

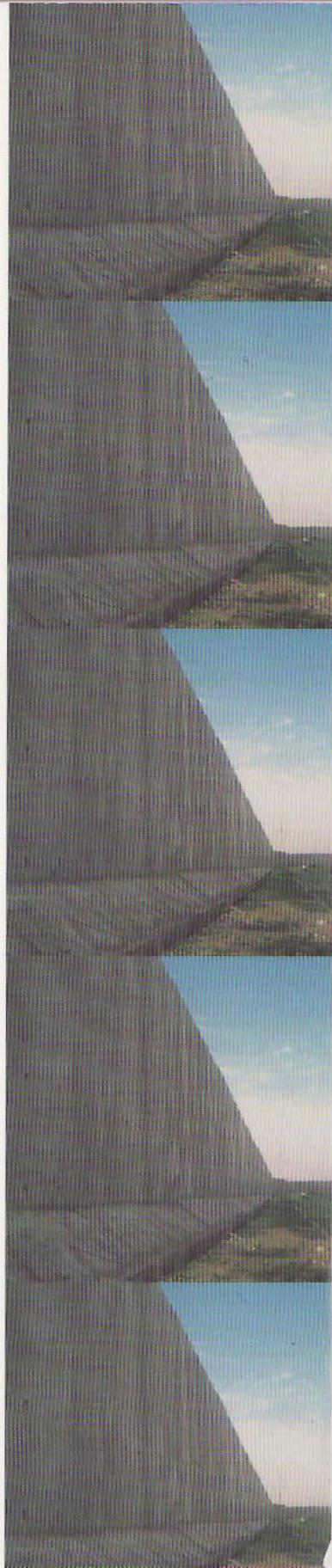
**CinémAction**

Fondateur : Guy Hennebelle

# L'écran des frontières

*Dirigé par Andrea Grunert*

ÉDITIONS  
  
Charles CORLET



## La frontière : cœur d'une problématique coréenne

par Frédéric Monvoisin

*La Corée est un lieu déterminé par la frontière. Celle-ci constitue une ligne de partage qui possède densité et épaisseur que les films sud-coréens révèlent par la représentation de limites et de ruptures constantes. Les corps connotés des personnages du Nord ou du Sud participent, eux aussi, à l'idée de la différence qui hante l'imaginaire. Mais les miroirs et les vitres qui séparent permettent aussi le regard traversant, entraînant une inversion dans la lisibilité des corps et mettent en doute le regard porté sur l'autre dans deux mondes aussi semblables que différents.*

« La péninsule coréenne est le seul pays divisé sur terre. Après la guerre de Corée, la côte de la Corée du Sud a été recouverte de barbelés pour parer à toute attaque. Encore aujourd'hui, toute personne qui pénètre sur la côte après le coucher du soleil peut être considérée comme espion et tuée. »

Ces mots ouvrent *Coastguard* de Kim Ki duk (2002). La Corée est probablement le seul pays au monde dont l'unique frontière n'est pas limitrophe mais centrale, organisant le pays en deux grandes régions, le Nord et le Sud, suivant la distribution des forces politico-économiques : le Nord communiste et le Sud capitaliste<sup>1</sup>. Nulle question cependant de revenir sur une histoire trouble

et toujours polémique, il s'agit simplement de constater que, derrière ce partage historique entre Corée du Nord et Corée du Sud, c'est dans le rapprochement espéré de ces deux entités que réside « La Grande et belle Corée<sup>2</sup> ». Si je détourne quelque peu cette nomination officielle de la Corée du Sud, c'est pour introduire immédiatement cette idée fondamentale que la Corée ne sera (grande et belle) que lorsqu'elle sera réunifiée.

La Corée (unie) est une péninsule et de fait bordée de la mer Jaune à l'Ouest, de la mer du Japon à l'Est et de la mer de Chine Orientale au Sud. Elle ne possède pas de frontière humaine et historique si ce n'est la frontière avec la Chine à son extrême nord qui suit malgré tout le tracé naturel dessiné par les fleuves de la région comme les fleuves Yalu et Tumen. Ainsi, la Corée peut se prévaloir d'un espace « premier » dont les délimitations sont claires et précises, dessinées avant tout par les conditions géographiques (état péninsulaire, fleuves, lacs, rivières) et offrant une limite territoriale *incontestable*<sup>3</sup>. La division politique qui a conduit cet espace est d'autant plus troublante que, de part et d'autre de la frontière (centrale) instaurée en 1953, la culture et la langue sont les mêmes, les parentés aussi.

