

THE HOST (2006) Corée du sud – de Bong Joon-Ho.

Naissance d'un monstre entre deux rives – analyse de l'ouverture du film en trois face à face successifs (Début – 5mn 51) :

Troisième film du jeune cinéaste coréen Bong Joon-Ho, après *Barking dogs never bites* (2000) et *Memories of murder* (2003), *The host* se présente comme une nouvelle intrusion du réalisateur dans un cinéma de genre très codifié. Si son premier film lorgnait du côté de la comédie (l'un des genres de prédilection du cinéma coréen), son second s'avérait être un thriller et, plus encore, représenter une sorte de sous-genre dont le cinéma américain ne fut pas avare dans les années 90 : le film de serial killer (dont *Silence of the lambs* de Jonathan Demme en 1991 ou encore *Seven* de David Fincher en 1996 demeurent deux représentants emblématiques). De la même manière, si *The host* est indubitablement un film fantastique, il appartient à une sous-catégorie du genre : le film dit « de monstre(s) ». Là encore il s'agit, pour une très grande part d'une spécialité américaine. Ce n'est pas un hasard puisque depuis la fin des années 90 les cinémas des deux pays ont été amenés à se rencontrer en raison de la pression du cinéma américain sur un marché coréen peinant à préserver sa cinématographie.

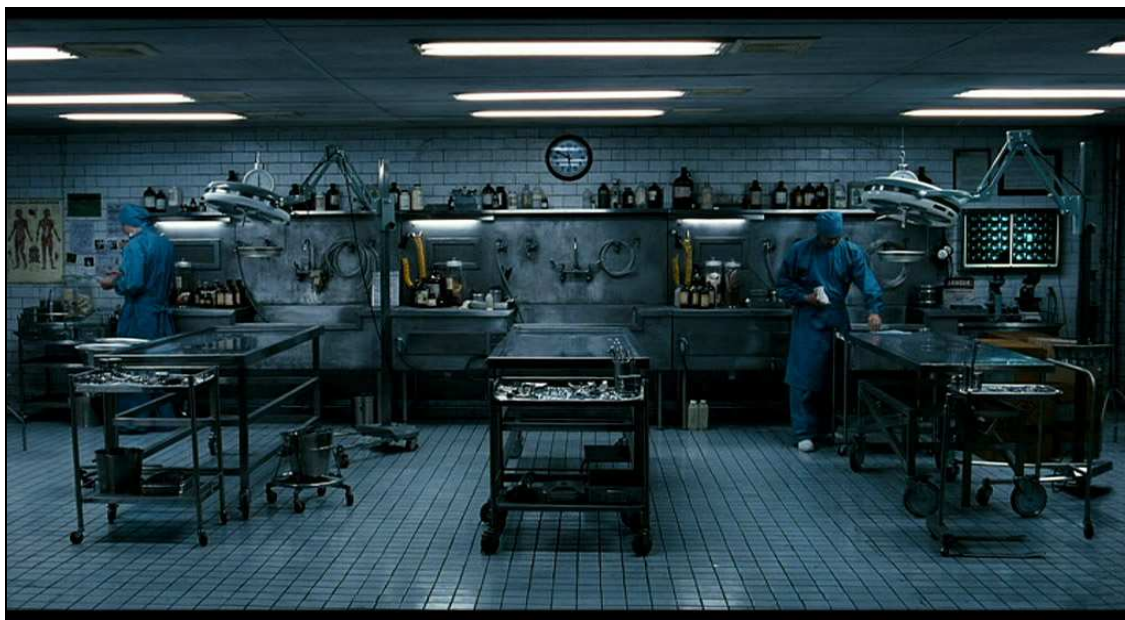
Ainsi Bong Joon-Ho représente, par son goût du cinéma de genre, un cinéma coréen commercial (à l'instar de Park Chan-wook et de quelques autres) dont le rapport à l'Amérique est constitutif de la démarche cinématographique. L'ouverture de *The host* est à cet égard particulièrement significative. La séquence est tripartite, elle se compose de trois scènes proposant trois moments de la genèse d'une créature qu'elle ne montre pas, trois face à face ayant lieu dans la diégèse à quelques années d'écart les uns des autres et gravitant tous autour de la naissance et du développement d'une créature monstrueuse, à la fois centrale (elle est le lien entre trois scènes a priori sans rapport) et périphérique (elle n'est pas l'enjeu principal de ces trois scènes).

