

Dans l'antre du monstre

A propos de *The Host* (Bong Joon-ho, 2006)



Par Raphaël Nieuwjaer

Une jeunesse contestataire

Né en 1969 dans une famille de quatre enfants, Bong Joon-ho est l'un des petits-fils de Park Tae-won, une figure de proue de la littérature coréenne moderne. Dans un style qualifié d'avant-gardiste et avec un ton volontiers satirique, Park a décrit la Corée des années 1930, à l'époque où celle-ci était sous domination japonaise (*Le Paysage au bord de la rivière*, 1936-1937). Pendant la guerre de Corée (1950-1953), il prend le parti du Nord et s'installe à Pyongyang. Son nom devient alors tabou dans la société sud-coréenne. Ses descendants rencontrent de nombreuses difficultés. De l'après-guerre jusqu'aux années 1980, les idées de gauche, pro-nord-coréennes et marxistes, font en effet l'objet d'une répression très forte. Non seulement les personnes promouvant ces idées sont punies par la loi sur la sécurité nationale, mais leurs amis et leur famille peuvent être reconnus coupables par association. Après sa défection, Park Tae-won écrit des œuvres parmi les plus importantes de la littérature historique nord-coréenne, dont *La Guerre des agriculteurs de l'année Gabo* (1977-1986). Son travail est redécouvert depuis une quinzaine d'années au Sud.

Enfant de chœur, le jeune Bong Joon-Ho participe en outre à un groupe d'étude biblique au lycée. Nous sommes alors vers 1986 à 1987 et, à l'époque, le catholicisme en Corée du Sud se montre bien plus progressiste que les autres religions. Bong se souvient : *« Pendant mes années de lycée, c'était comme si la Corée du Sud était tombée dans un chaudron politique. À la maison, mon père partageait sa haine à l'égard de son chef - comme beaucoup de cadres, un ancien militaire -, et les étudiants enseignant la Bible nous expliquaient les contradictions de notre société. Le bulletin de l'église publiait des articles sur des questions comme le travail, les pauvres et les mouvements citoyens. »** C'est également à l'église que Bong entend parler du massacre qui a suivi le soulèvement populaire de Gwangju, en 1980, et des différentes méthodes utilisées par le gouvernement militaire pour réprimer Kim Dae-jung, un opposant qui deviendra plus tard président de la Corée du Sud. Ce contexte conduit le lycéen Bong à rejoindre la rue lors d'un nouvel épisode de lutte pour la démocratisation du pays, en 1987. *« J'ai participé à la bataille de la rue Eulji-ro à Séoul. À 18 heures, les citoyens se sont tous mis à klaxonner et les gens dans les rues à applaudir. Je ne trouve pas les mots pour décrire l'excitation. Lorsque nous avons dû fuir face aux attaques de la police, les commerçants et les habitants ont non seulement caché les manifestants, mais leur ont même préparé à manger. »*

*Toutes les citations de Bong Joon-ho sont extraites de l'essai que lui a consacré en 2008 Jung Ji-yun (Bong Joon-ho, collection Korean Film Directors) et traduites par l'auteur.



Park Tae-won



Bong sur le tournage de *Memories of Murder*

Bong s'inscrit à l'université pour étudier la sociologie. En 1990, il est arrêté au cours d'une manifestation et passe un mois en prison. Ce séjour nourrira profondément son œuvre. Il rencontre des gens n'appartenant pas à son milieu, celui de la classe moyenne intellectuelle. *« Dans le centre de détention de Yeongdeungpo, nous avons vécu à sept dans la même pièce pendant un mois. Nous formions un groupe vraiment diversifié, avec des gens semblables aux membres de la famille de The Host. À part moi, tous étaient impliqués dans des délits mineurs. Je m'émerveillais de leur langage grossier, et pour eux, j'étais en tant qu'étudiant une curiosité. Nous avons parlé de toutes sortes de choses. Les histoires qu'ils me racontaient concernaient la vie de la classe inférieure ou des blagues cochonnes, des choses que je ne pourrais jamais expérimenter ou imaginer. Peut-être que 90% de cela était exagéré, mais c'était tellement plaisant à entendre. Les personnes que j'ai rencontrées à cette époque, lors de mon incarcération ou quand j'ai été travailler dans les champs, sont devenus des personnages de mes films. Je pense qu'on pourrait les décrire comme des gens qui ne sont pas gentils, mais qui ne sont pas mauvais non plus. »*

À la fin de son service militaire, Bong retourne à l'université, où il a créé avec deux amis un club de cinéma appelé « la porte jaune ». D'abord composé des trois membres fondateurs, le club attire bientôt tellement de monde qu'il se scinde en trois équipes : production, scénario et critique. C'est dans ce contexte que BONG réalise son premier court métrage, *White Man* (1995). Cette année-là, Bong sort diplômé de la Kafa (Korean Academy of Film Arts) et réalise un second court métrage, *Incoherence*.

Suivront *Barking Dog Never Bites* (2000), *Memories of Murder* (2003), *The Host* (2006), *Mother* (2009), *Snowpiercer*, *le Transperceneige* (2013), *Okja* (2017), *Parasite* (2019), ainsi qu'une poignée de courts métrages.

Très vite, Bong devient une figure repérée et appréciée du cinéma sud-coréen. Il s'inscrit alors dans ce que l'on appelle la « Nouvelle Vague Coréenne », qui débute au milieu des années 1990, avec *Le Jour où le cochon est tombé dans le puit* (1996) de Hong Sangsoo, *Crocodile* de Kim Ki-duk et *Green Fish* de Lee Chang-dong. Il faut également citer Park Chan-wook qui, après deux échecs commerciaux, se fait véritablement connaître avec *Joint Security Area* (2000) puis *Old Boy* (2003). Les films sud-coréens sont de plus en plus remarquables dans les festivals internationaux.

En 2006, *The Host* devient le plus grand succès au box-office coréen, avec treize millions de spectateurs, soit un tiers de la population. En 2019, *Parasite* remporte la Palme d'or à Cannes, l'Oscar du meilleur film et du meilleur film international.



Le Jour où le cochon est tombé dans le puit



Old Boy / Green Fish

I. Face au monstre



Décrit dans les magazines pour adolescents comme l'un des « sept mystères du monde », le monstre du Loch Ness fascine très tôt Bong. Pour *The Host*, il imagine ce qui se produirait si Nessie vivait dans la rivière Han.

« J'ai présenté ce projet à la société de production Chungeorahm Films avant même le tournage de Memories of Murder. J'ai montré des photos du bord de la rivière Han que j'avais prises moi-même et un tas d'images de Nessie que j'avais rassemblées depuis que j'étais enfant. J'avais aussi fait un collage d'une photographie de Nessie sur la rivière Han. Chhungeorahm a donné son accord au bout d'une minute. Voilà le point de départ. Les parties sur les États-Unis et la famille ont été ajoutées au fur et à mesure que j'ai développé l'histoire. »

La deuxième source de *The Host* est un scandale écologique et diplomatique bien réel. A l'été 2000, un groupe d'activistes rend public ce qui sera désormais connu comme « l'incident de McFarland » : Albert McFarland, directeur de la morgue de la 8e unité des forces américaines en Corée, a déversé de grandes quantités de formaldéhyde dans la rivière Han. Pour Bong Joon-Ho, il est tout de suite évident que cela offre un excellent point de départ à un film de monstre. *« Si vous regardez un film comme L'Incroyable Alligator (Lewis Teague, 1980), un monstre apparaît après que quelque chose a été jeté dans les égouts, n'est-ce pas ? Puisque c'est l'armée américaine qui a créé l'incident, les États-Unis sont entrés naturellement dans le film. Le monstre de The Host s'inscrit plutôt dans la lignée des kaiju japonais [comme Godzilla], mais puisque les Coréens sont plus habitués au cinéma américain, j'ai pensé qu'il serait amusant de faire un film qui emprunte au cinéma de genre américain tout en faisant la satire des États-Unis. »*



Images du monstre du Loch Ness



EXTRAIT 01 : L'ouverture de *The Host* frappe par sa limpidité. Bong Joon-ho ne cherche pas à créer un mystère autour de la genèse du monstre, mais plutôt à établir un rapport de causalité entre les scènes (par les fondus enchaînés) et à marquer l'écoulement du temps (par les travellings latéraux). Le prologue décrit ainsi d'une manière extrêmement efficace la croissance de la créature, sans pourtant rien en dévoiler.



