

Le renouveau du cinéma sud-coréen : ses politiques d'internationalisation

Entre le milieu et la fin des années 1990, les modalités de production du cinéma sud-coréen vont progressivement se transformer avec l'apport massif de capitaux privés. Longtemps perçu et décrit comme un phénomène spontané, il apparaît avec le recul potentiellement comme une prise de risque calculé cherchant à faire du cinéma un outil de promotion de la culture coréenne, et à travers elle des grands groupes industriels du pays, comme l'ont déjà fait les industries cinématographiques étatsuniennes et japonaises. Ainsi, dans les années 1950, dans un contexte porté par le succès de *Rashomon* (Kurosawa Akira, 1950) dans les festivals occidentaux, et la fin de la guerre de Corée, le gouvernement japonais avait mis en place une politique de soutien à la production de *jidai geki* (film en costumes) pour les marchés occidentaux. L'économie japonaise, après avoir connu un regain de vitalité grâce aux commandes passées par l'armée américaine en fournitures diverses, risquait de sombrer à nouveau. Les autorités décident alors d'utiliser le cinéma comme « ambassadeur » des industries nippones, convaincues qu'une bonne image du cinéma aidera à vendre les biens produits par le Japon à l'étranger. Cet enjeu comparable d'user du cinéma comme élément de promotion de la culture et plus largement de la société sud-coréenne, se trouve repris et adapté au contexte des années 2000 et 2010.

Comment faire ici le bilan de ce long processus sur près de trente ans, à l'efficacité remarquable, qui a su finalement exploiter avec force les outils de son époque ?

Une « nouvelle vague » sud-coréenne ?

Le renouveau du cinéma sud-coréen est souvent confondu avec l'idée d'une « nouvelle vague », donnant lieu à de nombreux malentendus. Probablement en partie du fait que cette formule de « nouvelle vague » est née d'une erreur de traduction. Le renouveau en question est un renouveau économique résultant d'une transformation des modes de production du cinéma qui l'amène à accroître ses parts de marché sur son espace local jusqu'à devenir dominant à partir de 2001. « La nouvelle vague » pour sa part porte comme dans le cas français sur l'émergence d'une génération de cinéastes

dont le travail se trouve façonné par des enjeux artistiques et politiques. L'idée de « nouvelle vague » vient du monde occidental, dans une lecture à distance d'un cinéma finalement encore méconnu pour désigner des cinéastes du milieu des années 1990 parmi lesquels Park Chan-wook.

En fait, cette « nouvelle vague » concerne la génération précédente. Celle qui découvre le cinéma dans les dernières décennies de la dictature, pour s'y consacrer dans les balbutiements démocratiques de la fin des années 1980, début des années 1990, avec des réalisateurs comme Lee Myeong-se et Jang Seon-woo. Les dimensions artistiques et politiques du cinéma de Lee passent relativement inaperçues car, contrairement à son homologue, son cinéma reste plus que jamais attaché à une forme et des thèmes divertissants. Dès *Gagman* (1989), les enjeux de son cinéma reposent non pas sur un contenu spécifique mais sur une manière exubérante de raconter une histoire. À l'étape du scénario, Lee Myeong-se travaille avec la plus grande rigueur pour parvenir au récit le plus vraisemblable possible, vraisemblance qu'il aime réduire à néant par la mise en scène pour rendre visible la subjectivité de la caméra et du montage qui portent la diégèse¹. Jang Seon-woo inversement sait s'emparer de thématiques difficiles dans un travail plastique très intellectualisé. L'aboutissement de son travail reste *Le Pétale* (1995) adapté du roman éponyme et récit allégorique de l'oblitération mémorielle du massacre de Kwangju par une partie de la population². La cinéphilie française va qualifier de « nouvelle vague » le cinéma faisant la jonction entre ce cinéma du début des années 1990 et le nouveau cinématographique du début des années 2000. Les cinéastes ayant fait leurs débuts auprès ou sous l'influence de cette génération, et dont le cinéma aborde discrètement des sujets sensibles, dans une forme souvent divertissante, avec un essor à la fois local et international, vont participer dans ces années aux restructurations de la production et de la distribution³.