A travers l'évocation de la figure du monstre, laissée hors-champ, la séquence d'ouverture du film va poser d'emblée le rapport de la Corée aux Etats-Unis, à Hollywood, comme en une sorte de rapport d'échelle. En effet les ruptures de cette dernière vont venir rythmer la séquence tout en semblant chercher une distance entre le respect du genre et le désir d'en découdre avec des règles qu'il convient d'adapter à un nouvel espace, un nouveau territoire, un autre public, une situation politique et économique spécifique. C'est ainsi qu'à l'image de son hôte monstrueux, le film se présente comme un objet hybride à l'image d'un cinéma en pleine mutation. *The host* ou le darwinisme cinématographique.

Premier face à face : l'homme face à l'homme – la morgue :

C'est en fondu que nous entrons dans un premier plan préalablement annoncé par quelques bruits métalliques. La lumière, qui instaure une dominante bleu acier, vient confirmer la froideur du lieu : une morgue. Le plan d'ensemble déploie cette froideur dans l'espace et la souligne par le positionnement des deux personnages présents à l'image : vêtus du bleu des combinaisons médicales, de trois quart dos et de trois quart face ils occupent chacun une extrémité du plan et ne s'adressent pas la parole. Affairement ? Indifférence ? Toujours est-il que cette symétrie, ce pied d'égalité est rapidement mis en question par le dialogue et les postures. Le ton péremptoire, sereinement paternaliste du vieil Américain face aux hésitations et à l'étonnement gêné du jeune Coréen pose un rapport de force que le sujet même de la conversation vient renforcer : le ménage qui aurait dû et qui n'a visiblement pas été fait par le Coréen. « 9 février 2000. Morgue de la base américaine de Yongsan » nous a-t-on précédemment indiqué. Ainsi donc sur le sol coréen et alors même que rien ne semblait les distinguer l'un de l'autre, le médecin coréen n'est autre que le larbin d'un médecin américain qui l'interpelle en lui montrant la

poussière sur ses doigts, un geste propre à un maître de maison mécontent d'un domestique. Un maître de maison qui réprimande avec calme mais également avec une autorité dont on sent bien qu'elle ne peut souffrir de contestation et ce à propos d'un fait banal, domestique – le surcroît de poussière, donc – qu'il dit « ne pas supporter ». Si l'on accepte le postulat de l'allégorie, le rapport Corée – USA est ainsi posé en des termes froids et durs comme un constat : la première est aux ordres des seconds et n'oppose à une autorité démente qu'une trop molle contestation. Car l'Amérique – phobique et paranoïaque, comme elle ne manque pas elle-même de se représenter (*The war of the worlds* de Steven Spielberg sorti la même année) – est ici concentrée toute entière dans ce personnage de médecin lunatique, à l'illogisme aussi serein qu'effrayant. Le ménage qu'il exige doit en effet commencer par le dévidage dans le fleuve Han de centaines de flacons de formol. C'est d'ailleurs sur ce mot prononcé par le Coréen qu'advient le deuxième plan du film qui permet à l'Américain de reprendre son subordonné et de prolonger la séquence en un champ contre-champs dont l'espace va demeurer l'enjeu.



P1

Le dos à dos se fait face à face par une première rupture d'échelle (du plan d'ensemble au plan rapproché). On ne se parlait pas, on ne sait pas se parler lorsqu'on essaye. La poussière reste au cœur d'une « conversation » à sens unique. Après la pièce entière, l'objet du reproche devient une simple bouteille de formol recouverte de poussière. Que faire pour la nettoyer ? Evidemment la vider dans l'évier et la jeter. Si la relation de cause à effet est inexistante, le délire de l'Américain évident, le Coréen se contente de rappeler de simples vérités – telle la dangerosité du produit ou ce que permet ou pas le règlement – pour, en définitive, obéir servilement à l'ordre irresponsable... Le rapide dialogue de sourds qui s'engage autour de l'idée saugrenue qui consiste à vider le formol dans l'évier prend donc la forme d'un champ contre-champ où le locuteur fait face à la caméra et où son interlocuteur demeure en amorce d'une alternance de plans rapprochés sur l'un puis sur l'autre. Plus le médecin coréen va tenter de résister à l'absurdité de la situation plus la place qu'il occupera en amorce et donc dans le plan sera grande, plus il cédera devant les arguments abscons du médecin américain et plus au contraire il lui laissera, littéralement, le champ libre. Délire contre incrédulité. Paradoxalement l'Américain est celui qui reprend, précise, reformule pour mieux étayer une démonstration totalement irrationnelle. Il est également celui qui attribue aux choses qu'il a définies des qualités simplistes : « sale » par exemple. Sa crédibilité n'est ainsi qu'apparente. Son discours est creux et dangereux car parfaitement irresponsable. Si le Coréen est d'emblée du côté de la rationalité et du bon sens, il n'en est pas moins faible et corvéable. L'Amérique ne prend jamais que la place qu'on lui laisse. Et l'Amérique est folle... Il est ici permis de songer aux fumeuses démonstrations US concernant la présence « avérée » d'armes de destruction massive en Irak, parodie de justification de la guerre post 11 septembre menée par le gouvernement Bush.