Extrait 02 : Réalisé en 2019 par Todd Haynes, *Dark Waters* s'attache lui aussi à un scandale écologique authentique : la multinationale DuPont a rejeté dans les eaux de Virginie de l'acide perfluorooctanoïque, entraînant de très lourdes pollutions et des maladies chez les humains et les autres animaux. Avec sa scène de baignade, le prologue évoque certains classiques du « film de monstre », tels que *Les Dents de la mer* (Steven Spielberg, 1975) ou *Piranhas* (Joe Dante, 1979). Mais la menace reste ici plus diffuse, flottant à la surface en d'étranges nappes. Alors que Bong Joon-ho établit d'emblée la responsabilité du médecin américain, Todd Haynes montre au contraire un système opaque. L'avocat Robert Bilott (Mark Ruffalo) se confronte à un mur juridique. Tout son travail d'investigation consistera à remonter la chaîne des causes jusqu'à l'entreprise et à mesurer les effets sur l'environnement.

Pour Bong, le monstre devait combiner plusieurs caractéristiques : nager comme un poisson, se déplacer rapidement sur terre, s'accrocher à l'armature d'un pont et être capable de transporter des personnes. En même temps, il fallait rendre sensible le fait qu'il a muté à cause des produits toxiques. Le concepteur du monstre, Jang Hui-cheol, a dû étudier à la fois la biologie et la zoologie pour proposer une morphologie réaliste. Ainsi que l'explique Bong Joon-ho : *« Nous sommes allés au Weta Digital Studio en Nouvelle-Zélande et avons reçu de nombreux conseils de leur part. L'une des personnes qui y travaillaient, Ben Wootten, est diplômé d'une université d'art et a étudié la zoologie. Toutes sortes de questions se sont posées : comment sont ses organes digestifs ? Peut-il se reproduire ? A quoi ressemblent ses os et ses articulations ? Comment rendre ses mouvements réalistes ? »*

Comparé aux monstres apparus en masse après *Alien* (Ridley Scott), avec une taille et une puissance effrayantes, la créature de *The Host* a l'air plutôt minable. Il trébuche lors de sa première apparition et ne peut s'éloigner beaucoup de l'eau. Pour Bong, *« plus le monstre est gros, plus cela ressemble à un film pour enfants. Au lieu d'un énorme monstre comme Godzilla qui abat des bâtiments, j'ai pensé qu'un monstre qui se cache et émerge ensuite pour attaquer les gens serait plus effrayant. En 2004, quand j'écrivais le scénario, je me disais qu'il pourrait se cacher derrière un gros bus. Quand j'ai regardé Jurassic Park, je me suis rendu compte que j'aimais davantage les petits dinosaures qui attaquaient rapidement que les gros. »* Pour Bong, la créature évoque en fait un adolescent très nerveux. Quand il tue Park Hee-bong, il le propulse avec sa queue, comme s'il exprimait de la colère. Parmi les indications que Bong donne à Jang Hui-cheol, il y a aussi le fait que la bête est malade. Elle est intoxiquée, tirillée par des douleurs, ce qui le rend encore plus nerveux. Pour Bong, la créature *« ressemble au personnage incarné par Steve Buscemi dans Fargo. Il fallait qu'il y ait une part d'absurde, de ridicule. »*



Godzilla (Roland Emmerich, 1998) / *The Host*

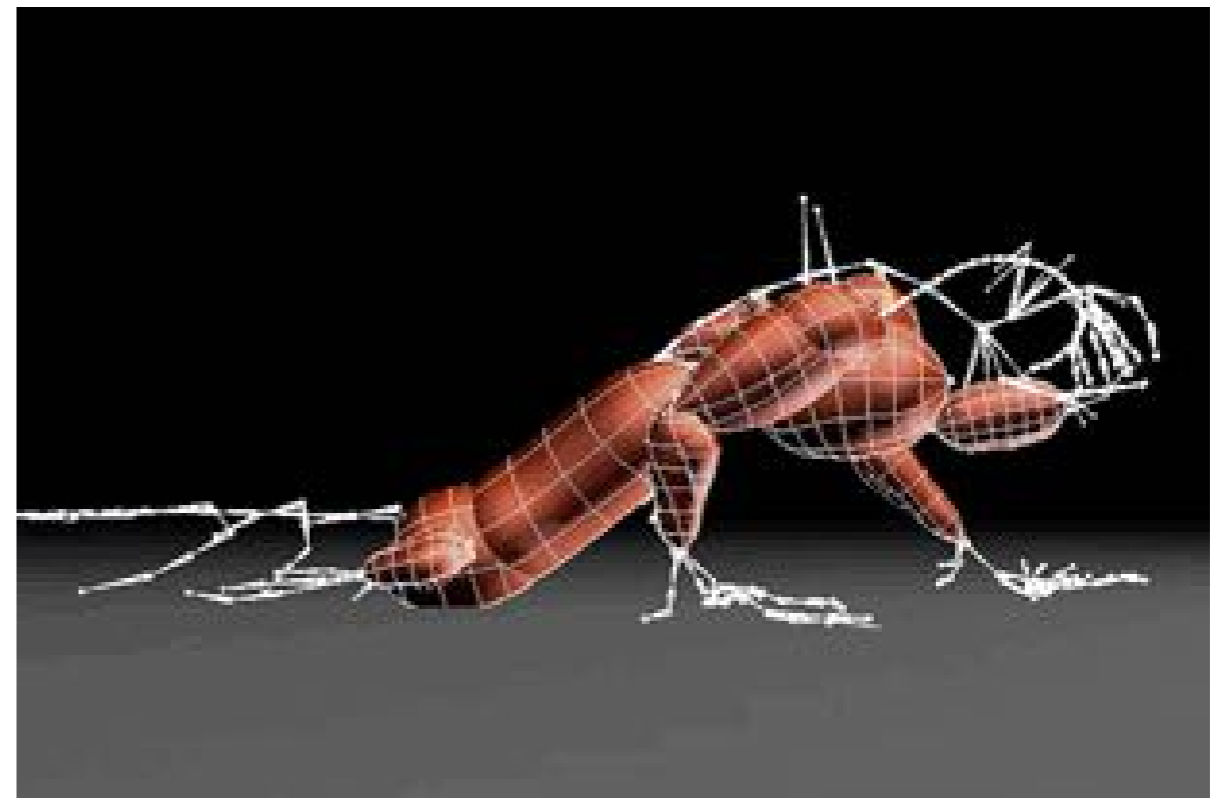


EXTRAIT 03 : Sorti en 1996, *Fargo* d'Ethan et Joel Coen est devenu un film culte notamment grâce à la performance Steve Buscemi. Petit malfrat aussi nerveux que malchanceux, il fait ressortir tout ce que le crime peut avoir de prosaïque et de lamentable. Sa chute dans la neige n'est pas sans évoquer la maladresse de nombre de personnages de Bong Joon-ho. La tragédie et le burlesque se cotoient volontiers, même si Bong fait sans doute preuve de moins d'ironie que les Coen.

The Host rompt avec une certaine économie de la peur basée sur la suggestion, le hors-champ et la lente montée de la tension. Même lorsqu'il attaque tout de suite, le monstre ne se révèle que progressivement, comme dans *Les Dents de la mer*. *Alien*, de son côté, détaille d'abord longuement la vie quotidienne au sein du vaisseau avant de se transformer en partie de chasse.

Dans *The Host*, le monstre se déchaîne au bout de dix minutes et en plein jour. Cette construction dramaturgique implique un plus grand nombre d'apparitions, et donc un budget beaucoup plus élevé. L'économie de la peur, c'est au sens propre de l'économie, c'est-à-dire une certaine gestion des effets, un calcul dépense / impact sur les spectateurs. La société ILM, fondée par George Lucas et qui a notamment travaillé sur *Star Wars*, *Jurassic Park* ou encore *Terminator* facturait chaque plan avec le monstre environ 100 millions de won. Pour 200 plans, le « budget monstre » aurait donc été de 20 milliards de won. Pour avoir un ordre d'idée, le budget total du film a été de 10 milliards de won (autour de 10-12 millions de dollars).