## La frontière comme limite

### 1. Shiri

Ainsi le pays de Han est coupé en deux par une frontière historique et humaine mais pas pour autant imaginaire. Tout comme le roman de Lewis Carroll<sup>4</sup>, le Sud trouve son reflet dans le miroir. Un monde se réfléchit, se répète « à l'identique », et pourtant tout est différent. Si le Sud devient le Nord, l'inverse est aussi vrai : *Tweedledum and Tweedledee*<sup>5</sup>. Ce premier constat s'impose avec *Shiri* (Kang Je gyu, 1999). Au début du film, nous assistons à l'entraînement militaire d'enfants en Corée du Nord. Les images de ladite Corée du Nord sont stigmatisées par une stylisation picturale extrêmement sombre. Le contenu des images, au titre du contenu de l'entraînement (combat, survie, exercices d'endurance, etc.), est d'une grande violence appuyée par le montage abrupt, sec, rapide, voire saccadé et fait d'inserts. Le tout est plongé dans une ambiance sombre et sale rendant impossible l'identification, l'individualisation des protagonistes. Une exception tout de même, on distingue aisément qu'un des enfants est une fille. Dans l'effet miroir, les enfants devenus adultes, deviennent espions et infiltrent le Sud. De ce côté du miroir, ils sont non seulement identifiables pour une part, mais identifiés dans les traits d'acteurs du *star-system* sud-coréen, jusqu'au personnage de la terroriste nord-coréenne interprétée par Park Eun suk ou de son collaborateur, interprété par Choi Min sik. La lisibilité du corps est ici dépendante du côté de la frontière où il se trouve. Le succès du film à l'époque reposait d'ailleurs en partie sur ce mécanisme. La tueuse nord-coréenne (le mal) s'incarnait de manière évidente dans les traits d'une actrice séduisante, entremêlant l'intrigue politico-policrière du film (terrorisme) avec une romance amoureuse entre la tueuse et le policier chargé de l'arrêter. Dans l'espace de la Corée du Sud s'opère une inversion de la lisibilité des corps. Alors qu'au Nord on ne distinguait aucun personnage, si ce n'est le personnage féminin, au Sud le personnage de Choi Min sik et de ses compagnons

d'arme (masculins) sont immédiatement identifiables en tant que soldats nord-coréens par leur uniforme militaire et la rigidité de leur comportement qui contraste avec les autres personnages et l'univers esthétique-narratif (Corée du Sud) dans lequel ils sont plongés. Inversement, le personnage féminin ne se distingue pas des protagonistes sud-coréens. La frontière entraîne une inversion de la lisibilité des corps, servant d'érou central à l'interprétation sémiologique des signes et de leur signification selon le contexte et le cadre dans lequel on se situe<sup>6</sup>.

La frontière est donc une limite forte, une rupture dans laquelle le monde se transforme radicalement. A la ville claire et développée du Sud (Séoul), répond la saleté de la boue du camp d'entraînement et la dangerosité des bois du Nord ; à un monde civil répond un monde militaire. Et si le monde est différent d'un côté et de l'autre, ses caractéristiques esthétiques et plastiques le sont aussi. Au Nord les corps sont déformés, la pénombre en camoufle les détails. Il ne s'agit plus que d'ombres maléfiques et autres présences monstrueuses qu'on utilise pour faire peur aux enfants<sup>7</sup>. Passé au Sud, la monstruosité disparaît. La monstruosité du corps qui s'ancre dans des traits humains, et aussi de l'âme puisque l'amour pour son partenaire la fait faillir et « se sacrifier » pour lui.