P2



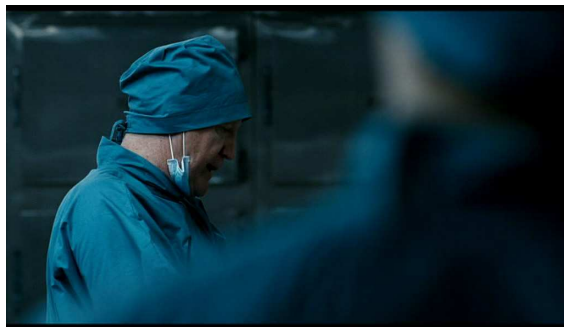
P3



P4



P5



P6



P7



P8



P9



P10



P11

Les raccords de direction par les regards font des visages mêmes des protagonistes les instruments de leur affrontement. C'est le médecin coréen qui introduit la question du fleuve – c'est-à-dire où va se déverser le produit toxique. Mais il le fait avec incertitude face à ce que lui oppose – sûr de son bon droit et de son raisonnement aberrant – l'Américain. Les visages aisément lisibles des deux personnages nous indiquent déjà que la rationalité a perdu la partie.

Au plus fort de sa victoire (et de son délire) dans la joute verbale, l'Américain écarte les bras, semblant repousser son collègue en amorce et prendre possession de l'espace du plan. En substance : le fleuve est large et donc ses idées doivent l'être également ! Il faut décidément tout vider dans la rivière ! Plus grand, plus loin, plus haut : un concentré d'American way of life, montré ici en pleine dégénérescence. Cette idée de la taille, des proportions, de l'échelle, de la rupture d'échelle ainsi posée par ce geste fait par un Américain dans un film Coréen (un pays si petit qu'« un policier coréen n'a pas besoin d'avoir de tête s'il a de bonnes jambes » était-il mentionné à plusieurs reprises dans le précédent film de Bong-Joon-ho) va conditionner pour une grande part la mise en scène de la séquence d'ouverture.



P12



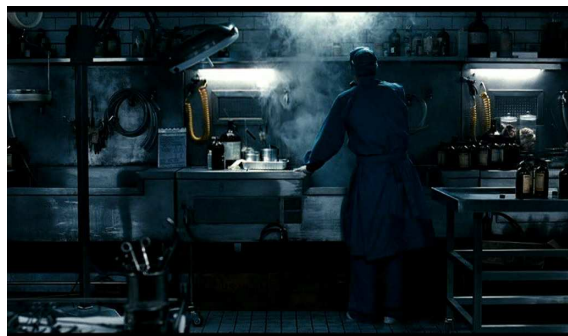
P13



P14

la parodie de science à laquelle nous assistons annonce clairement les manipulations médiatiques qui suivront – le virus, uniquement propagé par les médias : la contamination se résumant de fait à l'image de la contamination. Les médias coréens, sous influences américaines, relayeront largement un mensonge d'ailleurs davantage le fruit de l'incompétence et du dépassement des autorités que réelle volonté de complot. Toujours est-il qu'une fois le terrain entièrement cédé à la folie, il ne reste plus à l'Amérique qu'à s'en aller et à la Corée qu'à accomplir le pire. Suivismisme fâcheux de nouveau. L'esthétique se fait alors volontiers plus sombre, relents expressionnistes propres aux films d'épouvante, contre-jour et silence d'où, seul émerge le terrible bruit du produit que l'on déverse. La fumée vient ajouter à la morgue – sinistre présage à elle-seule – un aspect expérimental. Mr Hyde est rentré chez lui et c'est au bon docteur Jekyll d'accomplir une nouvelle fois l'irréparable. C'est par-dessus l'épaule, en voyeur impuissant, que nous le regardons se commettre et ce, malgré une dernière tentative de compréhension de ce qu'il est en train d'accomplir par le médecin coréen (poussière, frottements de doigts et

froncements de sourcils). Mais la contre-plongée qui jadis glorifiait les capacités du héros ne fait ici qu'accentuer son doute et son incompréhension. Et c'est bien plus que de la simple poussière – pollution bénigne – qui va se déverser dans le fleuve. Mais dans *The host*, le corps qui absorbe l'élixir mutagène n'est pas humain : c'est un biotope, le fleuve dans son entier, un écoulement dans un autre, un déroulement en mutation, le film lui-même.



