s'agit pas de protagonistes ou d'antagonistes, mais de corps : c'est l'interaction entre la matérialité des corps et celle des paysages qui est au cœur de notre analyse. De nombreux gros plans viennent s'attarder sur l'épiderme, la sueur, les larmes, ou même la conjonctive des personnages. Tout comme la description du monstre de Carpenter dans *Æsthetica antarctica : The Thing de John Carpenter*, c'est la matière du corps qui caractérise les personnages qui peuplent le cinéma de la vague coréenne. Même lorsque le corps n'apparaît pas directement à la caméra, Na Hong-jin utilise le motif de l'écran pour transformer les personnages en corps flottants. L'environnement fournit alors les prises nécessaires pour que ses personnages puissent vivre et habiter l'espace. Nous nous sommes alors appuyés sur les travaux de Camille Bui et David Martens sur la question du portrait de pays, genre qui vise à dépeindre un pays en partant de sa situation géographique, jusqu'aux us et coutumes propres à ses habitants. À travers différentes symphonies urbaines, Na Hong-jin construit un portrait complet des villes de Séoul, Busan ou encore Yanbian, avec leurs architectures vertigineuses, révélées par les fortes contre-plongées du réalisateur. Mais nous retrouvons aussi un mode de vie ancestral grâce à Goksung, avec les petits villages, menacés par l'expansion des grandes villes, ou encore l'exode rural des jeunes Séoulites vers la capitale. C'est alors que nous retrouvons la cabane du Japonais de *The Strangers* au cœur des montagnes, ou encore la pratique de l'agriculture. Pour approfondir le propos, nous avons observé plus en détail ce lien entre l'homme et son environnement, le pays et son habitant, pour conclure sur une véritable histoire de contamination mutuelle. Le sang appelle la pluie : si un corps est blessé, l'environnement dans lequel il se trouve en souffre. Le cas le plus explicite se trouve dans *The Murderer*, où les murs se couvrent de moisissure au même rythme que le

personnage se laisse dépérir. Nous parlons même d'échange de qualités matérielles. Le thème de l'enfermement est également omniprésent, pas seulement chez Na Hong-jin mais chez les cinéastes de cette mouvance pour qui le passé historique finit toujours par les rattraper, leurs choix de mise en scène en étant imprégnés.

Enfin, notre dernier chapitre était consacré aux différentes croyances et superstitions qui marquent le pays. Pour ce faire, nous nous sommes appuyés sur l'ouvrage *Par-delà nature et culture* de Philippe Descola, ou encore *La Chamane à l'éventail : Récit de vie d'une mudang coréenne* d'Alexandre Guillemoz. Nous nous sommes alors intéressés aux portraits du mal présents dans chacun des films de Na Hong-jin, mais aussi chez les autres réalisateurs de son époque (Bong Joon-ho et Park Chan-wook notamment). Nous avons pu observer que celui-ci était protéiforme, si ce n'est métamorphe, comme le montre le personnage du Japonais dans *The Strangers*. Se pose alors la question de ses origines, ce qui le crée et l'aide à prospérer. Na Hong-jin trouve sa réponse dans le motif de la foule, cette masse informe dans laquelle vivent les citoyens, et qui a pour seule constante l'anonymat qu'elle confère à ses membres. Il est essentiel de différencier la foule de la communauté : l'une engendre le mal, l'autre une protection. Na Hong-jin fait cette différence en adaptant la figure du mal qui n'est plus un homme ordinaire, mais un fantôme ayant pris l'apparence d'un étranger. Le réalisateur revient sur son travail initial sur la matière pour signifier, non pas la contamination entre un corps et un environnement, mais entre le chasseur et sa proie. Un fantôme étant immatériel, c'est à travers des plaques d'urticaires et autres problèmes de peau qu'il se manifeste. L'insistance avec laquelle Na Hong-jin crée le débat vis-à-vis de la présence d'esprit malfaisant dans son dernier film, questionne les nombreux signes religieux présents depuis son premier long-métrage. C'est en se penchant sur les études anthropologiques en lien avec la pensée de Confucius que nous avons découvert tout un monde invisible et pourtant bien présent aux côtés des personnages. La tradition paysagère chinoise étant profondément habitée par le surnaturel (notamment avec l'énergie Qi, ou encore les esprits des montagnes), il est naturel pour un cinéaste aussi attentif au paysage de s'orienter vers ce monde pour chercher des réponses. Mais ce n'est pas le seul à se tourner vers le spirituel pour essayer de comprendre le monde dans lequel il vit : de nombreux cinéastes que nous avons tenté de regrouper en un genre produisent un cinéma qui est habité par

des questions métaphysiques. Apichatpong Weerasethakul, Banjong Pisanthanakun, ou encore Jang Jae-hyeon, articulent l'esthétique de leurs films autour de questions philosophiques et spirituelles (la vie et la mort, la naissance, le bien et le mal...), pour lesquelles les réponses importent moins que la question elle-même.