Le cinéma témoigne du problème persistant en Corée à appréhender l'espace qui se situe de l'autre côté de la frontière. La séparation s'est faite sur la diabolisation des idéologies communistes pour les uns, capitalistes pour les autres. La relation qui s'est installée entre les deux est un rapport d'opposition reposant sur cette diabolisation de l'autre, tout autant liée à la vision bipolaire, dualiste occidentale qu'à la complémentarité confucéenne Yin/Yang<sup>8</sup>.

### 2. Kim Ki duk

Si la frontière pose un voile d'opacité sur la perception, c'est qu'elle n'est pas qu'une « simple » ligne de partage comme dans *Le pas suspendu de la cigogne* (Theo Angelopoulos, 1991). La frontière possède une réelle densité,

une épaisseur qui sépare et en même temps articule deux mondes distincts. Cette idée traverse et même organise tout le cinéma de Kim Ki duk. Dans *Bad Guy* (2001), la frontière prend la forme d'un miroir sans tain qui articule la chambre de Sun hwa et la cabine d'où Han ki l'observe. Han ki est un proxénète qui tombe amoureux d'une jeune fille dans la rue et lui tend un piège pour l'obliger à se prostituer. Han ki observe depuis une pièce secrète et dans l'obscurité Sun hwa à travers le miroir lorsqu'elle reçoit un client. Le miroir sans tain lui permet de voir sans être vu. Le dispositif est presque assimilable à celui d'une salle de cinéma identifiant le spectateur face à l'écran à Han ki face au miroir. Cependant, là où le spectateur ne peut que regarder (ou quitter la salle), Han ki peut intégrer l'espace de la chambre et intervenir sur les événements qui s'y passent comme lorsque Sun hwa refuse de coucher avec un client. Dans *Destinataire inconnu* (2001), c'est au travers d'une bâche en plastique que Eun ok montre son œil crevé aux enfants. Si le spectateur sait qu'elle a perdu son œil en jouant avec son frère, seul ce dispositif de dissociation des espaces offre l'opportunité de voir la cicatrice. Dans *La porte bleue* (1998), Jin a est une prostituée. Mais lorsque le propriétaire de sa chambre la viole (seul abus sexuel du film), c'est au travers d'un aquarium que le spectateur assiste à la scène. Les exemples se multiplient et si les matériaux changent (eau, glace, plastique, verre, miroir), ils gardent en commun certaines propriétés. Tous ces objets-frontières sont translucides tout en possédant une certaine opacité qui les rend visibles. L'opacité en question, qu'il s'agisse d'une coloration blanchâtre (glace<sup>9</sup>), d'une ondulation (eau<sup>10</sup>, aquarium) ou d'une réfraction chaotique de la lumière (plastique) sert de filtre et déforme le corps de l'autre côté, participant de fait à sa monstruosité, qu'elle soit physique (l'exemple de la cicatrice) ou « contextuelle » (l'exemple du viol). Ces corps frontaliers sont tout à la fois tangibles, ils ont une densité matérielle affirmée, et extrêmement « cassables » ou faciles à transgresser. Leur rôle de séparateur n'est opérationnel

que si on entretient à leur égard un rapport de passivité. Sun hwa, en cassant le miroir à la fin de *Bad Guy*, montre avec quelle simplicité on peut détruire le corps qui sépare et ainsi réunir les espaces en un ensemble solidaire et cohérent. Le tout étant dans un premier temps d'avoir identifié l'élément frontière.

C'est tout un « dispositif de regard » porté sur l'autre qui se construit dans le cinéma de Kim Ki duk jusqu'à la salle de cinéma où le spectateur regarde des personnages « au travers » d'un écran. Cet autre n'est au fond pas si différent de soi. C'est dans des questions de morale idéologique que réside la vraie différence, la vraie barrière.

## La frontière comme lieu

### 1. JSA

La frontière est aussi un lieu. C'est sur cet aspect que se construit *JSA* (Park Chan wook, 2000), mettant en discussion différents aspects de la frontière. Un camp militaire est partagé par une ligne blanche tracée au sol en deux entités équivalentes : il s'agit de l'espace central de la « zone de sécurité commune <sup>11</sup> » qui organise toute la région. Cette ligne est « à toute épreuve », infranchissable. Elle fait office de mur, le plus solide et le plus impénétrable des murs : un mur symbolique. Dans le même temps, il offre les meilleures conditions d'observation des « cousins d'en face » en ne possédant aucune épaisseur physique. Le mur est invisible et intangible. Sur cette ligne, cette frontière, sont posées des baraques qui servent de sas et de lieu de rencontres pour les deux camps mis en relation dans un dispositif, là encore, de miroir.