P15



P16



P17



P18



P19



P20

De la morgue à la bouteille, nous passons dans le plan (en travelling latéral parcourant une inquiétante distance, comprenant un faramineux nombre de bouteilles déjà vidées dans ce qui nous apparaît à posteriori comme une ellipse qui nous avait masqué l'ampleur du phénomène) puis d'un plan à un autre (en fondu enchaîné), de la bouteille au fleuve. Et les (centaines de) petites bouteilles font alors les grandes rivières. L'incident fait référence à un fait réel survenu au début des années 2000 à Séoul. L'« agent jaune » (qui deviendra l'« agent orange » dans le film) avait en effet été déversé par la base US de Séoul dans le fleuve Han. Dans les série B de jadis, si les débordements de la science pouvaient effectivement générer du monstrueux, il se trouvait toujours un représentant de l'institution pour juguler la crise. Ce n'est plus le cas à présent. Mieux, l'annonce est faite par cette scène que le point de vue de la science et de l'institution dans son ensemble (il s'agit d'une base militaire) ne sera que néfaste ou du moins incompétent face à la menace en germe dans les soubassements de la cité. Médecins et militaires, s'ils vont s'avérer unis comme par le passé (voir les films déjà cités et mille autres du même genres) ne le seront certes pas pour trouver une issue à une crise que l'incommunicabilité qui va parcourir elle aussi tout le film va contribuer à faire s'accroître. C'est dans une morgue qu'a lieu la rencontre du cinéma américain et du cinéma coréen. Et c'est de l'évier de cette morgue que va naître d'une décision américaine et d'un geste coréen le fruit d'un amour ambiguë : une mutation, un monstre déplacé, isolé. Le symbole d'un cinéma de genre, commercial, égaré dans le contexte d'un cinéma local, social. Si le monstre est une pollution issu du cinéma hollywoodien, il se trouve

qu'il est là et qu'il faut donc à présent composer avec lui pour, loin de transformer Séoul en une énième occurrence d'un parc Jurassique quelconque, produire avec lui un discours sur sa présence, ce qu'elle représente et génère.

### Deuxième face à face : l'homme face à la nature – le fleuve :

Petite digression historique : le film s'inscrit on le voit dans la tradition du film de monstre aquatique dont les œuvres fondatrices sont, du côté asiatique, la superproduction *Godzilla* en 1954 de Hinoshiro Honda et, du côté occidental, les série B *Creature from the Black Lagoon* également réalisé en 1954 par Jack Arnold ainsi que *It came from beneath the sea* en 1955 de Robert Gordon. Pour très différents qu'ils soient, ces films ont en commun un élément que l'on retrouve ici : la menace écologique. En effet, de l'usage de la bombe atomique (les Etats-Unis déjà) qui réveille le monstre géant qui dormait au fond de sa grotte sous-marine et qui décide de jeter son dévolu sur Tokyo à la pieuvre devenue géante et affamée par la faute d'une radio-activité excessive dans les eaux du Pacifique s'en prenant à San Francisco en passant par l'étrange créature amazonienne et anthropomorphe, véritable chaînon manquant entre le poisson et l'homme, dont la science veut disséquer ou le commerce exhiber le mystère, les monstres marins ont souvent été le symptôme d'une catastrophe plus vaste et généralisée. Celui de *The host* ne fait pas exception. Ici comme ailleurs la vengeance de mère nature s'accomplit par monstre interposé. Ici comme ailleurs le-dit monstre a une genèse qui constitue le point de départ d'un récit et d'un film qui se posent (à l'instar de la créature de Jack Arnold jadis) comme un chaînon manquant entre l'occident et l'Asie.