Le nouveau du cinéma

L'expression « nouveau du cinéma sud-coréen » désigne un nouveau économique qui se manifeste à la fin des années 1990. Il s'agit d'une période où le public sud-coréen reprend goût pour les films de production nationale. Le cinéma sud-coréen était encadré depuis les années 1960 par des lois protectionnistes. La première impose un nombre d'écrans imparti au cinéma sud-coréen. Chaque salle a l'obligation de réserver 146 jours d'exploitation aux films nationaux, soit près de la moitié de l'exploitation annuelle. La seconde est l'obligation pour les groupes étrangers (producteurs, distributeurs) de passer par une société locale pour distribuer leurs films. La troisième porte sur l'obligation des distributeurs à assurer la distribution de quatre films sud-coréens pour pouvoir distribuer un film étranger.

Ces mesures amènent conjointement à protéger le cinéma sud-coréen avec un ratio de distribution en sa faveur et une exploitation minimum

¹ Cf. Antoine Coppola, *Le Cinéma sud-coréen : du confucianisme à l'avant-garde, Splendeurs et misères du réalisme dans le nouvel ordre spectaculaire*, Paris/Montréal, L'Harmattan, coll. « images plurielles », 1996, p. 17.

² À la fin des années 1980, un mouvement de protestation se cristallise autour du parti d'opposition installé dans la ville de Kwangju. Le gouvernement enverra l'armée pour réprimer ce mouvement et massacrera la population.

³ Bong Joon-ho est un peu l'archétype de ce cinéma : à la fois divertissement efficace et critique discrète mais acerbe de la société.

représentant la moitié des écrans. Il résulte de ces mesures une situation relativement stable où le cinéma sud-coréen représentait en 1985, près de 40 % des parts de marché⁴. La contrepartie du système porte sur la qualité. L'engouement du public pour le cinéma hollywoodien pousse les studios sud-coréens à produire des films à bas coût, rapidement et en quantité importante pour pouvoir en distribuer un maximum.

Au début des années 1990, marquant une période de démocratisation politique, la situation va changer⁵. Au tournant de ces années 1990, la plupart des grandes *majors* hollywoodiennes s'installent en Corée (UIP, Warner, Disney...). Le pays s'ouvre à l'international en permettant, dans le secteur du cinéma, à des distributeurs étrangers, principalement américains, de s'installer sur le territoire sud-coréen et de distribuer directement leurs films. Cette mesure fragilise le marché en cassant le ratio de distribution jusque-là en vigueur. Ainsi en 1993, le cinéma sud-coréen ne représente plus que 15,9 % des parts de marché avec 43 films coréens produits pour 183 films étrangers distribués.

Depuis la fin des années 1990, l'offre télévisuelle s'est aussi beaucoup diversifiée avec la diffusion par satellite des chaînes de télévision à partir essentiellement de trois grands groupes audiovisuels KBS (*Korean Broadcasting System*) chaîne publique créée en 1961, MBC (*Munwa Broadcasting Corporation*) chaîne semi-privée fondée en 1961 et SBS (*Seoul Broadcasting System*) chaîne privée créée en 1990 sans oublier la centaine de chaînes régionales ou celles des réseaux câblés. Ces groupes ont participé à la diffusion des dramas dans toute l'Asie de l'Est au milieu des années 2010 mais aussi à celles des séries TV, qui en termes de formats leur ont ouvert des portes notamment en Chine, pour d'autres projets de coproduction internationale, confortant une nouvelle logique industrielle au cinéma⁶.

Des logiques de conglomérats

Vers la fin des années 1990, les grands groupes industriels sud-coréens (Samsung, Hyundai, Daewoo...), dits *cheabols*, en quête d'une diversification de leurs activités, commencent à investir dans le cinéma, permettant une augmentation des budgets et une amélioration qualitative des modalités de production. Durant la seconde moitié des années 1990, les parts de marché du cinéma sud-coréen s'accroissent pour se stabiliser à 25 %. En 1997 et 1998 quelques films de production locale parviennent à se démarquer en offrant pour l'époque des records d'audience. L'un des plus notables est *Whispering Corridors* (1997) de Park Ki-hyeon, dont l'étonnant succès engagera une série de cinq films sur le même principe : une histoire de fantôme dans une école de filles⁷. Les productions de l'année 1999 verront par un effet d'entraînement leurs budgets croître considérablement. On assiste à l'apparition des premiers blockbusters sud-coréens,