BIBLIOGRAPHIE :

La Corée :

- BAE Jung-Sook, Regards interculturels vers l'Asie : Chine, Corée, Japon, Belfort-Montbéliard, UTBM, 2007, coll. « Sciences Humaines et Technologie ».
- COURMONT Barthélémy, « Les succès du soft power sud-coréen », *Diplomatie*, n°111, septembre-octobre 2021, p.86 – 88.
- CHOI Hang-sub, “La Corée, une société solitaire”, *Sociétés*, n°122, 2013/4, p.57 - 63.
- JAEYOL Yee, “Les réseaux sociaux des Coréens”, in BIDEET Eric (Dir.), *Communautés villageoises, réseaux urbains : sociologie coréenne*, Paris, les Indes savantes, 2005, coll. “Monde coréen”.
- KENDALL Laurel, “Entre ancêtres et esprits”, in BIDEET Eric (Dir.), *Traditions, rituels, croyances : anthropologie coréenne*, Paris, les Indes savantes, 2005, Coll. “Monde coréen”, p.217 - 243.
- KIM Yong-hak et SON Jaesonk, « Confiance, coopération et risque social – Une comparaison entre cultures », in BIDEET Eric (Dir.), *Communautés villageoises, réseaux urbains : sociologie coréenne*, Paris, les Indes savantes, 2005, coll. “Monde coréen”, p.89 - 110.
- KIM Kwang-ok, “L'idéologie communautaire et sa réalité”, in BIDEET Eric (Dir.), *Communautés villageoises, réseaux urbains : sociologie coréenne*, Paris, les Indes savantes, 2005, coll. “Monde coréen”, p.11 - 45.
- LIM Jae-hae, “La tradition dans la société coréenne - Changement et continuité”, in BIDEET Eric (Dir.), *Traditions, rituels, croyances : anthropologie coréenne*, Paris, les Indes savantes, 2005, Coll. “Monde coréen”, p.13-35.
- MOON Okpyo, “Conflits rituels entre tradition confucianiste et christianisme dans la Corée contemporaine”, in BIDEET Eric (Dir.), *Traditions, rituels, croyances : anthropologie coréenne*, Paris, les Indes savantes, 2005, Coll. “Monde coréen”, p.135 - 161.
- QUISEFIT Laurent, « XII. La guérilla en Corée », in BAECHLER Jean, CHALINE Olivier (Dir.), *La Bataille*, Paris, Hermann, 2018, coll. « L'Homme et la Guerre ».

La matière :

- CAMINADE DE SCHUYTTER Violaine, « Autant en emporte la pluie », *Éclipses*, n°68, 2021, p.120 – 130.
- DOUGLAS Mary, *De la souillure : Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte / Poche, 2005.
- LÉCOLE SOLNYCHKINE Sophie, *Æsthetica antarctica : The Thing de John Carpenter*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2019, coll. « Débords ».
- LÉCOLE SOLNYCHKINE Sophie, « Une lecture matériologique », *Éclipses*, n°68, 2021, p.145 – 152.
- MAURY Corinne, *L'attrait de la pluie*, Belgique, Yellow Now, 2014, coll. « Côté Cinéma / Motifs ».

La superstition et la religion :

- COPPOLA Antoine, « Regain religieux dans le cinéma sud-coréen : vers une trans-religion du futur ? », *Sociétés*, n°144, février 2019, p.95-103.
- DAMIAN Jérémy, “L’espace du dedans (quand il n’y a rien à voir !)”, *Socio-anthropologie*, n°27, 2013, p. 71 - 83.
- DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2015, Coll. « Folio Essais ».
- FORSYTH William H., «Medieval Statues of the Pietà in the Museum », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, n°7, Mars 1953, p.177-184.
- GUILLEMOZ Alexandre, *La Chamane à l'éventail : Récit de vie d'une mudang coréenne*, Paris, Imago, 2010, coll. « Scènes Coréennes ».
- INGOLD Tim, *Marcher avec les dragons*, Paris, Points, 2018, Coll. « Points Essais ».
- KASTLER Benoît, « Des maux et des méchants : mise en récit et qualification du mal au cinéma », *Flamme*, n°3, 2023, p.100 – 111.
- OLIVER Camille, *Le musok féminin. Etude du système de pensée chamanique de Corée du Sud*, Paris, DUMAS (Dépôt Universitaire de Mémoires après soutenance), 7 septembre 2016.

- SMYERS Karen A., « « My Own Inari » : Personalization of the Deity in Inari Worship », *Japanese Journal of Religious Studies*, Tome 23, 1996, p.85 – 116.
- STEPANOFF Charles, « Qu'est-ce que le chamanisme ? », *Sciences Humaines*, n°327, juillet 2020, p.8.
- VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, *Métaphysiques cannibales : Lignes d'anthropologie post-structurale*, Paris, PUF, 2009, coll. « MétaphysiqueS ».