Ainsi donc par la grâce du fondu enchaîné le formol s'est répandu dans l'eau au son de quelques notes de violon marquant le mystère et l'angoisse que ne peut manquer d'engendrer le phénomène. Peu à peu le bruit des toxines versées dans le siphon font place au bruit de l'écoulement du fleuve. Le panoramique gauche-droite assurant la continuité entre le plan rapproché sur les bouteilles en travelling et le plan de demi-ensemble sur le fleuve s'arrêtant sur deux pêcheurs. « Juin 2002. Fleuve Han ». Un peu plus de deux ans se sont écoulés avec le produit toxique. Nouvelle rupture d'échelle au passage. Contrairement à la pensée magique américaine décrite dans la scène précédente (nettoyer consiste à jeter le contenu de ce qui est sale à l'extérieur !), la réalisation n'abandonne pas le lien de cause à effet. La figure des pêcheurs est un classique du film d'épouvante aquatique (cf. *Jaws* de Spielberg, *Piranha* de Joe Dante...) et le montage de la scène reprend le type d'effet inhérent à ce genre : l'effet est souligné voire produit par le montage. Ainsi le premier plan, toujours accompagné de quelques notes ponctuelles au violon, est assez long et montre, en plongée, la découverte de la créature par les deux hommes. Typiquement ce n'est qu'au moment où l'un des deux pêcheurs la montre, minuscule dans une tasse, à l'autre qui en approche sa main qu'intervient le point de montage venant fortement souligner un petit geste : nouvelle et spectaculaire rupture d'échelle : nos deux pêcheurs deviennent minuscules eux aussi face à l'immensité du fleuve et, au-delà, de la ville qui s'étale dans la brume probablement matinale. La relativité du statut de super prédateur de l'être humain est ici mise en perspective. C'est ensuite lorsque l'un des deux hommes échappera la tasse dans l'eau qu'interviendra un second point de montage qui nous ramènera à un plan rapproché des deux hommes. Un panoramique se chargera alors de clore le plan en traçant en surface, invisible, le parcours de la créature en fuite sous l'eau. Car si les deux protagonistes ne cessent de la regarder et de la décrire, la bête reste invisible à nos yeux de spectateurs. C'est en effet au dialogue (« qu'est-ce que c'est ? », « c'est bizarre », « t'as vu ? », « oui, j'ai vu », « c'est dégueulasse » répété à deux reprises, « c'est une mutation », « elle a plusieurs queues », etc.), à l'articulation violente de l'échelle des plans et au mouvement d'appareil final de nous la faire imaginer, de nous la rendre présente à défaut de visible. La plongée qui écrase les personnages dans les trois plans ne laisse aucun doute quant à la réalité de la menace. Quelque chose est en marche. Un processus biologique. Une mutation. Le grand (le monstre, le genre – ici fantastique –, le cinéma US, Hollywood...) s'immisce dans le petit (Séoul, la Corée, son quotidien et son cinéma...) : la rupture d'échelle comme symbole d'une mutation. Le monstre encore invisible se présente comme le fruit d'une hybridation entre deux cinématographies ou peut-être encore davantage comme le vers américain et inéluctable dans le fruit d'un cinéma coréen qui se doit d'entrer en concurrence avec Hollywood pour ne pas être balayé<sup>1</sup>. On le sait la caractéristique principale de l'image numérique est l'hybridation qu'elle introduit dans l'image tout court. La courte scène de la découverte du monstre par les pêcheurs reprend la

---

<sup>1</sup> Bong Joon-ho s'est d'ailleurs adressé à une compagnie américaine dissidente d'Industrial Light and Magic – l'entreprise de George Lucas – pour réaliser les effets numériques nécessaires à la visualisation du monstre, une compagnie dont les membres se sont baptisés les « orphelins » - du même Lucas – en raison de leur désaccord avec la politique et les choix artistiques d'ILM. S'il y a suivisme (économiquement nécessaire), il y a également résistance au rouleau compresseur hollywoodien.

mécanique du cinéma classique hollywoodien qui a, depuis, vu son accomplissement total dans le cinéma d'horreur : la promesse d'un plus de voir. Ce plus de voir passant aujourd'hui par les effets numériques, c'est par ceux-ci que la mutation au cœur du cinéma coréen va passer dans *The host*. Le monstre comme virus en quelque sorte, ici encore embryonnaire, se déplaçant tel un microbe dans les veines du pays, le fleuve qui le conduit dans l'organisme, le corps social, comme la promesse d'une maladie, d'un changement. Mutation encore<sup>2</sup>.



P21



P22



P23



---

<sup>2</sup> La métaphore du virus sera présente dans le film par la suite avec l'affaire de l'agent orange, la notion de contamination, les médias coréens venant relayer et propager le mensonge américain à l'instar du médecin coréen aux ordres du médecin américain de la première scène. L'image comme vecteur de pandémie (thème cher à David Cronenberg – le cinéaste de la mutation s'il en est) est ainsi et à plus d'un titre au cœur du film.

Le face à face advient ici entre deux hommes et le contenu répugnant d'un fleuve puis d'une tasse mais également, à un autre niveau, entre ces deux hommes et la vaste étendue d'eau qui les entoure, et au-delà, la ville. L'échelle, les proportions entre les éléments du plan sont au cœur de la réalisation qui met en avant continuellement les rapports entre le grand et le petit, le proche et le lointain dans un incessant mouvement de va et vient. La tasse est également prétexte à l'évocation de la filiation père-fille par le dialogue et est de même associée à la notion de perte. L'objet est en fait métonymique de sa propre fille pour l'un des deux pêcheurs et c'est avant tout ne pas perdre cette tasse qui passe avant la découverte d'une petite créature visiblement mutante. Incidemment le propos du film est introduit et la fonction principale du monstre au cœur du récit également : il ne sera qu'un déclencheur, le révélateur des liens entre les membres d'une même famille. Enfin, la maladresse<sup>3</sup> fait ici son apparition – la tasse précieuse qu'on échappe – et sera, à partir de là, à l'œuvre durant tout le film, du côté des protagonistes comme de celui d'un monstre plus élégant dans l'élément aquatique que sur terre. Ratages, dérapages et chutes vont venir émailler le récit.