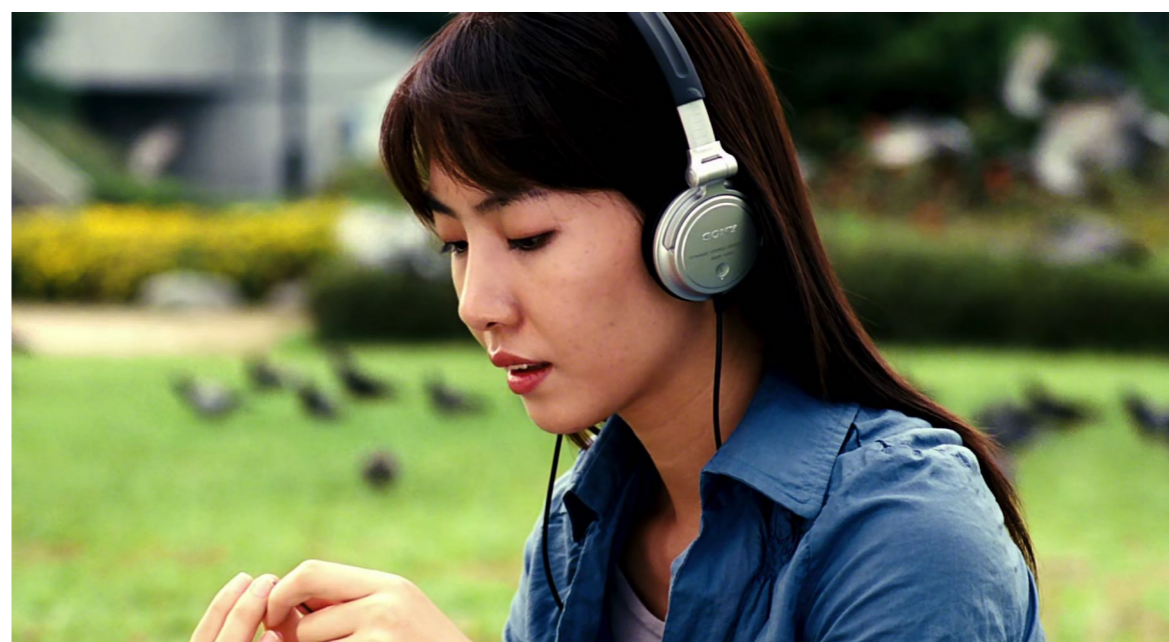
Avec la société Orphanage, Bong se met d'accord sur un budget de 30 millions de won pour chaque plan du monstre, et un total de 120 plans. Il explique : « *Au début, il y avait environ 180 plans du monstre, mais nous avons dû limiter ses apparitions. Dans ce genre de situation, le réalisateur doit devenir le producteur. Voir le monstre, ou simplement l'entendre, par exemple, produit en effet une énorme différence dans le budget.* » Même dans la première séquence avec le monstre, durant laquelle il s'agit précisément d'en mettre plein les yeux, Bong ruse : enfermer le monstre dans le conteneur permet de faire des économies en ne montrant que les conséquences de la fureur dévastatrice de la bête.



Étude des muscles du monstre



EXTRAIT 04 : Première attaque



Durant sa première apparition, le monstre est filmé du point de vue des gens ordinaires qui se promènent au bord de la rivière. Non seulement son rayon d'activité est limité, mais les perspectives qui le montrent sont elles-mêmes limitées. Bong explique : « *Plutôt que de filmer le monstre sous tous les angles, il me semble plus intéressant qu'il échappe aux regards à cause d'une barrière ou autre. Je ressens alors plus de tension et d'excitation.* » La séquence joue ainsi des effets de cache – visuel et sonore, avec la jeune fille aux écouteurs –, qui soit créent un hors-champ (le massacre dans le conteneur), soit détaillent le corps de la bête (ses pattes aperçus sous le camion). Le plus souvent, Bong cadre ensemble la créature et les humains, c'est-à-dire le prédateur et les proies, jouant sur la profondeur de champ et le flou.



EXTRAIT 05 : En racontant l'opposition entre des monstres gigantesques, *Godzilla* (2014) de Gareth Edwards invite à reconsidérer la place de l'humain. L'expérience de la catastrophe est vécue selon diverses modalités : à travers des écrans, des radars, des témoignages, de manière directe, mais aussi de façon « intermédiaire », comme lorsque par une vitre, un enfant voit une centrale nucléaire s'effondrer. Le cadre offre alors encore une protection, et donne une mesure aux événements. *A contrario*, il arrive souvent que des monstres, nous ne voyions que les pattes. Un long panoramique est alors nécessaire pour parcourir ces corps. Epreuve de l'incommensurable, du sublime. Mais le rapport le plus intéressant entre l'humain et le monstre-catastrophe s'établit dans un entre-deux. Il est affaire de cache, de cache-cache, comme lorsque le héros regarde le combat des monstres à travers l'encadrement de la vitre d'une voiture. Caché, il ne peut se faire une image de la situation qu'à la condition de déplacer le cache, d'admettre donc la partialité et la précarité de son point de vue. L'humain alors n'est plus le point central de l'univers, simplement un corps fragile, faisant peut-être paradoxalement, face aux combats de ces animaux monstrueux, l'expérience même qui est celle des animaux dans le monde qu'il domine. « *Vivre en effet, c'est pour chaque animal traverser le visible en s'y cachant. [...] Au caché, d'où ils viennent, ils retournent[.]* » (Jean-Christophe Bailly, in *Le Parti pris des animaux*).

En plaçant la caméra dans un bus en mouvement lors de la première attaque, Bong met en avant le regard des passagers. Spectateurs comme nous, ils invitent à se poser la question du point de vue : d'où regardons-nous, et en quoi le monstre nous regarde-t-il ?

Revenons sur le suicide du patron, durant le prologue. Cette scène n'est pas absolument nécessaire en termes de développement dramatique. La forme du monstre ne se distingue guère. Certes, Bong trouve là une manière de suggérer la croissance de la bête, puis d'annoncer son anthropophagie (à travers le reportage télévisé qui précède l'attaque, durant lequel il est question d'un corps démembré). Mais cette scène sert peut-être surtout à interroger la possibilité d'un objet de perception commun. Si les employés ne voient pas de quoi parle le patron sur le point de se jeter à l'eau, il est frappant que les gens n'habitant pas le bord de la rivière ne parlent pratiquement jamais du monstre. Son image n'est jamais montrée aux informations, et personne ne s'interroge sur son identité ou son origine. Une séparation nette s'opère ainsi entre le bord de la rivière (où le monstre est vu et chassé) et le reste du monde (où le monstre est parfaitement ignoré). La question du patron reste donc posée : voyez-vous ce que je vois ? *The Host* va en même temps dédoubler, voire remplacer, une menace visible et localisée par une menace invisible et volatile : il n'y a plus que la famille pour chasser le monstre, quand tous les efforts de l'Etat, de l'armée et des médecins semblent se focaliser sur le virus.





EXTRAIT 06 : La façon dont Bong traite le virus, inspiré par l'épisode du SRAS, est étonnante. Il ne se soucie guère d'explication, préférant tout de suite montrer l'état d'hystérie sociale qu'il suscite. Invisible, et à vrai dire inexistant, le virus existe d'abord par sa propagation médiatique. Qu'est-ce qui nous fait voir le monde, en dehors de notre perception directe ? Précisément les médias, relayés dans l'espace public par des écrans géants. A défaut d'images du monstre, les télévisions diffusent en boucle des discours sans fondement. On retrouve là une critique récurrente chez Bong. Dans *Barking Dog Never Bites*, le récit final qu'offrait la télévision d'une série de « dognappings » s'avérait complètement faux. Un innocent se retrouvait accusé, tandis que l'ordre social corrompu se perpétuait. De façon significative, le seul personnage à avoir la capacité et le souci de voir est aussi celui que l'on croit le moins. C'est Park Gang-Du qui se rend compte le premier de la menace que représente le monstre, lorsque celui-ci déboule sur la berge. Lorsque les autres membres de la famille s'assoupissent ou parlent dans le petit magasin, il est le premier à s'endormir mais aussi le premier à repérer le monstre. Dans la dernière scène, il observe la surface de la rivière, gelée. Le monde dort et les lumières sont toutes éteintes dans les bâtiments de l'autre côté de la rivière. Seul Gang-du essaie de voir.