⁴ L'essentiel des données chiffrées exploitées provient du KOFIC (Korean Film Council) et de la KOFA (Korean Film Archive). Voir aussi l'article en ligne de Jennifer Rousse-Marquet, « Le cinéma en Corée du Sud : histoire d'une exception culturelle » in *INAglobal.fr*, 13 septembre 2013.

⁵ Les débuts d'une démocratie effective sont symboliquement identifiés dans la levée du couvre-feu qui, jusqu'en 1992, interdisait aux Sud-Coréens de sortir le soir. Rémi Teissier du Cros, *Les Coréens frères séparés*, Clamecy, Recherches asiatiques, L'Harmattan, 1990, p. 287.

⁶ Voir la série d'articles dans ce numéro de *Théorème* sur le paysage audiovisuel coréen. Voir également « Corée du Sud : leader asiatique des formats TV », in rapport *Observatoire des Tendances/* Bruxelles, août 2014.

⁷ Il s'agit d'ailleurs d'une traduction presque littérale du titre coréen 여고괴담 (*Yeogogeydam*).

innovant dans leur technicité aussi bien que dans leurs thématiques. Cette année sera marquée par le film *Shiri* (Kang Je-gyu), histoire policière et amoureuse autour des relations entre les deux Corée et premier film sud-coréen à trôner au sommet du box-office avec 6 200 000 entrées⁸.

Cette logique des *chaebols* consistant à injecter toujours plus de capitaux dans la production, contraint celle-ci à atteindre un seuil critique en 2006. Le cinéma sud-coréen représente alors 64.8 % des parts de marché. À partir de 2007, le système s'épuise brutalement. De nouvelles stratégies vont voir le jour, avec pour objectif la promotion du cinéma sud-coréen sur la scène internationale. La proposition n'est pas nouvelle et consiste finalement en un perfectionnement des politiques de soutien déjà mises en place par le Japon dans les années 1950. Ces politiques croisent de nouvelles modalités de financement au sein d'institutions adaptées utilisant aujourd'hui les outils du numérique.

Ainsi au niveau local, le cinéma va trouver un nouveau souffle dans une réorganisation verticale avec le développement de groupes comme *CJ Entertainment*, *Orion Groupe* et *Lotte*. Ces *chaebols* de la nouvelle génération, ne vont pas se contenter de produire les films, mais vont également se positionner sur le marché de la distribution et de l'exploitation en ouvrant de puissants multiplexes. La réorganisation de l'activité, accompagnée d'une politique de marketing efficace, assure une visibilité accrue aux films. Le premier outil de ce marketing repose sur le nombre d'écrans détenu par le groupe qui maintiendra plus longtemps et sur plus d'écrans les films qu'il a produits. Ainsi, le nombre d'écrans a un impact direct sur la visibilité du film. Le second repose sur les chiffres du box-office qui n'offre plus une visibilité sur l'exploitation passée, mais opère comme outil de soutien à l'exploitation en cours. On note par exemple une multiplication de recours aux jeux, permettant de gagner des places de cinéma pour aller voir tel ou tel film et se comptabiliser dans le système coréen : toute place gagnée est comptabilisée comme spectateur ayant vu le film que ce soit le cas ou non⁹.

Naissance d'institutions

Parallèlement, un certain nombre d'institutions voient le jour. La *Korean Film Archive* (KOFA) en charge de la conservation et de la valorisation du patrimoine cinématographique est créée en 1991. Elle succède à la *Korean Film Depositary* (KFD), organisation privée à but non lucratif chargé depuis 1974 de recueillir une copie des films produits et exploités dans le pays¹⁰. La KOFA va progressivement devenir une institution publique dans le courant des années 1990, subventionnée par l'État à partir de 1994 pour aider à la conservation des films et finalement être nationalisée en 2002.