Le corps :

- AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1992, coll. « Essais ».
- AMIEL Vincent, “Des corps effacés par le flux : Hou Hsiao-hsien, Ozu et Wong Kar-wai”, in GAME Jérôme (Dir.), *Images des corps / corps des images au cinéma*, Paris, ENS, 2010, p.21 - 33.
- ANDRIEU Bernard, “Entretien avec Jean-Luc Nancy”, *Corps et sciences sociales – Corps de cinéma*, n°9, 2011, p.49 - 55.
- DUBOIS Philippe, « La question du figural », in GERVAIS Bertrand, LEMIEUX Audrey (Dir.), *Perspectives croisées sur la figure : à la rencontre du lisible et du visible*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, coll. « Approches de l'imaginaire ».
- FOSSARD DE ALMEIDA Aurore, in DAMOUR Christophe (Dir.), *Jeu d'acteurs : Corps et gestes au cinéma*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, coll. « Formes cinématographiques ».
- FROMONT Garance, « Sortir de la masse : Ambivalence de la foule dans quelques films de la Nouvelle Vague tchécoslovaque », *À l'épreuve*, n°9, février 2023, p.2 – 20.
- MARTIN Nicolas, « Jean-Claude Ameisen, *La Sculpture du vivant. Le suicide cellulaire ou la mort créatrice*, Paris, Seuil (coll. « Points sciences »), 2003, 480p. », *Corps et sciences sociales – Corps de cinéma*, n°9, 2011, p.168-171.
- ROBERT Valentine, « Le visage au cinéma. Archéologie du gros plan », in GUIDO Laurent et al. (Dir.), *Visages : Histoires, représentations, créations*, Lausanne, BHMS, 2017.

- SORLIN Pierre, “Des corps sans visages : ce que le cinéma fait avec les foules”, in GAME Jérôme (Dir.), *Images des corps / corps des images au cinéma*, Paris, ENS, 2010, p.195 - 219.
- TAÏEB Emmanuel, « Muriel Darmon, Christine Détrez (éd.), Corps et société, La Documentation française, Problèmes politiques et sociaux, 907, décembre 2004, 119p. », *Corps et sciences sociales – Corps de cinéma*, n°9, 2011, p.71-73.
- THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde : de l’espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, 2019, coll. « penser le cinéma ».

Le cinéma coréen :

- CHISOK Kim, « Les principaux thèmes », in APRA Adriano (Dir), *Le cinéma coréen*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993, coll. « Cinéma Pluriel ».
- COPPOLA Antoine, *Dictionnaire du cinéma coréen*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2021.
- COPPOLA Antoine, SUWEON Rhee, « Le cinéma coréen aujourd’hui », *Revue des Deux Mondes*, mars 2012, p.181-189.
- FRODON Jean-Michel, « Les cinémas d’Asie vus par l’Occident : fécondité des interférences », in BITTINGER Nathalie (Dir), *Les cinémas d’Asie : Nouveaux regards*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, coll. « Formes cinématographiques ».
- GOMBEAUD Adrien, *Séoul cinéma – Les origines du nouveau cinéma coréen*, Paris, L’Harmattan, 2006, coll. « Champs visuels ».
- JOINAU Benjamin, « Strangers (than Paradise) – Les étrangers dans le cinéma sud-coréen », *Positif*, n°672, 2017, p.33 – 36.
- MAURUS Patrick, « Les cinémas coréens et leurs divisions. Hypothèses sociocritiques », in BITTINGER Nathalie (Dir.), *Les cinémas d’Asie : Nouveaux regards*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016.

- PARK Seung-hyun, « Korean Cinema after Liberation : Production, Industry, and Regulatory Trends », in GATEWARD Frances (Dir), *Seoul Searching : Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, New York, SUNY Press, 2007, coll. « Horizons of Cinema ».

Le paysage et l'espace :

- AUGÉ Marc, *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, coll. « La librairie du XXIe siècle ».
- BEAU Rémi, « Champs et friches : réflexions sur l'ordinaire de la nature », *Critique*, n°903-904, 2022, p.746 – 756.
- BERNARDI Sandro, *Antonioni. Personnage paysage*, Paris, Presses universitaires Vincennes, 2006, coll. « Esthétiques hors cadre ».
- BERQUE Augustin, *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995.
- BERQUE Augustin, « Paysage à la chinoise, paysage à l'européenne », in MOTTET Jean (Dir.), *Les paysages du cinéma*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 1999, coll. « Pays Paysages ».
- BESSE Jean-Marc, *La nécessité du paysage*, Marseille, Parenthèses, 2018, coll. « la nécessité du paysage ».
- BUI Camille, « L'invention d'une rencontre entre le cinéma et la ville : la « symphonie urbaine » au tournant des années 1930 », *Annales de géographie*, n°695-696, 2014, p.744-762.
- CORBIN Alain, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, coll. « Histoire ».
- DELISSEN Alain, « Des dragons dans le paysage coréen », *L'Homme et la société*, n°104, 1992, p.15-22.
- DEPARDON Raymond, *Errance*, Paris, Points, 2003, coll. « Points documents ».
- ESCANDE Yolaine, *Montagnes et eaux – La culture du shanshui*, Paris, Hermann, 2005.
- GARDIES André, *L'espace au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1993.