Si la monstruosité est affaire d'échelle et de point de vue, il est évident que Bong Joon-ho glisse un commentaire malicieux sur la monstruosité de l'humain lorsque celui-ci enfourne poulpes et autres animaux aquatiques. En arrachant un tentacule de calamar, le protagoniste ne lèse pas seulement sa clientèle, il agit comme la créature dont on apprend au même moment qu'elle a démembré le patron suicidé. Bong Joon-ho poussera plus loin cette réflexion avec *Okja*, consacré à l'élevage industriel de cochons génétiquement modifiés.

II. Critique sociale



À la fin de la Guerre de Corée, le Sud adopte un système capitaliste dans le cadre d'une relation d'alliance avec les États-Unis. En octobre 1953, Séoul et Washington signent le traité de Défense mutuelle, qui garantit au Sud la protection militaire américaine et lui permet de bénéficier d'un soutien financier crucial. Le président Yi Seung-man se montre d'un anticommunisme féroce : toute opposition ou revendication sociale est assimilée à une manœuvre de Pyongyang visant à remettre en cause le fragile équilibre obtenu grâce à l'armistice de Panmunjeom. Il multiplie les lois d'exception pour brider la contestation. Il s'entoure d'une police politique qui recrute jusque dans la mafia. Les émeutes de la misère et de la faim qui éclatent sporadiquement sont réprimées et les foyers de contestation sont éliminés. Une invasion par la Corée du Nord étant toujours considérée comme un danger potentiel, des exercices de défense civile sont régulièrement menés. Dans les années 1970-1980, le spectaculaire développement économique n'entame en rien la dureté du régime. Les présidents sont toujours issus de l'armée.

L'image du « Miracle sur le Han », utilisée comme un slogan pour qualifier l'essor économique coréen, ne fait guère illusion au sein de l'opinion. Comme l'écrit Pascal Dayez-Burgeon dans son *Histoire de la Corée* (2012) : « *Fondée sur le maintien des salaires au plus bas, la prospérité s'avère de plus en plus inégalitaire. En fait de classes moyennes, la Ve République coréenne favorise surtout la bourgeoisie urbaine. Les ouvriers peu qualifiés, les petits métiers de service et surtout la plèbe des riziculteurs les plus modestes continuent à vivoter comme avant, n'observant les bienfaits de la croissance que de loin.* » La corruption est profonde également, et malgré la censure de la presse, les Coréens s'insurgent de la collusion entre l'élite politique et les patrons des grandes entreprises.

Ce contexte permet de mieux appréhender la portée critique de l'oeuvre de Bong Joon-ho, qui ne cesse d'aborder l'incurie des autorités, la corruption, la main-mise américaine, les désillusions de la démocratisation, les profondes inégalités qui traversent la société sud-coréenne ainsi que les traumatismes de la dictature.



EXTRAIT 07 : Mêler film de monstre et allégorie politique n'est pas sans risque, tant les intentions critiques peuvent aisément se dissiper dans le frisson du carnage et de l'action. Pour Bong, il faut envisager le film par-delà son attraction principale. Voici ce qu'il déclare : *« Quand j'ai dit que je faisais un film de monstres, la question que j'ai le plus entendue a été : 'Que symbolise le monstre ? Est-ce les États-Unis ? Est-ce les autorités ?' Je n'avais rien de tout ça en tête. En fait, je déteste même répondre à ces questions. Le monstre est exactement ce qui est montré dans le film. Ce qui est important pour moi, c'est l'intrigue autour de l'enlèvement qui se noue à cause du monstre, et comment la famille veut retrouver la fille mais se trouve sans cesse bloquée par l'État ou le système. À certains égards, j'ai pensé que le système pouvait vraiment sembler plus monstrueux que le monstre lui-même. Étant donné que l'intrigue se concentre sur les recherches menées par la famille de Hyeon-seo, on peut être amené à s'interroger sur les causes qui empêchent son sauvetage. Si la mort de Hyeon-seo est causée par le monstre, elle est aussi la conséquence des blocages provoqués par l'État et les diverses autorités. »*

Dans les années 1990, deux drames mettent en évidence le rôle néfaste de l'affairisme et de la corruption. Le 1er octobre 1994, un des ponts sur le fleuve Han s'effondre, causant trente-deux morts. Le 25 juin 1995, le grand magasin Sampoong s'écroule. Le bilan est de cinq cent deux morts et près de mille blessés. Dans les deux cas, le promoteur aurait choisi des matériaux de mauvaise qualité, trafiqué les devis et graissé la patte des instances de contrôle. Bong Joon-ho se souvient de ces deux scandales lorsqu'il montre le deuil des familles. Ainsi explique-t-il : « *Dans la société coréenne, il existe une tendance à personnaliser le malheur social plutôt que de le considérer comme une responsabilité collective.*

Les problèmes sociaux sont interprétés comme des fautes personnelles. » Durant la séquence, chacun se renvoie la faute, ce qui renforce encore la culpabilité de Park Gang-du. Il apparaît toutefois que le problème est plus profond et complexe, et que la réponse à l'arrivée du monstre engage tout l'édifice social et politique.

Comme en témoigne encore le cinéaste : « *Après l'incendie du métro de Daegu, l'armée est entrée et a effacé toutes les traces, y compris les restes des victimes. C'est totalement incompréhensible. Des actes comme cela montre à quel niveau se trouve cette société.* » C'est ce qui se produit également dans *The Host* quand le gouvernement décide de passer sous silence la parole des témoins et de créer une zone inaccessible.





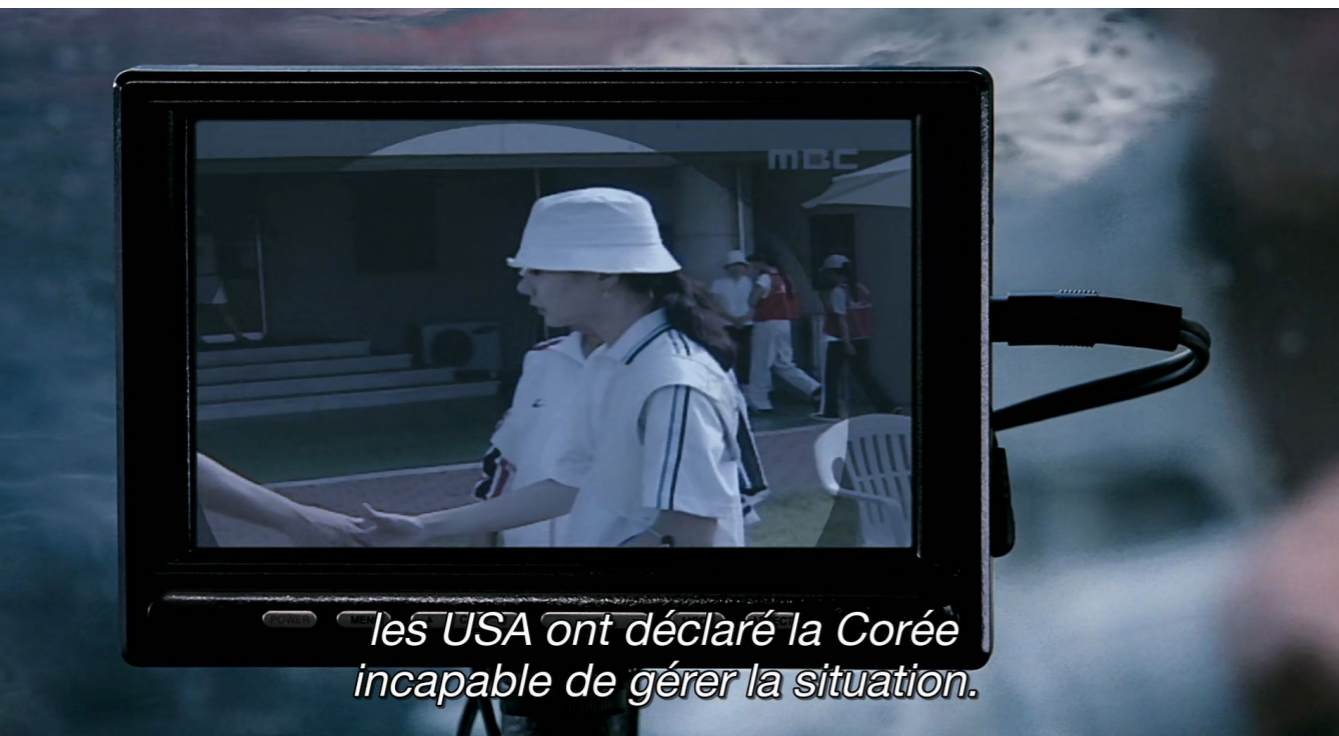
EXTRAIT 08 : *The Host* n'est pas sans point commun avec le précédent film de Bong Jong-ho, *Memories of Murder* (2003). Basé sur l'histoire vraie des premiers meurtres en série de l'histoire de Corée du Sud, entre 1986 et 1991, celui-ci met en évidence, par-delà l'horreur des crimes, l'incompétence des autorités. Comme dans *The Host*, cela se traduit par un certain burlesque : les responsables de l'enquête ne cessent de tomber. Bong place ainsi le spectateur dans une position délicate, ne pouvant s'empêcher de rire alors que l'action se situe sur une scène de crime ou, pour *The Host*, durant une réunion de familles endeuillées.