Le *Korean Film Council* voit le jour en 1999 et résulte d'une refondation de la *Korea Motion Picture Promotion Corporation* (KMPPC) qui

⁸ Il faut souligner la prise de risque de la production en abordant le thème des relations entre les deux pays. Si le sujet reste sensible, il était pratiquement tabou à l'époque.

⁹ Cho Byung-chul. « Exploration des facteurs du succès de films coréens : de l'analyse des données statistiques et des récits dans les blockbusters et les films à petit budget », colloque international *Regards croisés sur le cinéma coréen. Formes. Représentations. Diffusion*, organisé par Joël Augros, Park Heui-tae et Giusy Pisano, ENS Louis Lumière, 22 au 23 octobre 2015.

¹⁰ Dans les années 1980, la KFD deviendra membre officiel de la FIAF mais en tant qu'observateur (source KOFA).

avait été fondée en 1973¹¹. Le KOFIC va se voir charger de la promotion du cinéma sud-coréen contemporain sur la scène internationale en se faisant l'interlocuteur privilégié des festivals et distributeurs étrangers intéressés par des films sud-coréens.

Ces institutions permettent de valoriser le patrimoine cinématographique et la production contemporaine du pays sur la scène internationale. Parmi ceux-ci, la création de festivals à rayonnement international dont le plus ancien et le plus représentatif de ces politiques reste probablement le festival de Pusan, créé en 1996¹². Il sera suivi par d'autres festivals comme celui de Pucheon (1997) ou encore de Jeonju. L'enjeu n'est pas seulement de valoriser le cinéma sud-coréen en le « donnant à voir », mais de lui adjoindre une place de marque dans un festival accueillant la scène cinématographique internationale. Attractif par son ampleur et son ouverture, le festival de Pusan offre une forte visibilité au cinéma sud-coréen¹³.

L'enjeu numérique

Dans cette volonté de vouloir conquérir le monde le cinéma sud-coréen souffre d'une difficulté majeure : sa production peu connue à l'instar de la fin des années 1990, peine à toucher les grands festivals et marchés occidentaux. En cause notamment, la faible attractivité du pays pour les distributeurs de films internationaux cherchant à abreuver les festivals et le coût important du transport des copies 35 mm. Peu sont prêts à investir le temps et l'argent nécessaire à la découverte de ce cinéma. Jusqu'au début des années 2000 et en dehors de quelques manifestations comme la rétrospective de Beaubourg en 1993, le cinéma sud-coréen est pratiquement absent des événements cinématographiques européens. Le numérique va apparaître comme un moyen de diffuser un cinéma à moindre coût pour les festivals.

Le premier outil numérique pour la promotion du cinéma est mis en place en décembre 1998. Sur le modèle de la *International Movie Database* (IMDB), la Kofa est chargée de créer une *Korean Movie Database* (KMDB). La visibilité offerte au cinéma par cette première plateforme témoigne dans un premier temps des lacunes des archives. Les informations y sont éparées, parfois inexactes et surtout très fragmentaires : la plateforme internet ouvre ses portes avant que le recensement des films n'ait pu être fait, son contenu se précisera pour s'étoffer progressivement au fil des années. Cependant, la KMDB offre l'avantage d'offrir un accès facile, inédit et dédié au cinéma sud-coréen porteur. En copiant son homologue international IMDB, elle propose comme support une architecture facile de prise en main¹⁴.

L'autre apport fondamental du numérique à la diffusion internationale du cinéma sud-coréen va venir de l'émergence du DVD. Les premiers DVD voient le jour vers 1998 sur le marché sud-coréen. Le marché domestique pour les films après leur exploitation en salle est assez rapide. Il faut compter 3 mois pour qu'un film en salle puisse être édité et distribué sur un

¹¹ La différence fondamentale entre la KOFA et le KOFIC vient du fait que la KMPPC était déjà une institution publique à sa création. Voir l'article sur les archives dans *Théorème*.

¹² Cette même année, la KOFA verra ses missions quant à son rôle de fond dépositaire et de conservation précisé.

¹³ À la différence de festivals comme ceux de Cannes ou Berlin par exemple, le festival de Pusan dispose de sections distinctes dédiées soit au cinéma du monde, soit au cinéma sud-coréen de manière spécifique.