- GARDIES André, « Le paysage comme moment narratif », in MOTTET Jean (Dir.), *Les paysages du cinéma*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 1999, coll. « Pays Paysages ».
- GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique : Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015.
- JAKOB Michael, *Le paysage*, Gollion, Infolio, 2008.
- LÉCOLE SOLNYCHKINE Sophie, MARTENS David, MONTIER Jean-Pierre (Dir.), *Portraits de pays, Textes, images, sons*, Presses universitaires de Rennes, 2024, à paraître.
- MARTENS David, « Qu'est-ce que le portrait de pays ? », *Poétique*, n°184, 2018, p.247 – 268.
- MARTINEZ GUTIÉRREZ Emilio Martín, « Images et imaginaires de la grande ville : variations sur une symphonie urbaine », *Sociétés*, n°103, 2009, p.33 – 46.
- MOON Kwangjin, « Droit du paysage en Corée », in GRIDAUH (Dir.), *Droit de l'Aménagement, de l'Urbanisme et de l'Habitat 2019*, Paris, Le Moniteur, 2019.
- RENNESSON Stéphane et VALLARD Annabel, « Explorer nos terrestrialités en milieux-limites », *Techniques & Culture*, n°75, 2021, p.10 – 35.

Commentaire audio du réalisateur :

- Voir : DVD *The Chaser*, M6 Vidéo, 2006.

Articles et interview numérique :

- CONRAN Pierce, “Interview : THE WAILING’s Na Hong-jin, Questions For A Mastermind Of Evil”, publié le 09/06/2016 sur screenanarchy.com, URL = <https://screenanarchy.com/2016/06/interview-the-wailings-na-hong-jin-questions-for-a-mastermind-of-evil.html>, (12/09/2024).
- DUDEK Maria Anna, « Le hanok – maison traditionnel coréenne », publié le 24/04/2021 sur planete-coree.com, URL = <https://www.planete-coree.com/2021/04/25/le-hanok-maison-traditionnelle-coreenne/>, (21/05/2023).
- JIAXING Hu, « De la conception chinoise du paysage dans l'étymologie du terme fengjing 風景 », *Sciences & art contemporain*, publié le 05/12/2020 sur

alaincardenas.com, URL = <https://alaincardenas.com/blog/de-la-conception-chinoise-du-paysage-dans-letymologiedu-terme-fengjing-風景/> (21/05/2023).

- MAURUS Patrick, “Réflexions sur le passé dans le cinéma sud-coréen”, Tangun, publié le 05/2021 sur revuetangun.com, URL = <https://www.revuetangun.com/post/reflexions-sur-le-passe-dans-le-cinema-sud-coreen> (25/05/2023).
- NOH Jean, « ‘The Wailing’ director Na Hong-Jin on producing Thai horror ‘The Medium’ », publié le 05/07/2021 sur screendaily.com, URL = <https://www.screendaily.com/cannes/cannes-qanda-na-hong-jin-the-wailing/5104060.article> (21/05/2023)
- XING Hu, « De la conception chinoise du paysage dans l’étymologie du terme fengjing 風景 », Sciences & art contemporain, publié le 05/12/2020 sur alaincardenas.com, URL = <https://alaincardenas.com/blog/de-la-conception-chinoise-du-paysage-dans-letymologiedu-terme-fengjing-風景/>, consulté le 21/05/2023.

Les cahiers du cinéma :

- MALAUSA Vincent, « The Murderer », *Cahiers du cinéma*, n°669, juillet-aout 2011, p.54.
- MALAUSA Vincent, « The Chaser », *Cahiers du cinéma*, n°643, mars 2009, p.59.