Pour le père, qui a grandi avant la démocratie, la corruption est une pratique intégrée et acceptée. Si le nombre d'intermédiaires évoqués semble peu propice à la réussite de son plan, et que la scène semble surtout témoigner d'une différence de générations, il s'avère que ce dernier a raison. Le gardien chargé de surveiller l'entrée de la zone sécurisée se laisse facilement acheter. Non seulement les autorités ne font rien pour aider la famille à retrouver Park Hyun-seo, mais le choix de prestataires peu fiables aboutit au vol de l'argent que son père avait patiemment économisé pour lui offrir un nouveau téléphone - téléphone plus performant qui lui aurait peut-être permis de contacter sa famille alors qu'elle était retenue prisonnière. Il est également intéressant de noter que les deux jeunes charpardeurs ne volent pas d'argent, respectant un code éthique bien plus rigoureux que les sociétés privées travaillant pour l'Etat.

Outre la corruption et l'incompétence, il apparaît que les autorités n'hésitent pas à faire preuve de violence à l'égard des citoyens. Park Gang-du est non seulement mis à l'isolement, mais également soumis à une trépanation. Comme souvent chez Bong, la critique se mêle à la comédie à travers une forme de burlesque (le corps soudain empaqueté et traîné de Gang-du) ou de caricature (le strabisme du médecin, qui surligne son côté inquiétant). C'est aussi un discours officiel qu'il s'agit de faire entrer dans la tête du père de famille, alors qu'il a découvert l'absence de virus.





Le récit officiel qui se développe autour des événements du fleuve Han est dominé par le point de vue américain. Alors que Gang-du est traité comme un criminel et une menace bactériologique, le soldat américain avec qui il a combattu la créature est au contraire considéré comme un héros. Les principales sources d'information sont américaines, si bien que les journalistes, sans chercher à en vérifier la véracité, se retrouvent à relayer un discours de propagande étranger. Le traitement réservé à Park Nam-joo est frappant : réutilisant des images de son concours de tir-à-l'arc, c'est-à-dire d'un épisode antérieur à l'attaque, le présentateur télévisé la présente comme une source de contamination (focalisation sur la poignée de mains), et ainsi appuie le discours du gouvernement états-unien. La tutelle de l'Oncle Sam sur la Corée du Sud reste donc extrêmement sensible - ici comme dans tous les autres films de Bong, d'ailleurs.



Park Nam-il est d'abord caractérisé par son alcoolisme. Hyun-seo explique qu'il est arrivé ivre à une réunion scolaire, et c'est encore avec une bouteille de soju à la main qu'il se présente à la célébration funéraire. Son allure débraillée et son front suant confirment son état d'ébriété. Aussi le film peut-il se voir de son point de vue comme une forme de dégrisement : les bouteilles d'alcool lui servent à la fin à faire des cocktails Molotov. Il retrouve une puissance d'agir qu'il avait probablement perdue depuis la fin de ses études et de ses années militantes. Plutôt que d'accabler le personnage, qui serait seul responsable de son échec, Bong suggère que c'est le lot d'une bonne partie de sa génération. La blague semble cruelle - on ne parle pas de lui aux informations car rien ne le distingue véritablement, il est anonyme - mais elle correspond au souci du cinéaste de « socialiser » les trajectoires de ses héros. Dans *Barking Dogs Never Bite* (2000), son premier long-métrage, Bong s'était déjà intéressé au sort peu enviable des étudiants : pour obtenir un poste à l'université, ils se trouvaient contraints de donner un pot-de-vin à un professeur plus âgé. Cela ne faisait que redoubler les inégalités sociales. La désillusion et l'amertume sont donc souvent le lot de ces personnages qui ont cru pouvoir bénéficier d'une meilleure existence et des promesses de la démocratie. Les anciens camarades de Nam-il ont pour leur part obtenu des emplois lucratifs, mais non sans s'être laissés corrompre à leur tour. C'est bien leur terrible opportunisme qui apparaît lorsqu'ils dénoncent leur ancien camarade de lutte.



Bong Joon-ho évoque en ces termes le personnage de Park Nam-il : *« De nos jours, toute manifestation serait organisée par des organisations civiles, et elles sont assez pacifiques. L'époque des cocktails Molotov et des manifestations violentes s'est pratiquement terminée au milieu des années 1990. Le deuxième fils est un peu comme un vestige de cette époque. Dans le passé, il était un manifestant ; maintenant il est au chômage. Quand vous regardez le film en fonction de ce personnage, vous pouvez avoir la sensation du temps qui recule. Au début, il ne fait que se plaindre. Au milieu, après la mort de son père, il se cache dans l'obscurité, puis va retrouver son ancien copain d'université. À l'apogée, avec un cocktail Molotov à la main, il pourrait presque être l'image de ce qu'il était au milieu des années 90. Ce personnage évoque les manifestants étudiants d'il y a dix ans, mais il n'existe plus aujourd'hui. »*



The Host (en haut) / *Memories of Murder* (en bas)

Memories of Murder et *The Host* témoignent à la fois de la modernisation de la société coréenne et de l'incompétence des autorités étatiques. Dans l'essai qu'il a consacré au cinéaste (*Bong Joon-ho*, 2008), Jung Ji-yun analyse le rôle de métaphore spatiale dans la figuration de cette contradiction : « le sous-sol est l'espace dans lequel coexistent toutes les hideuses contradictions non révélées en surface. C'est au sous-sol que les chiens kidnappés sont abattus et bouillis pour le ragoût dans *Barking Dogs Never Bite* ; c'est dans le tuyau d'évacuation, enfoui sous la terre, que les cadavres horriblement massacrés des femmes sont disposés dans *Memories of Murder* ; et c'est dans un égout souterrain au bord de la rivière Han que les corps des victimes kidnappées par le monstre se décomposent dans *The Host*. Les innombrables tunnels d'égout situés autour de la rivière Han sont des espaces quotidiens à Séoul, mais ils ont en fait une partie intérieure inconnue, dans laquelle personne n'entre jamais. C'est ici que le monstre jette les cadavres dont il s'est régalé, c'est ici que se suicident les frustrés de la vie, c'est ici que flânent les sans-abri, et c'est dans cet espace labyrinthique que la famille erre et s'égaré à la recherche d'une jeune fille disparue. C'est un espace de mort et de disparition. »



EXTRAIT 09 : Comme le note Florent Le Demazel dans sa *critique de Parasite* (2019) : « *Le goût de Bong Joon-Ho pour la spatialisation des rapports sociaux n'est plus à démontrer : Snowpiercer et son lumpen-proletariat des wagons de queue, l'échoppe de Mother ou la guérite de The Host, sorte de refuge étriqué au milieu d'une vaste aire touristique. Parasite démultiplie cette stratification politique des espaces de vie, en opposant d'abord la maison moderne des Park, perchée sur les hauteurs de Séoul, au logement insalubre de la famille Kim, entresol perdu dans une impasse, dans les bas fonds. L'habitation bourgeoise où se déroule l'essentiel du film dédouble encore cette opposition, entre les pièces à vivre et la cave, où vit un « hôte » caché : le mari de la gouvernante Moon-Gwang, bientôt licenciée, qu'elle nourrit en secret.* »

Dans la séquence, on retrouve le goût de Bong pour les séquences de pluie, mais aussi les effets concrets du « ruissellement ». Si l'image est parfois utilisée pour suggérer que l'enrichissement des uns profite en bout de course à toute la société, Bong montre au contraire que les classes « inférieures » souffrent inévitablement plus : la forte pluie en haut, contemplée derrière une immense baie vitrée, se transforme en déluge à mesure que l'on descend dans la ville, et par analogie dans l'échelle sociale.