Mais derrière cette barrière symbolique, la JSA est une frontière physique réelle. La Joint Security Area est une bande de terre d'une dizaine de kilomètres de large coupant la péninsule coréenne en deux, à la hauteur du 38<sup>e</sup> parallèle. Plusieurs moments-clé nous poussent à discuter de cet aspect de la frontière. En premier lieu, les patrouilles. La caméra accompagne des patrouilles sud-coréennes.

A deux reprises (au moins), dans un champ et en pleine montagne, la patrouille sud-coréenne rencontre celle du Nord<sup>12</sup>. Dans les deux cas, il est impossible de savoir si la rencontre se passe au Sud ou au Nord. La question pourrait être débattue pour le champ qui est un espace de culture, donc organisé par l'homme, mais dont les points de repère sont affaiblis par l'obscurité (la scène, comme beaucoup d'autres, se passe de nuit). Il n'en est rien pour la montagne. La rencontre s'opère au milieu de nulle part, dans un espace non seulement sauvage par définition, mais en plus recouvert de neige, effaçant donc tout éventuel stigmaté, ce qui rend toute identification impossible. Les soldats ne se posent d'ailleurs pas la question de savoir « sur quel territoire ils se trouvent », l'espace est commun. En montagne, les chefs des deux patrouilles échangent une cigarette, dans le champ, deux soldats (un du Nord et un du Sud) collaborent à désamorcer une mine.

Il y a un point important par rapport au dispositif du film. C'est la visibilité, la lisibilité de la frontière qui permet d'identifier l'ennemi. Tous les affrontements se passent autour d'une frontière-limite matérialisée par une rivière, une ligne blanche ou un grillage. L'ennemi est celui qui est de l'autre côté de la frontière, d'où le trouble lorsque la « trace » de la frontière disparaît ou qu'un soldat sud-coréen se trouve au Nord... où est l'ennemi ?

C'est ce qu'expose clairement *JSA* dans un grand nombre de plans, mettant en miroir deux mondes aussi semblables que différents. Quand la limite séparant les deux mondes disparaît, l'ennemi disparaît aussi. *JSA* raconte l'histoire d'un incident survenu sur un pont séparant les deux Corée. Un soldat nord-coréen est abattu d'un coup de feu. Les conséquences diplomatiques entre les deux états pouvant être désastreuses, une enquête d'origine coréenne et de nationalité suisse (neutralité) est dépêchée par l'organisation des Nations Unies.

La notion d'ennemi peut être perçue de manière extrêmement large dans le film et prend plusieurs formes. L'ennemi initial est

celui qui se trouve « de l'autre côté du miroir », de l'autre côté de la frontière. D'où la rupture lorsque le sergent Lee Soo hyeok (soldat sud-coréen) se retrouve au nord de la ligne de démarcation et rencontre le sergent Oh Kyeong pil (soldat nord-coréen). En traversant la frontière, il brise le dispositif d'opposition. Il reste alors deux hommes que rien ne sépare. L'ennemi est aussi l'autre, celui dont l'uniforme est différent. Cet aspect joue dans le dispositif social, le cadre de collectivité qui fait persister une idée de frontière quelle que soit la situation physique ou géographique. C'est la peur panique du jeune soldat sud-coréen dont le système de valeurs s'effondre lorsqu'il voit le sergent Lee Soo hyeok en train de jouer aux cartes avec l'ennemi ou du soldat nord-coréen à l'origine de la fusillade. C'est aussi le dispositif social qui organise les forces par reconnaissance ou opposition via les uniformes et qui empêche, lors des interrogatoires, le sergent Lee Soo hyeok et les autres protagonistes d'avouer le caractère amical de la relation qu'ils entretenaient avec des soldats de l'autre camp. Enfin, l'ennemi est celui qui est en dehors de la relation. Pour les deux amis (et leur camarade respectif), l'ennemi est tout cet environnement, ce cadre qui crée l'opposition et qui rend improbable l'amitié des deux hommes : l'ennemi est la frontière elle-même, en tant que lieu et ce qu'elle représente.