FILMOGRAPHIE

FILMOGRAPHIE PRINCIPALE

The Chaser (추격자, 2009), Na Hong-jin

The Murderer (황해, 2011), Na Hong-jin

The Strangers (곡성, 2016), Na Hong-jin

FILMOGRAPHIE COMPLEMENTAIRE

A Bittersweet Life (달콤한 인생, 2005), Kim Jee-woon

A perfect red snapper dish (2006), Na Hong-jin

A Taxi driver (택시 운전자, 2017), Jang Hoon

Barking dogs never bite (플란다스의 개, 2000), Bong Joon-ho

Chambre 1408 (1408, 2007), Mikael Hafström

Dernier train pour Busan (부산행, 2016), Yeon Sang-ho

Deux sœurs (장화, 2003), Kim Jee-woon

Du soleil pour les gueux (2001), Alain Guiraudie

Faith (2023), Na Hong-jin

Fargo (1996), Joel et Ethan Coen

Hors Satan (2011), Bruno Dumont

J'ai rencontré le diable (악마를 보았다, 2010), Kim Jeon-woon

Je suis un cyborg (사이보그지만 괜찮아, 2006), Park Chan-wook

La Bête, (2017) Filippo Meneghetti

La Passion de Jeanne d'Arc (1928), Carl Theodor Dreyer

Lady Vengeance (친절한 금자씨, 2005), Park Chan-wook

Le mal n'existe pas (悪は存在しない, 2023), Ryūsuke Hamaguchi

Les yeux sans visage (1960), Georges Franju

Lost in perfection (惡女, 2023), Sung Hsin-yin

Memories of Murder (살인의 추억, 2003), Bong Joon-ho
Memoria (2021), Apichatpong Weerasethakul
Midnight silence (미드나이트, 2021), Kwon Oh-seung
Mother (마더, 2009), Bong Joon-ho
New World, (신세계, 2013), Park Hoon-jung
No Country for Old Men (2007), Joel et Ethan Coen
Okja (옥자, 2017), Bong Joon-ho
Old Boy (올드보이, 2003), Park Chan-wook
Parasite (기생충, 2019), Bong Joon-ho
Seven (1995), David Fincher
Snowpiercer : Le transperceneige (설국열차, 2013), Bong Joon-ho
Svaha : The Sixth Finger (사바하, 2019), Jang Jae-hyeon
Sweat (2007), Na Hong-jin
Sympathy for Mister Veengeance (복수는 나의 것, 2002), Park Chan-wook
The Devil inside (2012), William Brent Bell
The Host (괴물, 2006), Bong Joon-ho
The Medium (ร่วงหล่น, 2021), Banjong Pisanthanakun
The Priests (검은 사제들, 2015), Jang Jae-hyeon
The Rite (2011), Mikael Hafström
The Ritual (2017), David Bruckner
The Thing (1982), John Carpenter
The Witch (2015), Robert Eggers
Thirst, ceci est mon sang (박쥐, 2009), Park Chan-wook
Un lac (2008), Philippe Gandrieux

INDEX RERUM

A

Anthropologie, 81, 113, 116, 128,
140, 141, 142, 143

B

Bactérie, 103

C

Cadrage, 11, 17, 26, 27, 28, 30, 32,
35, 36, 37, 61, 62, 64, 66, 100,
101, 109, 136, 144

Cadre, 25, 26, 60, 62, 102, 115, 116

Cellule, 87, 103, 104, 107

Chair, 61, 62, 65, 70, 86, 88, 105

Chaman, 15, 48, 49, 52, 53, 116,
117, 118, 119, 128

Chamanisme, 13, 114, 118, 119,
120, 121, 126, 128, 132, 142

Chemin, 21, 35, 52, 77, 96, 119,
125, 133

Christianisme, 108, 117, 123

Confucianisme, 121, 122, 123

Confucius, 123, 138

Contamination, 27, 81, 83, 84, 85,
87, 103, 134, 135

Couloir, 25, 26, 27, 29, 37, 84, 88

Croix, 107, 108, 109, 112, 113

Croyance, 121

Culture, 9, 10, 11, 12, 22, 32, 45,
54, 58, 73, 73, 75, 79, 81, 82, 121,
123, 129, 131, 136, 138, 143

D

Décor, 12, 22, 28, 30, 31, 38, 43, 44,
67, 90, 133

Dedans, 61, 104, 105, 121

Dehors, 20, 24, 105

Démon, 15, 63, 85, 94, 102, 125

Destin, 41, 54, 82, 119

E

Ecosystème, 33, 34, 74

Energie, 19, 36, 48, 49, 53, 55, 99,
121, 126, 135

Esprit, 11, 72, 83, 84, 105, 106, 107,
117, 119, 120, 123, 126, 127, 130,
133, 138

Esthétique, 11, 12, 13, 14, 21, 23,
24, 25, 48, 68, 69, 74, 82, 94, 122,
124, 133, 139, 144

Etranger, 9, 10, 11, 41, 42, 72, 77,
78, 80, 101, 102, 103, 106, 120, 135

F

Figural, 61, 62

Figure, 10, 52, 59, 61, 62, 63, 66,
69, 78, 86, 95, 97, 99, 109, 110, 126,
138

Flot, 54

Forêt, 11, 77

Foule, 34, 41, 95, 96, 98, 100, 101,
103, 105, 106, 109, 111, 128, 135

G

Géomancie, 19, 23

Geste, 34, 65, 89, 90, 92, 96, 113

Gros plan, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 83,
89, 103, 142

H

Habitat, 74, 76, 78, 80, 84, 85, 99,
103

Habiter, 99, 118, 134

I

Individu, 29, 37, 54, 82, 84, 96, 97,
98, 99, 102

Intériorité, 104

Invisible, 45, 101, 121, 122, 126,
127, 130, 131, 132, 135

M

Maladie, 103, 114, 117, 118

Matérialité, 7, 59, 87, 137

Matériau, 58, 62, 78, 105

Matière, 59, 60, 61, 63, 64, 70, 84,
85, 87, 137, 138, 141

Météorologique, 14, 50, 53, 55, 69,
82, 83, 131, 134

Miroir, 81, 115

Mise en scène, 7, 11, 12, 14, 17, 51,
58, 59, 74, 86, 96, 97, 100, 113,
115, 116, 117, 118, 121, 122, 133,
136, 138