L'arrivée des deux chapardeurs dans la zone protégée est l'occasion d'une étonnante bifurcation narrative.

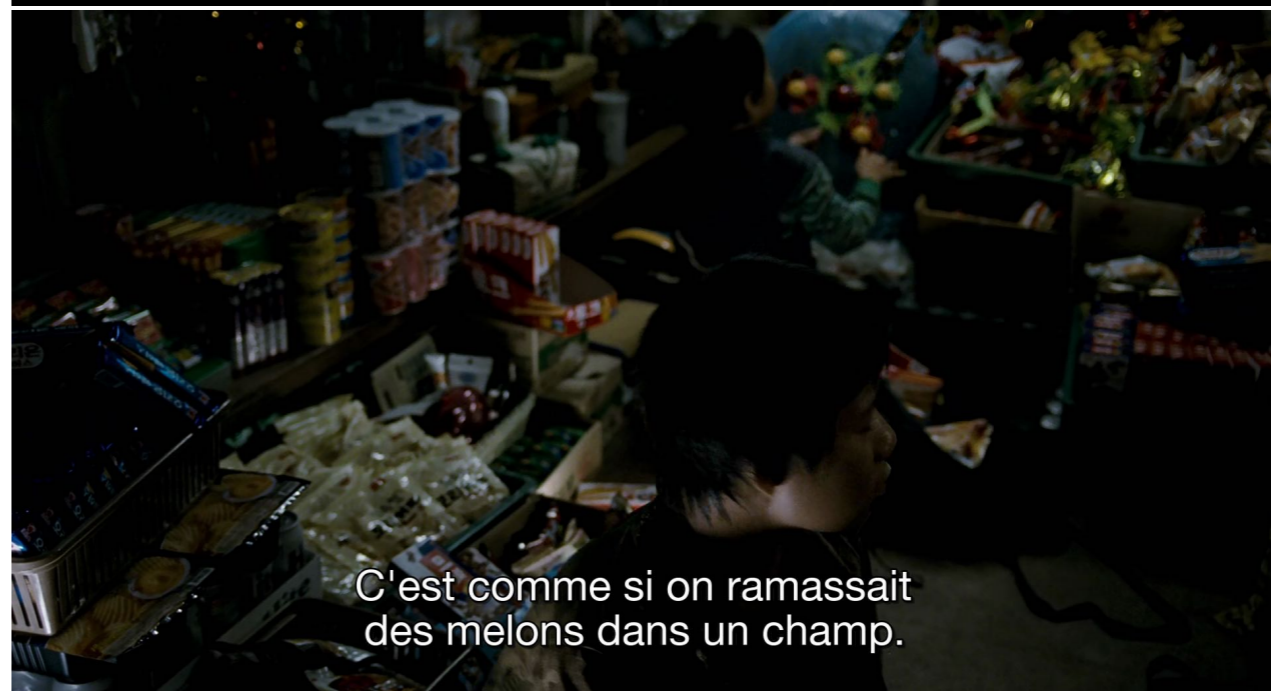
Pourquoi en effet le film ne reste-t-il pas focalisé sur la famille, et se décide-t-il à accompagner les gamins ? À travers la pratique du « seo-ri », un lien est établi entre le jeune Se-joo et Gang-du, puisque ce dernier a également dû prendre de la nourriture dans les champs durant son enfance. Plutôt que voleur et volé, le film établit entre les deux personnages une relation basée sur la survie. Le « seo-ri » est un droit pris par les affamés, et plus ou moins tolérés par les paysans. Il remet en tout cas en cause le principe de la propriété privée.

Se-joo comme Gang-du ont grandi sans mère, dans les conditions les plus dures. La malnutrition et les coups portés par les paysans seraient mêmes à la source de la lenteur de Gang-du. Mais de façon marquante, *The Host* raccorde le « prélèvement » de nourriture des deux enfants à celui qu'effectue le monstre. Dans un texte intitulé « The dangers of biosecurity: The Host and the geopolitics of outbreak », Hsuan L. Hsu s'interroge : « *Faut-il voir là la menace monstrueuse posée par un « droit des affamés » ou le thème du seo-ri humanise-t-il le monstre, qui essaie simplement de satisfaire sa faim ? L'habitude de la créature de déposer des corps non digérés (et dans certains cas encore vivants) dans sa cachette représente-t-elle une tendance à thésauriser qui viole l'éthique du seo-ri, ou démontre-t-elle la maîtrise de soi de la créature qui ne consomme pas plus que ce dont elle a besoin ?* »

Une étrange ressemblance apparaît ainsi entre les personnages et le monstre (cf partie III).



Seo-ri, c'est un droit spécial qu'ont les enfants quand ils sont affamés.



C'est comme si on ramassait des melons dans un champ.



Si tu prends l'argent, ça devient du vol.



EXTRAIT 10 : Dans *Memories of Murder*, le contexte politique se mêle de façon significative au fait divers. Le quatrième meurtre aurait pu être évité si la police anti-émeute de la région n'avait pas été envoyée à Séoul pour étouffer les manifestations. Le cinquième meurtre a lieu lors d'un exercice de défense nocturne, lorsque toutes les portes du village sont fermées et les lumières éteintes. Le meurtrier se retrouve alors libre d'agir. Les années de dictature se matérialisent ainsi sous la forme traumatique du crime en série.



"Serment de bravoure" !

EXTRAIT 11 : Sorti en 1999, *Peppermint Candy* de Lee Chang-dong débute par le suicide de son personnage principal, avant de remonter le temps, séquence après séquence. Nous découvrons alors ce qui a fait de Yong-ho un policier cynique, brutal et corrompu. En 1980, alors qu'il fait son service militaire obligatoire, il est envoyé avec son régiment pour réprimer le mouvement de démocratisation de Gwangju. La séquence figure le massacre qui a alors lieu, et témoigne du profond traumatisme qui va toucher la société sud-coréenne. Voici le contexte : « *des étudiants de l'Université de Chonnam manifestant contre la loi martiale sont battus, tués ou violés par les troupes gouvernementales. Certains citoyens de Gwangju prennent alors les armes, faisant des descentes dans les postes de police locaux et les armureries. Ils prennent le contrôle de larges secteurs de la ville avant que les soldats ne répriment le soulèvement. À l'époque, le gouvernement sud-coréen a fait état d'environ 170 personnes tuées, mais d'autres estimations portent le nombre de morts entre 600 et 2 300. Pendant la présidence de Chun Doo-hwan, les autorités ont défini l'incident comme une rébellion fomentée par des sympathisants communistes et des émeutiers, agissant peut-être avec le soutien du gouvernement nord-coréen.* » (source [Wikipedia](#))

III. Portrait de famille



Si Bong Joon-ho a tenu à montrer rapidement le monstre, c'est aussi pour avoir le temps par la suite de développer l'histoire familiale. Celle-ci se dévoile par bribes, et alors que nous pouvons d'abord juger les Park comme une bande de bras cassés, nous devenons de plus en plus sensibles à leur trajectoire, aux circonstances qui ont pesé sur leur existence. Nous apprenons à les connaître et à dépasser notre jugement - ou, plus exactement, à rire et en même temps à s'émouvoir de leurs limites ou de leurs défauts, et à envisager ceux-ci dans une perspective sociale. D'abord éclatée affectivement ou géographiquement, la famille va se ressouder après l'enlèvement de Hyun-seo - non sans tension, comme le montre la cérémonie funéraire. Mais tout le film converge pour donner à chacun des membres un rôle décisif dans la quête de l'enfant.