### Troisième face à face : l'homme face à lui-même – l'abîme :

De chute, il va en être immédiatement question. Volontaire celle-ci. La troisième scène se pose en rupture nette avec les deux précédentes qui étaient reliées entre elles par une dominante chromatique et un fondu enchaîné. Ici, outre que le bleu se teinte de jaune pour accompagner une action plus fiévreuse que précédemment, le montage cut introduit quelques brefs plans mettant en relation deux espaces proches. Travelling droite-gauche, sens inverse du sens de lecture usuel : la course de deux hommes interpellant une troisième personne hors-champ sur un pont puis les signes d'un suicide en train de se produire (chaussures devant un parapet, main agrippant une balustrade, visage défait scrutant l'abîme). « **Octobre 2006. Pont Han** ». Nous voici violemment plongé au cœur d'une action dont nous ne connaissons pas les tenants mais dont l'aboutissement est en train de se dérouler sous nos yeux. Les costumes, le dévouement des deux hommes essoufflés pour le troisième cherchant la mort : tout évoque le monde des affaires, les crises boursières et l'image d'Epinal du saut dans le vide en guise de dépôt de bilan. La pluie battante conserve l'élément liquide au cœur de la dramaturgie. De l'incident nous voici passé au drame le plus total. De la morgue nous semblons avoir remonté le cours de la vie et du fleuve jusqu'à l'instant de la mort.



P24



P25



P26



P27

<sup>3</sup> Cette maladresse annonce le concept coréen de « piksari » que le cinéaste définit comme la malchance du cocktail molotov qui n'explose pas où ou comme on l'attendait.





P28

La violence de la scène est accentuée par l'accélération et la démultiplication du système de ruptures d'échelle mis en œuvre par la réalisation. Ainsi, après un raccord de direction de regard, l'immensité du vide nous apparaît ( de nouveau le fleuve Han, mais cette fois en plongée verticale, avec le personnage minuscule, acculé à la balustrade au bas de l'image). La musique prend une certaine ampleur dramatique pour accompagner cette véritable vision. La promesse d'un plus de voir est à nouveau faite. Mais ce que scrute l'homme dans l'abîme nous échappe encore. Notre regard reste en surface, ne sonde pas le tréfond comme lors de la scène précédente. Et comme lors de la scène précédente c'est un personnage qui est dépositaire du regard, qui « voit »<sup>4</sup>. Mais que voit-il, là, au fond de l'eau ? « Vous avez vu ça ? » demande t'il. Question à laquelle semble répondre un plan subjectif qui ne résout rien tant la pluie battante semble dessiner d'elle-même toutes sortes de circonvolutions en surface. « Là, en bas... » – ajoute l'homme au-dessus du vide – «...dans l'eau.» – dans un gros plan de sa bouche puis de son regard. Nouvelle rupture d'échelle dans le sens lointain-proche. Aller-retour constant entre l'intime et le quasi-cosmique. Petite métaphysique de l'homme fixant sa mort prochaine ou regard clairvoyant de celui qui n'a plus rien à perdre... Entre l'œil mouillé de larmes et la vaste étendue d'eau déchaînée par la pluie un champ contre-champ s'organise. « Il y a quelque chose de noir. C'est immense » - ajoute alors notre homme. « Vous ne l'avez pas vu ? » questionne-t-il de nouveau ? Parle-t-il seul ? Est-il fou ?



P29

---

<sup>4</sup> C'est là une ligne de démarcation constante du cinéma fantastique et de science-fiction avec comme œuvre matrice *Invasion of the Body Snatchers* que Don Siegel réalise en 1956 : il y a celui qui voit et celui qui ne voit pas. Une grande partie de l'œuvre d'un cinéaste comme John Carpenter tourne autour de cette dualité : *Fog*, *They live*, *In the mouth of Madness*, etc.