Motif, 22, 36, 38, 41, 46, 51, 64, 65,
76, 77, 87, 89, 93, 97, 102, 108,
112, 113, 136, 137, 13

N

Non-lieu, 36, 37, 42, 130, 136, 143

P

Pâte, 58, 69

Paysage, 11, 12, 13, 14, 19, 20, 29,
30, 31, 32, 33, 34, 37, 40, 41, 42,
43, 44, 45, 47, 48, 49, 52, 53, 55,
57, 66, 71, 73, 74, 75, 80, 81, 83,
85, 86, 91, 107, 114, 116, 126,
133, 135

Peinture, 47, 48

Personne, 15, 53, 75, 96, 98, 103,
125

Peuple, 10, 42, 76, 94, 97, 99, 102,
119, 121

Plante, 77, 126, 127, 131, 132

Pluie, 52, 53, 54, 55, 69, 70, 84, 132,
133, 134

Q

Qi, 19, 81, 119, 127, 138

R

Religion, 13, 108, 109, 110, 113,
114, 117, 119, 121, 125

Reflét, 32, 35, 42, 58, 66, 68, 69, 73

Représentation, 12, 13, 45, 49, 50,
54, 68, 67, 69, 70, 71, 74, 81, 95,
108, 121

Rituel, 48, 49, 54, 64, 65, 102, 117,
118, 138

Route, 20, 21, 22, 23, 25, 31, 32, 40,
44, 51, 52, 53, 58, 92, 114, 136

Ruralité, 4, 43, 71, 102

S

Sang, 29, 42, 55, 70, 84, 87, 88, 104,
137

Scénographie, 17, 21, 127

Shanshui, 12, 45, 47, 48, 49, 53, 54,
55, 77, 117, 119, 131, 137

Société, 10, 28, 32, 33, 37, 72, 73,
97, 102, 115, 119, 136

T

Tableau, 15, 37, 38, 45, 47, 49, 74,
93

Temporalité, 24, 48, 84

Tradition, 9, 12, 13, 18, 44, 47, 55,
62, 72, 74, 79, 114, 115, 117, 122,
133, 135, 137

U

Urbain, 13, 18, 20, 32, 35, 72, 73,
74, 75, 108

V

Visage, 20, 38, 51, 59, 61, 62, 63,
64, 68, 69, 70, 91, 94, 96, 102, 108

Viscosité, 59, 61

Vivre, 24, 27, 30, 41, 55, 61, 77, 82,
86, 87, 101, 106, 121, 134

INDEX NOMINUM

A

AMIEL Vincent, 99, 100
ANDRIEU Bernard, 104, 105
AUGÉ Marc, 35, 129
AUMONT Jacques, 59, 91, 122

B

BAE Jung-Sook, 107, 120
BANJONG Pisanthanakun, 10, 127,
136
BEAU Rémi, 78
BERQUE Augustin, 28, 31, 43, 66,
126
BESSE Jean-Marc, 74, 83, 86, 113
BONG Joon-ho, 10, 14, 19, 43, 76,
86, 90, 94, 106, 131, 132, 135
BUI Camille, 32, 33, 38, 73, 75, 76,
79

C

CAMINADE DE SCHUYTTER
Violaine, 131
CHISOK Kim, 13
CHOI Hang-sub, 96
COPPOLA Antoine, 12, 32, 108, 118
CORBIN Alain, 44, 83
COURMONT Barthélémy, 10

D

DAMIAN Jérémy, 121
DELISSEN Alain, 19
DEPARDON Raymond, 36, 39, 40
DUBOIS Philippe, 61

E

ESCANDE Yolaine, 31, 45, 78, 81,
130

F

FORSYTH William H, 108
FOSSARD DE ALMEIDA Aurore,
91

FRODON Jean-Michel, 9
FROMONT Garance, 95, 96, 97, 101

G

GARDIES André, 12, 13, 25, 85,
122
GAUDIN Antoine, 21, 23, 25, 47,
68, 81, 122
GOMBEAUD Adrien, 12, 22, 24,
39, 41, 52, 66, 67, 72, 85, 124,
130, 131
GUILLEMOZ Alexandre, 116, 118,
119, 121, 125, 127, 128, 130

J

JAELYOL Yee, 111
JAKOB Michael, 71, 72
JANG Hoon, 9
JANG Jae-hyeon, 127, 136
JOINAU Benjamin, 42, 103

K

KASTLER Benoît, 102, 106
KENDALL Laurel, 116
KIM Jee-woon, 10, 82, 106
KIM Kwang-ok, 107, 110, 112, 119
KIM Yong-hak, 102