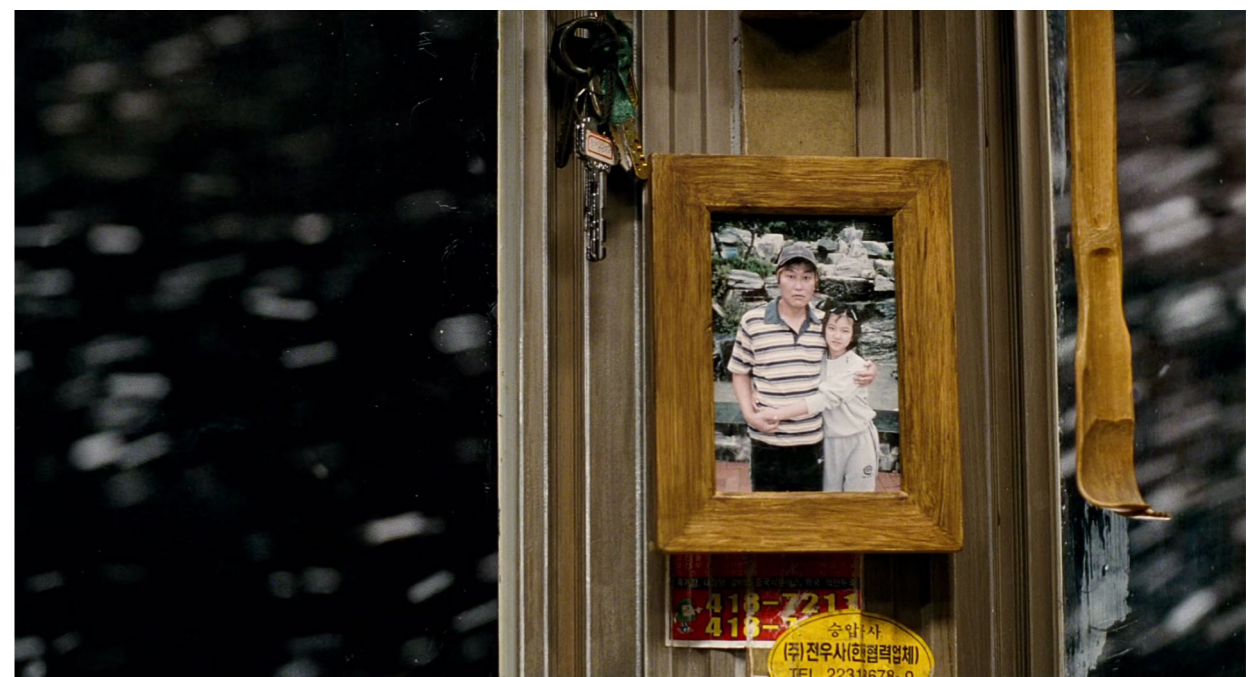
Il faut également noter que *The Host* est marqué par l'absence des mères : Gang-du, Hyun-seo ainsi que les deux charpentiers ont grandi en l'absence de cette figure. La créature, qui semble incapable de se reproduire, pourrait offrir le symétrique de tous ces orphelins. Evoquant ces sources d'inspiration, Bong raconte : « *J'ai été très marqué par Signes de M. Night Shyamalan, qui est centré sur une famille. Et à cette époque, je regardais National Geographic, et j'ai vu quelque chose à propos de pélicans emmenant des poissons dans leur nid. Ils portaient les poissons dans leurs becs et les transportaient vers leurs petits, et certains des poissons étaient morts, tandis que d'autres étaient vivants.* » Le repère de la créature pourrait donc se voir comme un nid sans progéniture.



Quand le cœur d'un père se brise,

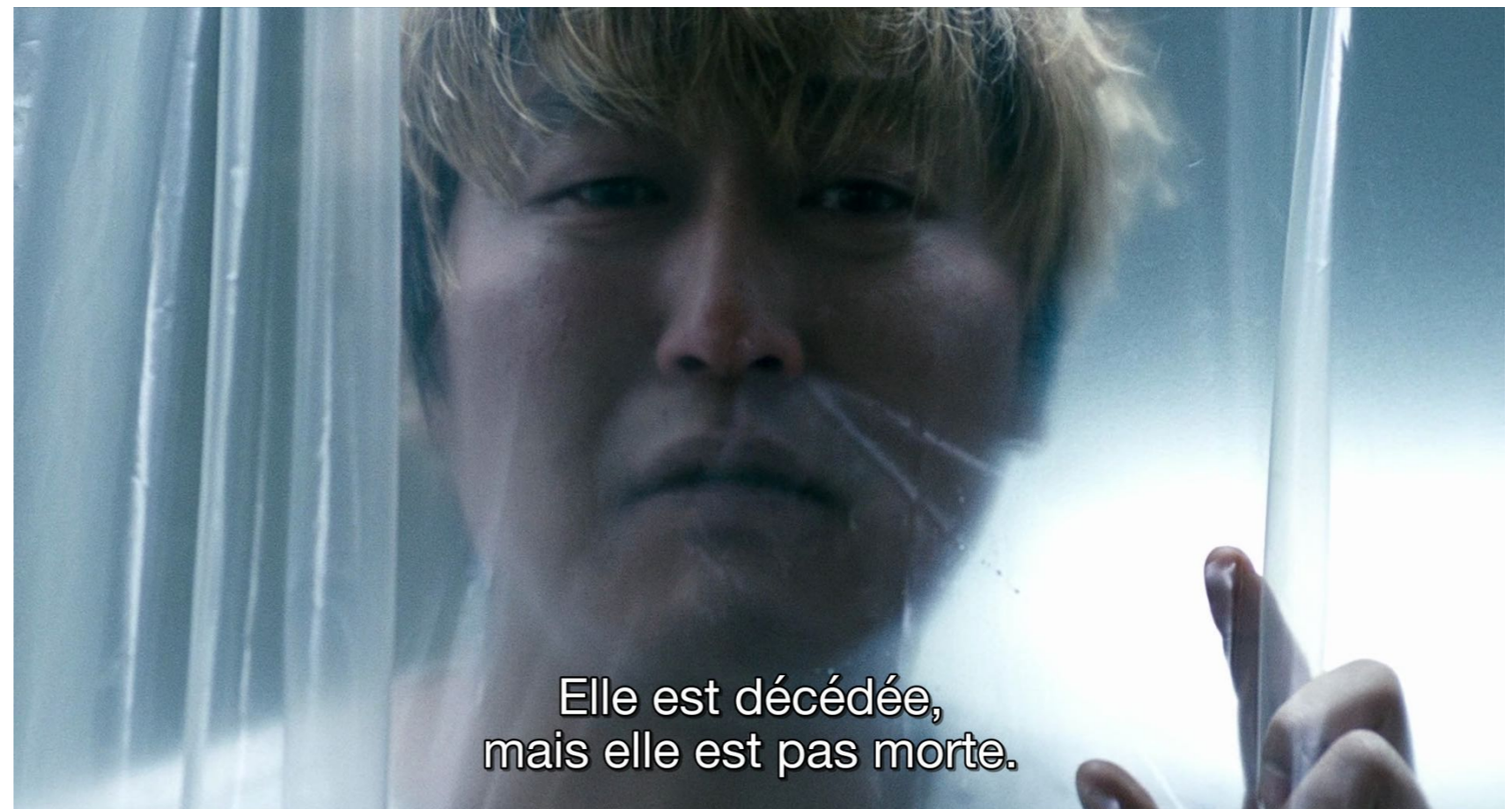


le bruit peut s'entendre
à des kilomètres à la ronde.



Hyun-seo subit une double mort. La première est symbolique, et passe par la cérémonie funéraire puis le refus des autorités de la considérer vivante, malgré le coup de fil qu'a reçu Gang-du. La seconde est réelle, mais ressemble paradoxalement à une naissance, lorsque son père l'extraît de la gueule gluante du monstre. Entre deux, elle fait une apparition fantomatique durant le repas.

Comme le note le critique de cinéma Kim Sung-wook : « *Normalement, la mort survient, il y a un deuil et des funérailles ont lieu. Mais les tragédies de l'histoire ont toujours montré le contraire. Des funérailles ont eu lieu mais la vraie mort n'est pas encore venue. Ainsi, Hyeon-seo est morte, mais elle n'est pas morte. Parce que sa vie n'est pas encore passée et que le deuil n'est pas encore terminé.* »





« Ce n'est pas parce que Gang-du a pris la mauvaise main que Hyun-seo a été enlevée, cela vient de l'environnement social qui a créé le monstre. Et pourtant, il se blâme. Certes, prendre la main de la mauvaise fille est vraiment stupide. Mais à la fin, il saisit également la main d'un autre enfant, celle de Se-joo. C'est la même action, mais elle n'a plus rien de stupide ; c'est l'acte noble d'un homme venant s'occuper d'un enfant. J'avais l'intention de créer ce contraste », explique Bong Joon-ho. De la même façon, le film débute par le père réveillant son fils, et s'achève par Gang-du réveillant Se-ju. Gang-du a mûri au cours du film, prenant sa part de responsabilité, alors que c'était d'abord sa fille qui paraissait la plus adulte.