P30



P31



P32



P33



P34

La réponse vient d'un plan rapproché sur ses deux collaborateurs qui l'ont probablement rejoint depuis qu'il a commencé à parler. Il n'est pas fou. Il questionne les deux hommes depuis un moment. Ceux-là même dont nous comprenons alors qu'ils ne peuvent que rester silencieux depuis le hors-champ, ne sachant quoi dire. « De quoi parles-tu ? » finit par lui répondre le plus proche des deux hommes. L'incommunicabilité persiste et signe entre les êtres. La ville, le pays, semblent traverser une tempête : la crise économique qui assiège perpétuellement la Corée et qui est à l'origine des difficultés de l'industrie cinématographique locale et, se faisant, de l'accord passé à la toute fin des années 1990 entre cinéastes et distributeurs et exploitants dans le but de faire tous les films de genre que produisent de leur côté les américains pour essayer d'endiguer le marasme financier et permettre la survie du cinéma national<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Bong affirme que sa génération a été le témoin des mutations de l'industrie cinématographique coréenne placée dans une situation difficile par les menaces américaines à l'encontre du système protectionniste des quotas qui sont les principaux garants de la santé du cinéma local.



P35



P36

Le suicidaire tourne alors sa tête vers eux. « Vous êtes définitivement aveugles. Vous ne changerez jamais », dit-il au comble du désespoir. « Bonne chance à vous ». Et une petite silhouette sombre traverse l'espace entre le pont et l'eau, coupant à la verticale un plan d'ensemble comprenant une nouvelle fois un arrière-plan citadin et glacé.

Répondant à la question « où va le cinéma ? » que le Centre G. Pompidou posait en 2007 à de nombreux cinéastes, Bong Joon-ho répondait : « Je l'ignore. Ce que je sait c'est que le cinéma s'éloigne des gens ». Littéralement, dans *The Host*, force est de constater que la caméra de Bong Joon-ho ne s'éloigne des personnages que pour mieux revenir vers eux ou pour en dresser un portrait le plus complet possible en les envisageant dans un contexte plus vaste. Ainsi en est-il de l'homme d'affaire en proie aux affres de la métaphysiques, qui alors qu'il (ou parce qu'il) est le seul à ouvrir les yeux et à voir ce qui se tapit sous la surface se jette tout entier dans la gueule de l'abîme avec la ville impassible et deux collègues incroyables et aveugles pour témoins.

En définitive l'ouverture du film prend le contre-pied des films d'un genre très populaire dans les années 50 (menace nucléaire aidant) et où l'institution, généralement représentée par une charmante scientifique et un beau militaire (ou l'inverse), trouvait le moyen de détruire le monstre que le science parfois aveugle avait créé. Ce fondement – la foi envers la patrie quelque soient ses dérives – est ici sapé de belle manière et non sans humour. La médecine identifiée à l'armée (la morgue de la base militaire) à créé le monstre et ne s'en soucie plus. Les gens du peuple ont laissé échappé une créature qui n'a éveillé qu'un peu de curiosité sans que l'ampleur de la catastrophe soit bien mesurée. Les affairistes, enfin, l'ont nourrit, permettant son inquiétant développement. Au terme de l'ouverture il n'est ainsi plus permis de considérer avec intérêt le point de vue de la société sur le monstre qu'elle a elle-même engendré. A partir de là peut commencer l'odyssée de la famille Park qui aura bien autant affaire avec les médecins, la police et l'armée qu'avec ce dommage collatéral d'un société irresponsable que constitue le monstre...



P37

Cette ultime rupture d'échelle, la plus spectaculaire peut-être, amène un ultime plan – répétition du plan subjectif montrant le fleuve depuis le pont – sur lequel vient s'inscrire le titre du film « Goemul »- *the Host*.



P38

Il est évident à l'issue de cette ouverture en trois parties que si le monstre va être la figure centrale du récit, il ne monopolisera pas ce dernier : il n'est ici jamais montré<sup>6</sup> et c'est bel et bien les regards, les points de vue et ce qu'ils révèlent des êtres qui semblent intéresser le cinéaste. Ainsi le monstre est le lien, fil rouge du récit, entre trois scènes qui sans lui demeureraient sans rapport mais qui, autour de sa figure et au cœur du genre qu'elle induit dressent, bien plus qu'en filigrane le portrait d'une Corée des années 2000 sous domination américaine (pollution, cinéma et économie).