L

LÉCOLE SOLNYCHKINE Sophie,
12, 58, 59, 60, 67, 70, 76, 77
LIM Jae-hae, 114, 117, 118

M

MARTENS David, 20, 32, 70, 76,
134
MARTIN Nicolas, 87
MARTINEZ GUTIÉRREZ Emilio
Martín, 28
MAURUS Patrick, 93
MAURY Corinne, 131, 132
MOON Kwangjin, 74, 81

MOON Okpyo, 115, 116, 121, 122

O

OLIVER Camille, 138

P

PARK Chan-wook, 62, 90, 91, 106,
135

PARK Seung-hyun, 141

Q

QUISEFIT Laurent, 62

R

RENNESSON Stéphane, 80

ROBERT Valentine, 62

S

SMYERS Karen A, 79

SON Jaesonk, 102

SORLIN Pierre, 100

STEPANOFF Charles, 18, 19

T

TAÏEB Emmanuel, 58, 62, 63

THOMAS Benjamin, 12, 27, 57, 58,
64, 65, 66, 69, 88, 89

V

VALLARD Annabel, 80

VIVEIROS DE CASTRO Eduardo,
32

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1 : *The Chaser* (추격자, 2009), Na Hong-jin, p. 21.
- Fig. 2, 3, 4 et 5 : *The Chaser* (추격자, 2009), Na Hong-jin, p. 23.
- Fig. 6 : *The Chaser* (추격자, 2009), Na Hong-jin, p. 26.
- Fig. 7, 8, 9 et 10 : *The Strangers* (곡성, 2016), Na Hong-jin, p. 46.
- Fig 11 : *Rivières et montagnes du Sichuan (Sichuan jiangshan)*, Yuan Yunfu, peinture, 1979, Aéroport de Pékin, p. 46.
- Fig 12 : *Les Rivières Xiao et Xiang (Xiao Xiang tu)*, Dong Yuan, peinture (rouleau), ?-962, Musée du Vieux Palais de Pékin, p. 46.
- Fig. 13 : *The Strangers* (곡성, 2016), Na Hong-jin, p. 51.
- Fig. 14 et 15 : *The Chaser* (추격자, 2009), Na Hong-jin, p. 58.
- Fig. 16 : *The Chaser* (추격자, 2009), Na Hong-jin, p. 60.
- Fig. 17 : *The Murderer* (황해, 2011), Na Hong-jin, p. 61.
- Fig. 18 : *Old Boy* (올드보이, 2003), Park Chan-wook, p. 61.
- Fig. 19 et 20 : *The Strangers* (곡성, 2016), Na Hong-jin, p. 63.
- Fig. 21 et 22 : *The Strangers* (곡성, 2016), Na Hong-jin, p. 64.
- Fig. 23, 24 et 25 : *The Chaser* (추격자, 2009), Na Hong-jin, p. 65.
- Fig. 26 et 27 : *The Murderer* (황해, 2011), Na Hong-jin, p. 67.
- Fig. 28 : *The Strangers* (곡성, 2016), Na Hong-jin, p. 68.
- Fig. 29 : *The Chaser* (추격자, 2009), Na Hong-jin, p. 72.
- Fig. 30 : *The Strangers* (곡성, 2016), Na Hong-jin, p. 72.
- Fig. 31 : *The Chaser* (추격자, 2009), Na Hong-jin, p. 72.
- Fig. 32 : *The Strangers* (곡성, 2016), Na Hong-jin, p. 72.
- Fig. 33 et 34 : *The Murderer* (황해, 2011), Na Hong-jin, p. 73.
- Fig. 35 et 36 : *The Chaser* (추격자, 2009), Na Hong-jin, p. 75.
- Fig. 37 et 38 : *The Murderer* (황해, 2011), Na Hong-jin, p. 76.
- Fig. 39 : *The Strangers* (곡성, 2016), Na Hong-jin, p. 77

Fig. 40 : *The Strangers* (곡성, 2016), Na Hong-jin, p. 78

Fig. 41 et 42 : *The Strangers* (곡성, 2016), Na Hong-jin, p. 79

Fig. 43 et 44 : *The Chaser* (추격자, 2009), Na Hong-jin, p. 84

Fig. 45 et 46 : *The Strangers* (곡성, 2016), Na Hong-jin, p. 85

Fig. 47 et 48 : *The Murderer* (황해, 2011), Na Hong-jin, p. 85.

Fig. 49, 50, 51 et 52 : *The Murderer* (황해, 2011), Na Hong-jin, p. 89.

Fig. 53 : *The Murderer* (황해, 2011), Na Hong-jin, p. 90.

Fig. 54 : *Old Boy* (올드보이, 2003), Park Chan-wook, p. 90.

Fig. 55 : *Lady Vengeance* (친절한 금자씨, 2005), Park Chan-wook, p. 90.

Fig. 56 : *Mother* (마더, 2009), Bong Joon-ho, p. 90.

Fig. 57 : *The Chaser* (추격자, 2009), Na Hong-jin, p. 90.