« Dans *Le Silence des agneaux* [Jonathan Demme, 1991], après que *Buffalo Bill* a engraisé les femmes qu'il enlève et séquestre, il leur retire la peau. Mais la fille du sénateur piégée dans son sous-sol parvient à kidnapper son caniche et ainsi à s'opposer à lui. Elle le menace, lui disant que s'il ne la libère pas, elle va tuer le chien. C'est donc un 'enlèvement dans un enlèvement', et c'était vraiment drôle et intéressant. Dans mon film, je l'ai changé en 'sauvetage dans un sauvetage' », explique Bong Joon-ho à propos de la rencontre entre Hyun-seo et Se-joo. Le courage de la jeune fille est exemplaire, si bien qu'elle constitue le seul personnage parfaitement héroïque. Elle indique aussi la voie que suivra son père, en « adoptant » le garçon et en le protégeant.

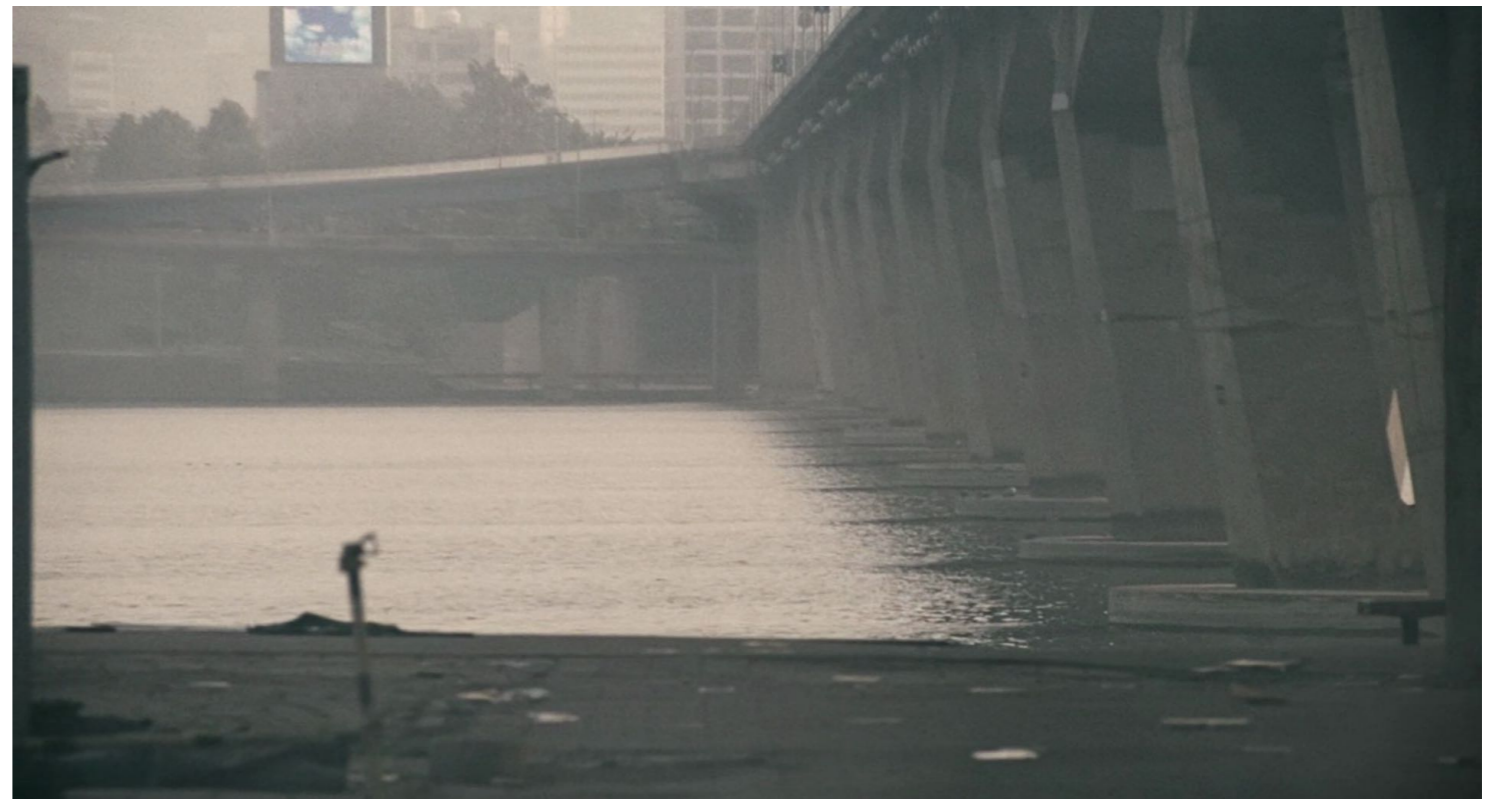
Dans un contexte où les mères sont absentes, il est significatif que le monstre avale des enfants pour les recracher dans sa tanière, sans plus s'en occuper par la suite. La créature peut ainsi apparaître comme la figuration d'un modèle de maternité qui a mal tourné. Dans un essai intitulé *The Remasculinisation of Korean Cinema*, Kyung Hyun Kim attribue l'absence ou la marginalisation des mères dans les films sud-coréens contemporains à l'industrialisation rapide du pays et à l'urbanisation effrénée. S'agissant de *The Host*, l'universitaire Hsuan L. Hsu propose de lier cela plus directement aux réformes néolibérales menées par le Fonds Monétaire International (FMI) à partir de 1997, qui ont conduit à l'instabilité sociale et à la hausse des taux d'émigration, d'abandon de famille et de divorce, ainsi qu'à un processus de création d'une main-d'œuvre « occasionnelle » ou « flexible » avec des effets particulièrement délétères pour les femmes, et donc pour les ménages et les familles.

À un certain niveau, combattre le monstre est une manière de punir la « mauvaise mère », dont le départ a bouleversé la reproduction biologique et sociale. Toujours selon Hsuan L. Hsu, cela permettrait également de « *compenser les angoisses concernant une masculinité incarnée par des personnages défailants. Cette crise de la masculinité témoigne en retour des angoisses face à l'échec économique (chômage, familles sans soutien, émigration des femmes et leur emploi dans l'économie informelle)* ».

Lorsque Gang-du finit par tuer la créature en plantant un bâton dans sa gueule, dont la forme n'est pas sans évoquer la version horrifique d'un sexe féminin, la menace d'une maternité indisciplinée et excessivement mobile est réprimée sans détour. Dans sa rage à détruire la bête, la famille ne pense néanmoins pas que la fille aurait tout aussi bien pu être tuée par son exposition à une dose massive d'agent jaune alors que la créature la portait.



Alors que *The Host* pourrait s'achever dans la jouissance de la destruction du monstre, qui de fait subit nombre d'assauts, Bong choisit de représenter son point de vue. Il enchaîne ainsi un plan sur son œil percé d'une flèche avec un panoramique qui balaye la scène de bataille jusqu'à la rivière Han. Par là, il s'agit d'indiquer que la créature cherche à éteindre le feu qui la consume et à retourner dans son refuge. De façon remarquable, Bong inverse donc la relation entre les protagonistes du film et le monstre, au moment même où la créature est vaincue, soulevant de nouveau des questions quant à la véritable responsabilité des souffrances endurées par la ville de Séoul.



Durant l'épilogue, Gang-du tient à la fois le rôle de son propre père décédé et de la mère absente du garçon. La télévision est éteinte, le repas a été cuisiné par Gang-du, alors qu'il se contentait jusque là de plats préparés.

L'acte d'adoption est particulièrement significatif dans un contexte culturel où celui-ci est largement stigmatisé s'agissant des familles monoparentales. Par ailleurs, le gouvernement a longtemps encouragé l'adoption transnationale des orphelins coréens. Par là, Bong Joon-ho manifeste encore son audace sociale et politique.



Fondateur de la revue *Débordements*, Raphaël Nieuwjaer est critique de cinéma (*Cahiers du cinéma*, *Images documentaires*,...). Il enseigne dans différentes universités et intervient régulièrement auprès des professeurs et des élèves dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma* ainsi que *Collège au cinéma*. Il a co-dirigé le livre collectif *Richard Linklater, cinéaste du moment* (Post-éditions, 2019).

contact : rnieuwjaer@gmail.com