¹⁴ KMDB est accessible en coréen et en anglais.

support permettant la vente aux particuliers. Mais l'exploitation du DVD est un échec complet, comme en témoigne la sortie désastreuse du DVD de *Whispering Corridors*. Le DVD semble tout à la fois incapable de supplanter la VHS dans les usages familiaux que de trouver une niche d'exploitation porteuse. Cet échec semble lié à deux modalités de consommation des films après leur circuit salle : d'une part, la VHS permet d'enregistrer les films diffusés à la télévision d'autre part, les pratiques sociales de visionnement inscrivent le foyer comme peu accessible aux personnes extérieures à la famille. L'activité consistant à se retrouver entre amis existe bel et bien mais repose sur un secteur marchand spécifique appelé « Salle vidéo »¹⁵ : la consommation se fait sur un schéma à l'interface de la sortie cinéma et de la location d'une salle de karaoké. Un commerçant loue aux particuliers des salles équipés de téléviseurs de grande taille et du confort nécessaire pour profiter de la soirée entre amis.

Les premiers DVD étaient extrêmement sommaires et ne proposaient aucun élément autre que le film lui-même : ni menu, ni bonus, ni option d'aucune sorte. Mais malgré cet échec, le DVD va présenter un avantage novateur que les éditeurs vont exploiter : il reste un support léger, peu coûteux et relativement résistant qui peut circuler aisément sur la scène internationale à moindres frais. En outre, le DVD étant un support d'encodage numérique, les informations peuvent y être organisées sous la forme d'arborescences non linéaires. Le DVD donne la possibilité d'ajouter au film, un certain nombre d'informations, de documents périphériques et accessibles par simple sélection depuis un menu¹⁶. À cela s'ajoute rapidement la possibilité de mettre à disposition plusieurs pistes sons, ainsi que des sous-titres amovibles. Dès lors, cette technologie permet de rassembler tous les éléments à même de favoriser tant la diffusion des films eux-mêmes que leur

valorisation par le biais de contenus dédiés (*making-of*, entretiens, commentaires, etc.). La difficulté repose sur une réglementation internationale qui fragmente le marché du DVD en zones et l'impossibilité de lire un DVD en dehors de son espace de production¹⁷. Pour atteindre la scène internationale les éditeurs sud-coréens vont tout simplement ne pas tenir compte des restrictions de zonage et produire des DVD « *all-zone* », généralement l'apanage des DVD pirates. *Nowhere To Hide* (Lee Myeong-se, 1999) constitue une bonne illustration du phénomène. Après son exploitation en salle, *Spectrum* DVD sort une première édition DVD du film début 2000. Puis après la présentation du film dans les festivals de Locarno, d'Udine et de Deauville, cette édition, étoffée de quelques bonus et de sous-titre anglais pour son marché¹⁸, est remplacée par une autre intégrant des sous-titres japonais et français en 2000. La nouvelle édition supprime également le zonage présent sur la première édition. Le phénomène se généralise rapidement et les DVD des films au potentiel international sont vite pourvus de nombreux bonus et de multiples langues pour le sous-titrage. *Destinataire inconnu* (2001) de Kim Ki-duk, 2001 sortira directement en coffret DVD avec plusieurs langues amovibles pour les sous-titres¹⁹.

¹⁵ 비deo방 (bidéo bang).

¹⁶ Cf. Leonardo Quaresima, « Répétition, multiplicité, dissolution : comment le DVD métamorphose le film », *Théorème 11, Le Mythe du director's cut*, Michel Marie, François Thomas (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, avril 2008, p. 141-152.

¹⁷ À titre d'exemple, la Corée du Sud appartient à la zone 3, l'Europe à la zone 2 et l'Amérique du Nord à la zone 1. Chaque territoire dispose (légalement) de matériel permettant de lire les DVD de sa zone à l'exclusion des autres.

¹⁸ Le lien étroit qui existe entre la Corée du Sud et les États-Unis, ainsi que la forte présence de ressortissants américains sur le territoire (militaires, businessmen, etc.) font que l'anglais apparaît vite dans les sous-titres aussi bien pour l'exploitation en salle (pour les blockbusters essentiellement) que pour les sorties DVD.