Du triple face à face, politique, écologique et métaphysique, trois manières de ce retrouver face à ce grand Autre que sont les Etats-Unis, émerge la figure plastique de la rupture d'échelle qui confronte inlassablement le grand et le petit et inversement, cette même figure qui engendre alors incompréhension, incommunicabilité entre les personnages en présence : incompréhension entre le médecin américain et le médecin coréen, entre les pêcheurs et leur environnement en mutation, entre le patron et ses subordonnés. Et le monstre dans tous ça ? Il va bien merci. Il grandit, se développe en l'espace de trois scènes et de deux ellipses d'importance – deux ans, puis quatre. Il a muté et se nourrit à présent – littéralement – de la crise que traverse le pays. Peut-être tout se joue-t-il ici dans les ellipses. En effet c'est dans l'une d'elles que l'essentiel du formol a été vidé dans le fleuve et dans deux d'entre elles que le pire s'est produit et développé, c'est à dire sans que personne ou presque ne s'en aperçoive alors même que le « résultat » de tout cela – le spectateur le découvrira rapidement sur les bords ensoleillés du fleuve Han – est proprement gigantesque. Peut-être *The host* est-il un film mettant en garde son spectateur contre l'inattention, l'enjoignant régulièrement – comme tout bon film fantastique du reste – à mieux regarder : le fond de l'eau, les ponts et les bords de rivières, les enfants que l'on attrape par la main, les images propagées par les médias... Pour ce faire il invente un monstre qui est un pur phénomène visuel, mieux, qui, dès le pré-générique, alors que le choix est fait de ne pas le montrer, engendre un traitement du montage au fort impact plastique via la rupture d'échelle. Un traitement qui « plastique » littéralement l'espace, le fait exploser, oblige à envisager un contexte autour des personnages, fait entrer la vaste Amérique dans la petite Corée. Et, au passage, ce traitement à la fois abrupte et élégant fait exploser les genres. La première scène pourrait s'apparenter au thriller, la seconde au film d'horreur, la dernière au drame à caractère social... « Je ne veux pas faire des films politiques au sens où ce serait un genre codifié (...) Je préfère faire des films qui parlent du politique non pas comme un système mais tel qu'il est vécu par les individus » déclare Bong Joon-ho.

Ainsi qu'en est-il de la signification du titre ? Que ou qui désigne-t-il ? Qui est l'hôte de qui ou de quoi dans le film ? Et le double sens du terme « hôte » qui désigne à la fois celui qui reçoit et celui qui est reçu n'arrange rien à l'affaire... S'agit-il de la base américaine à Séoul ? Du formol dans les eaux de la Han ? Du monstre au cœur de ce même cours d'eau ? De l'homme qui se jette du haut du pont dans la gueule du monstre ? Voilà le type de question avec lequel nous laisse l'ouverture du film (et qui ne cesseront de se démultiplier au fil du récit). Un type de questions qu'il est plus intéressant de se poser que de chercher réellement à y répondre. A chaque nouvelle réponse cependant peut correspondre un nouveau genre cinématographique. Cette notion, au cinéma, et à la différence des arts qui l'ont précédé, est d'abord une catégorie économique inventée par Hollywood afin que les Majors puissent fidéliser une clientèle (en peinture ou en littérature, le genre correspond en premier lieu à une catégorisation esthétique). Parmi mille autres choses le genre est donc l'un des chevaux de bataille principaux du rouleau compresseur hollywoodien avec lequel un pays comme la Corée a décidé de compter. Or le film, tout en s'appuyant sur l'architextualité propre aux genres, n'aura de cesse que de brouiller les repères. Passant parfois au cœur d'une même scène d'un genre à un autre (du thriller au film d'épouvante à la morgue par exemple) il fait sien cette idée fondamentale qu'en fin de compte un genre est plus facile à reconnaître qu'à définir. Et Bong Joon-ho de se jouer – sur le terrain même de l'adversaire<sup>7</sup> – de toutes les ruptures, d'échelle, de ton, de genre pour mieux permettre au cinéma de son pays la mutation indispensable à sa survie à travers un film qui, à l'image du monstre qu'il met en scène, se nourrit de la crise que traverse le pays pour produire un objet filmique pour l'instant unique en son genre.

---

<sup>6</sup> Respectant au passage et pour une courte durée les lois du genres qui seront brisées dès la séquence suivante où son apparition sera traitée de façon quasi documentaire

<sup>7</sup> Comme le thriller précédemment, le film de monstre est une invention américaine. Certes l'Asie peut conter sur les œuvres – *Godzilla* en tête de la parade – d'un Inishiro Honda et de quelques autres cinéastes japonais mais pour ce qui est de la Corée, outre un *Pulgasari* de 1985 produit par Kim Jong Hil et s'apparentant clairement au plus fameux des monstres japonais, le cinéma coréen est loin d'être spécialiste du genre. La réussite artistique et financière de *The Host* n'en est que plus extraordinaire. Le film est en effet le plus gros succès du cinéma coréen avec 14 millions d'entrées. Un succès qui d'ailleurs est en train d'engendrer une suite en Corée et... un remake aux Etats-Unis.