Fig. 58 et 59 : *The Murderer* (황해, 2011), Na Hong-jin, p. 97.

Fig. 60 et 61 : *The Murderer* (황해, 2011), Na Hong-jin, p. 99.

Fig. 62 et 63 : *The Strangers* (곡성, 2016), Na Hong-jin, p. 103.

Fig. 64 et 65 : *The Chaser* (추격자, 2009), Na Hong-jin, p. 107.

Fig. 66, 67, 68 et 69 : *The Chaser* (추격자, 2009), Na Hong-jin, p. 109.

Fig. 70, 71, 72 et 73 : *The Strangers* (곡성, 2016), Na Hong-jin, p. 117.

Fig. 74, 75, 76 et 77 : *The Chaser* (추격자, 2009), Na Hong-jin, p. 123.

Fig. 78 et 79 : *The Murderer* (황해, 2011), Na Hong-jin, p. 124.

Fig. 80 et 81 : *The Chaser* (추격자, 2009), Na Hong-jin, p. 126.

Fig. 82 : *The Strangers* (곡성, 2016), Na Hong-jin, p. 128.

Fig. 83 : *The Medium* (ร่างทรง, 2021), Banjong Pisanthanakun, p. 128.

Fig. 84 : *Memoria* (2021), Apichatpong Weerasethakul, p. 128

Fig. 85 et 86 : *Svaha : The Sixth Finger* (사바하, 2019), Jang Jae-hyeon, p. 129.

Fig. 87 et 88 : *Memoria* (2021), Apichatpong Weerasethakul, p. 129.

Fig. 89 et 90 : *The Strangers* (곡성, 2016), Na Hong-jin, p. 129.

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	5
SOMMAIRE.....	7
Introduction :.....	9
Chapitre 1 / Une narration paysagère.....	17
1.1. <i>The Chaser</i> : l'espace séoulien.....	17
1.1.1. Une ville fermée sur elle-même.....	19
1.1.2. Les espaces intérieurs.....	25
1.2. <i>The Murderer</i> : entre Chine et Corée du Sud.....	29
1.2.1. Un paysage délabré.....	30
1.2.2. L'image du foyer.....	35
1.2.3. Une boucle narrative autour de la mer Jaune.....	39
1.3. La ruralité coréenne dans <i>The Strangers</i>	42
1.3.1. Un paysage pictural : les influences du <i>shanshui</i>	44
1.3.2. La représentation du village.....	49
Chapitre 2 / L'homme et son environnement.....	57
2.1. La mise en scène des corps : une matérialité singulière.....	58
2.1.1. Le visage comme être métamorphe.....	59
2.1.2. Le motif de l'écran.....	64
2.2. Le portrait de pays.....	70
2.2.1. Le milieu rural et le milieu urbain.....	71
2.2.2. Un tableau uniforme.....	74
2.2.3. Un mode de vie ancestral au cœur des montagnes.....	77
2.3. Le paysage comme miroir.....	80
2.3.1. Paysage-personnage : une histoire de contamination.....	82
2.3.2. Le corps martyrisé.....	86
Chapitre 3 / Rituels et croyances.....	93
3.1. La représentation du Mal.....	94
3.1.1. L'unité : l'individu isolé.....	95
3.1.2. Un groupe stéréotypé.....	98
3.1.3. L'étranger : celui qui vient d'ailleurs.....	101
3.2. Les moyens de résistance.....	105
3.2.1. Se repentir : du christianisme au confucianisme.....	106
3.2.2. Le chamanisme : un retour aux sources.....	112
3.3. Un destin inéluctable.....	119

3.3.1. Les invisibles : un monde signifié.....	121
3.3.2. Les débuts d'un nouveau genre.....	126
Conclusion	133
BIBLIOGRAPHIE :	137
FILMOGRAPHIE.....	145
INDEX RERUM.....	147
TABLE DES ILLUSTRATIONS	151

Résumé

Cette étude a pour objectif de montrer ce qui fait l'originalité du cinéma de Na Hong-jin. En explorant la construction de ses paysages, et l'évolution des corps dans ces espaces, nous mettrons en lumière une esthétique propre au réalisateur, tout en soulignant les points communs qu'elle partage avec d'autres cinéastes coréens de son époque (notamment Bong Joon-ho, ou encore Park Chan-wook). De ses traditions paysagères à son histoire, en passant par les croyances propres aux Coréens, c'est un véritable panorama de la culture coréenne qui sera exploré à travers la mise en scène de Na Hong-jin.

This study aims to highlight what makes Na Hong-jin's cinema unique. By exploring the construction of his landscapes and the evolution of bodies within these spaces, we will highlight the director's own aesthetic, while underlining the similarities it shares with other Korean filmmakers of his era (including Bong Joon-ho, or Park Chan-wook). From landscape tradition to history, through the beliefs of Korean people, this study will provide a comprehensive overview of Korean culture through Na Hong-jin's direction.