## 2. Coastguard

Cette valeur de la frontière comme lieu est aussi au cœur du dispositif de *Coastguard*. Un camp militaire sud-coréen surveille un « morceau » de plage pour parer à une improbable invasion de la Corée du Nord par la mer. La plage sert d'espace frontalier que l'ennemi ne doit pas dépasser. La plage et la mer ne séparent pas le Nord du Sud. Ce bout de « frontière » n'est pas entre les deux « pays » comme dans le cas de *JSA*. Ce n'est pas une frontière qui sépare mais qui permet symboliquement d'identifier l'ennemi par sa seule présence. La plage est interdite d'accès, le seul fait de s'y trouver rend suspect. Les garde-côte ne sur-

veille  
une é  
coupl  
ture s  
regar  
son s  
la pla  
homn  
faire  
qui c  
de nc  
lieu, l  
la vis  
rédui  
la pla  
On re  
qui re  
la fro  
présé  
au n  
figur  
mené  
de l'é  
plus,  
du ce  
Er  
« l'ir  
sonn  
où il  
être :  
s'em  
vena  
sens  
femr

L'ei  
1. L.

D  
une  
femi  
cont  
abîn  
sévi  
coup  
« m  
amo

veillent pas la mer, mais la plage. Ils y guettent une éventuelle présence humaine. Une nuit, un couple ayant un peu forcé sur le *soju*<sup>13</sup> s'aventure sur la plage pour faire l'amour à l'abri des regards. Le sergent Kang, jeune citadin faisant son service militaire, voit un mouvement sur la plage. Il panique et fait feu, tuant le jeune homme pendant que ce dernier est en train de faire l'amour avec sa partenaire. Cette scène, qui cristallise les enjeux du film, nous offre de nombreux éléments d'analyse. En premier lieu, le fait que la scène se passe de nuit et que la visibilité et donc la lisibilité soient là encore réduites participe à appréhender l'espace de la plage comme un espace singulier, différent. On retrouve le dispositif vu dans *Shiri* et *JSA* qui rend indistincts les corps de l'autre côté de la frontière ou sur l'espace frontalier. La seule présence du couple sur la plage (la frontière) au moment où la pénombre lui fait perdre figure humaine, définit son statut d'ennemi, de menace potentielle. C'est par la délimitation de l'espace que l'ennemi s'identifie une fois de plus, témoignant ici de manière plus insistante du caractère paranoïaque de l'Etat sud-coréen.

Enfin, il faut relever les éléments exacts de « l'incident » qui concerne un couple (les personnages auraient pu être des amis) au moment où il est en train de faire l'amour (il aurait pu être simplement en train de se promener ou de s'embrasser). La situation d'une mort intervenant pendant l'accouplement est lourde de sens et invite à interroger la relation homme/femme.

## L'entre-deux

### 1. La relation homme/femme

Dans le cinéma des années 60/70, apparaît une figure singulière de la relation homme/femme. Un homme mentalement attardé rencontre une femme physiquement diminuée, abîmée par des violences physiques et des sévices sexuels. La réussite et le bonheur du couple résident dans la capacité à combler les « manques » de l'autre. Poétique rêveuse d'un amour dépassant les apparences, mais aussi

complémentarité métaphorique du corps de l'homme et de l'intellect de la femme qui crée un être complet dans un effet Frankenstein : la Corée<sup>14</sup>. L'idée est de ces évidences qui n'apparaissent pas tout de suite, mais dont on ne peut se défaire, une fois qu'elles ont émergées. Jo Eun seon installe clairement cette idée avec *Adada* (1987) d'Im Kwon taek<sup>15</sup>. Le corps de la femme, Adada, serait une métaphore de la terre de Corée, violée par une guerre folle et fratricide, menée par et pour les ambitions géopolitiques de puissances étrangères<sup>16</sup>. L'homme, quant à lui, représenterait le traumatisme d'un peuple déchiré, devenu son propre ennemi ou celui de son frère. *Oasis* (Lee Chang dong, 2002) reprend à la lettre cette structure tant dramatique que discursive et témoigne ainsi de la persistance contemporaine de cette problématique.