¹⁹ Coréen, français, anglais, italien.

Cet usage du DVD va être abandonné vers 2007²⁰, remplacé par des systèmes de diffusion en streaming et en VOD dédiés aussi bien au patrimoine cinématographique *via* la KOFA qu'au cinéma contemporain *via* le KOFIC. La VOD permet de généraliser le procédé à l'ensemble du cinéma en permettant l'économie du support.

La KOFA numérise les films de patrimoine, mettant à disposition du public une part toujours plus grande de ses films. Plusieurs centaines sont visibles par le biais de la KMDB, et pour une part plus réduite par celui de Youtube. Certains de ces films nécessitent pour être vus un simple enregistrement sur l'une de ces plateformes, tandis que les autres impliquent le paiement d'un droit et ne peuvent être vus que sur KMDB. La KOFA donne ainsi une visibilité à l'histoire du cinéma sud-coréen, proposant des films de tous genres des années 1930 jusqu'aux années 2010.

De son côté, le KOFIC a mis en place une plateforme spécifique, la *Korean Film Biz Zone* (Kobiz), accessible uniquement par des professionnels, festivals ou distributeurs inscrits²¹. La Kobiz assure une visibilité immédiate des films permettant aux professionnels non seulement de voir les films avec le moins de contraintes possibles, mais également de leur donner une bonne visibilité. Rattachée au KOFIC, la Kobiz dispose de toutes informations relatives à la production et à l'exploitation des films, pour ainsi dire en temps réel. Reposant sur une infrastructure entièrement dématérialisée, les chiffres d'exploitation des films sont régulièrement mis à jour. De même, toute présence d'un film sud-coréen dans un festival ou dont les droits auraient été achetés pour un marché donné, est aussitôt signalée.

Cinéma et soft power

La force du dispositif sud-coréen vient de son usage offensif. La Corée du Sud a peu à peu mis en place une réelle politique de diffusion qui se manifeste sur un plan pratique par un soutien public et financier conséquent. La présence accrue des films sud-coréens sur la scène internationale, aussi bien en festivals que dans les salles en est un témoin clair mais qui ne résume pas toutes les actions menées²². Cette politique sud-coréenne semble saisir chaque opportunité permettant de donner plus de visibilité à son cinéma, conçu comme un instrument nouveau de soft power dans un environnement international plus compétitif. La célébration des relations diplomatiques franco-coréennes en 2015-2016 a été tout à fait significative de ce phénomène, où les deux pays s'engagèrent à financer chacun des manifestations de promotions culturelles²³. Le cas sud-coréen témoigne des enjeux de cinéma qui le dépassent. Témoin en était *Parasite* (2019) de Bong Joon-ho, récompensé de la Palme d'or à Cannes, et déjà distribué sur les marchés internationaux. La Corée du Sud se sert du cinéma, comme fer de lance de ses *chaebols*, pour mieux s'ancrer sur la scène internationale mais ce cinéma a aujourd'hui sa propre spécificité locale dans une économie globalisée.

²⁰ À partir de cette date, le zonage réapparaît sur les DVD.

²¹ <http://www.kobiz.or.kr> Ce site est accessible en coréen, en chinois et en anglais.

²² On pourrait ajouter un aspect qui n'a pas été abordé ici : la faculté du cinéma coréen à puiser dans toutes les cinématographies concurrentes (Japon, Hong Kong, Hollywood) les aspects les plus porteurs.

²³ Peu d'informations précises sont disponibles sur les événements français en Corée du Sud. On recense tout au plus quelques dizaines d'événements essentiellement à Séoul. La Corée du Sud affichait l'organisation de 250 événements culturels à travers toute la France. Parmi eux, nombre de festivals dont *Séoul hypnotique* qui s'est tenu du 15 septembre au 1^{er} novembre 2015. Durant un mois et demi, le Forum des images a ainsi accueilli 80 films sud-coréens, à hauteur de quatre séances par jour, une dizaine de conférences et tout autant de rencontres avec des cinéastes, des acteurs, etc.