Pour en revenir à *Coastguard*, le fait même que le sergent Kang tire sur le couple reprend cette idée de la complémentarité comme figure de la réunion des deux Corée, en insistant sur le caractère presque tabou de la réunification. Et si l'homme meurt, le traumatisme qu'il représente se propage dans le film et contamine les soldats du camp, qui chacun à leur tour vont coucher avec la jeune femme. Elle se retrouve enceinte et tous, les soldats comme son compagnon du début, peuvent être le père. L'enfant est alors perçu comme une abomination.

Le sergent Kang sombre dans la folie dans un dispositif qui dépasse la seule mort de l'homme. Pour avoir tué un civil et avoir été fortement affecté par l'événement, Kang est chassé du camp, rendu à la vie civile. Pour avoir rempli son devoir en abattant le potentiel espion, il est décoré et félicité. C'est toute la problématique de la guerre de Corée qui trouve écho dans cette situation, une guerre fratricide dans laquelle un peuple s'est déchiré pour répondre à une idéologie

### 2. La vierge mise à nu par ses prétendants

La frontière trouve une existence particulièrement forte dans le cinéma de Hong Sang soo en s'enracinant non pas dans l'image mais entre les images, dans cet espace du raccord

aussi indispensable au film que l'image elle-même, mais qui passe la plupart du temps presque inaperçu. Pour bien saisir le rôle de cet « entre-images », il faut s'arrêter un instant sur les images qui sont autour.

*La vierge mise à nu par ses prétendants* (Hong Sang soo, 2000) raconte l'histoire d'une rencontre entre un homme et une femme, Jae joon et Soo jeong. Le film est construit en deux parties, la seconde partie répétant comme un bégaiement la première : « De chacune de ces étapes, nous avons deux versions suffisamment proches pour qu'on puisse les identifier, suffisamment divergentes pour qu'on jouisse de l'abîme des deux visions. »<sup>17</sup>

Ce dispositif correspond à ce que j'appelle sous une influence deleuzienne<sup>18</sup> évidente la « Variation du même<sup>19</sup> ». Il s'agit d'un dispositif de répétition (d'un plan, d'une scène ou d'une action) créant du sens de par les variations qui l'habitent, rendant visibles des choses qui ne le sont pas<sup>20</sup>. C'est par exemple ce qui se produit lorsque Soo jeong et Jae joon sont au café. Ils commencent à s'embrasser et une fourchette tombe. La situation se répète mais cette fois c'est une cuillère qui tombe. Cette différence est immédiatement visible (d'autant que Jae joon le précise verbalement à chaque fois) et ce, bien que les deux séquences ne se suivent pas immédiatement.

Pourquoi une fourchette ? pourquoi une cuillère ? L'objet n'est au fond que l'indice de la différence elle-même qui seule importe vraiment (et non le facteur qui la révèle). A un même événement correspondent deux visions, et s'il est clair que l'événement se définit par une seule réalité concrète, il est vain de se demander où se trouve cette réalité. Même si nous voyons deux fois cette scène, elle ne se produit qu'une seule fois. Deux objets ne peuvent correspondre à une même chute. Il est inutile de se demander quel corps correspond à la « réalité » (il est d'ailleurs possible qu'aucune de ces visions ne soient la bonne), de facto parce que nous ne disposons pas d'éléments formels suffisants pour le savoir. Au mieux, nous pouvons attribuer une vérité à l'événement par une décision ou un jugement parfaitement arbitraire. En regardant la structure

globale du film, on s'aperçoit que la toute première scène, celle où Jae joon attend Soo jeong à l'hôtel, se répète à la fin du film (exception faite de l'épilogue final). C'est le dispositif classique de l'analepse. Le film expose les conditions, les étapes préalables à cette scène où les deux amants se retrouvent pour avoir leur premier rapport sexuel. Le film expose le passé de cette scène (sans que cela signifie pour autant que la scène se passe au présent). Nous sommes donc dans un dispositif de mémoire, une mémoire qui, en se répétant, connaît des variations dans les souvenirs, les détails qui la constituent : il y a deux visions différentes, deux points de vue.

De la fourchette à la cuillère, il n'y a pas d'évolution mais une rupture nette, opérant comme un *cut* qui impose la différence au spectateur. Et c'est justement là, dans la coupure (ou la collure), que le point de vue change : dans l'entre-images. A la rencontre des deux visions existe la « réalité » d'un événement. L'entre-images donne un corps discret à la frontière, faisant du non-vue l'un des enjeux premiers du cinéma. L'entre-images joue un rôle de frontière qui à la fois sépare et associe deux points de vue distincts. C'est dans l'analogie du dispositif filmique au dispositif situationniste de la Corée que réside « l'enjeu de frontière » : deux visions d'un même événement cohabitent l'une à côté de l'autre, séparées par une zone frontalière et se distinguant par les « détails » de leurs souvenirs.

Hong Sang soo, mis à part ses spécificités auteuristes ou ses rapports à la modernité, témoigne de la grande technicité du cinéma sud-coréen. La Corée est ce que j'appellerais le pays de la maîtrise, la maîtrise de soi, la maîtrise de l'image de soi. A la fin de la guerre de Corée, les Etats-Unis ont justifié leur présence sur le territoire sud-coréen en argumentant de la menace que représentait la présence soviétique au Nord et en montrant sous forme de photographies et de films l'état de délabrement de la Corée du Sud, donnant une « image négative » du pays. Désormais, la Corée du Sud maîtrise parfaitement son image dans ses représentations et ce qu'elle véhicule<sup>21</sup>. L'image est l'apparence, le vernis d'une vérité qu'elle tente de camoufler et

qui persi  
que l'en  
de l'aud

La C  
tière : u  
une froi  
sés. C'è  
sant le  
là où le  
où les  
au cont  
possède  
c'est qu  
qui s'ai  
Le ciné  
forme,  
qui per  
analogi  
cadre g  
pent, u

A  
B  
C  
E  
J  
200  
L  
L  
dan  
I  
Anç  
L  
C  
l  
pri  
t

qui persiste dans les recoins les plus discrets, tel que l'entre-image. C'est en dehors du visible et de l'audible que se pose la vraie problématique.

La Corée dans son ensemble est une frontière : une frontière entre le continent et la mer, une frontière entre les intérêts politiques opposés. C'est une question de géopolitique opposant le *heartland*<sup>22</sup> et les puissances de la mer, là où le continent peut avoir prise sur la mer, où les puissances maritimes peuvent accéder au continent : le *rimland*<sup>23</sup>. Car si la frontière possède une telle densité dans le cinéma coréen, c'est qu'elle correspond à une question de fond qui s'ancre dans la séparation du pays en deux. Le cinéma se fait, dans le fond comme dans la forme, le réceptacle d'un contexte traumatisant qui persiste aujourd'hui et qui se travaille par analogie, analogie des formes filmiques au cadre géopolitique dans lequel elles se développent, un espace de l'entre-deux.

Frédéric MONVOISIN

#### Filmographie

- Adada*, Im Kwon taek, 1987  
*Bad Guy*, Kim Ki duk, 2001  
*Coastguard*, Kim Ki duk, 2002  
*Destinataire inconnu*, Kim Ki duk, 2001  
*Joint Security Area*, Park Chan wook, 2000  
*La porte bleue*, Kim Ki duk, 1998  
*La Vierge mise à nue par ses prétendants*, Hong Sang soo, 2000  
*Le pas suspendu de la cigogne*, Théo Angelopoulos, 1991  
*L'île*, Kim Ki duk, 2000  
*Oasis*, Lee Chang dong, 2002  
*Printemps, été, automne, hiver... et printemps*, Kim Ki duk, 2003  
*Shiri*, Kang Je gyu, 1999

1. *Au moment de la guerre de Corée, le siège du parti communiste coréen se situait à Pyongyang, tandis que les partisans du modèle américain se situaient à Séoul, servant de point de départ au regroupement des forces politiques sur l'une ou l'autre ville. Voir Rémi Tessier du Cros, Les Coréens : frères séparés, L'Harmattan, 1990.*

2. *En coréen le nom de la Corée du Sud est « Deahanminguk », ce qui signifie « La Grande et belle Corée » ou plus littéralement « Le grand et beau pays de Han ».*

3. *Voir Philippe Moreau Defarges, Introduction à la géopolitique, Seuil, 2005, p. 35.*

4. *Lewis Carroll, De l'autre côté du miroir, Gallimard jeunesse, 1999.*

5. *Ibid.*

6. *Voir Christian Metz, Essais sur la signification au cinéma, tome 1, Klincksieck, 1978. Surtout la partie sur « un déclin du vraisemblable », p.231-244.*

7. *En Corée du Sud, jusque dans les années 80, les livres d'histoire représentaient les nord-coréens sous forme de dessins qui les déshumanisaient.*

8. *Voir François Cheng, Vide et plein, le langage pictural chinois, Seuil, 1991.*

9. *Dans Printemps, été, automne, hiver... et printemps (2003).*

10. *Dans L'île (2000).*

11. *JSA « Joint Security Area » (zone de sécurité commune).*

12. *L'inverse pourrait être vrai (une patrouille nord-coréenne rencontre celle du Sud), mais le dispositif narratif du film place le spectateur du côté de la Corée du Sud.*

13. *Alcool coréen fait à base de riz, extrêmement populaire du fait de son faible coût.*

14. *Si l'embargo américain paralyse ou affaiblit l'industrie de la Corée du Nord (impossibilité d'exporter des produits finis), cette dernière possède tout de même l'essentiel des ressources et matières premières de la péninsule, obligeant de fait la Corée du Sud à une surindustrialisation pour assurer sa survie économique.*

15. *Voir Jo Eun seon, « The Female Body and Enunciation in Adada and Surrogate Mother » dans James E. Davis et Kim Kyeong hyeon (dir.) Im Kwon taek : The Making of a Korean National Cinema, Détroit, Wayne State University Press, 2002, p. 84-106.*

16. *Ibid. L'opposition idéologique entre la Russie et les Etats-Unis, adjoint avec la position géostratégique de la péninsule coréenne apparaissent comme étant à l'origine de la guerre de Corée.*

17. *Jacques Aumont, « Lointaines vanités », Cinéma 07, Paris, Léo Scheer, printemps 2004, p 27.*

18. *Voir Gilles Deleuze, Différences et répétitions, Presses Universitaires de France, 2003.*

19. *Voir Frédéric Monvoisin, La « variation du même » chez Hong Sang soo et Kim Ki duk, mémoire de DEA dirigé par Philippe Dubois et Charles Tesson, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2004.*

20. Voir Gilles Deleuze, Francis Bacon, logique de la sensation, Seuil, 2002, ch. 8. : « La célèbre formule de Klee « non pas rendre le visible, mais rendre visible » ne signifie pas autre chose », (p.57).

21. L'un des points qui participe à ce que les sud-coréens désapprouvent le cinéma de Kim Ki duk vient de l'image qu'il donne du pays.

22. Halford J. Mackinder est probablement le premier, au début du xx<sup>e</sup> siècle à conceptualiser la géopolitique

comme étant un rapport de force entre le cœur du continent (heartland) et les puissances maritimes.

23. Vers 1942, Nicholas John Spykman ajoute aux théories de Mackinder le concept de rimland (espace côtier répondant à des enjeux stratégiques) afin d'identifier l'espace sur lequel les puissances du continent et les puissances de la mer s'affrontent.

*Les film  
la ligne  
tinien n  
barrière  
de from  
et invis  
qui vive  
tout sen  
esprits  
liens et  
qui y es  
fort sou*

« Fr  
ligne er  
états sc  
série d  
selon le  
sensibl  
pour le  
terre pi  
sauf qu  
lignes «

Avai  
pour la  
niens c  
tuelles  
donc «  
lignes  
les arb