

**CAHIERS
DU
CINEMA**

**FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
1999**

**Kiyoshi
Kurosawa**



**Cinéma
coréen**

CINÉMA L'ARLEQUIN
du 10 au 30 novembre 1999

R A D I O
nova

A Paris sur 101.5, à Montpellier sur 92.4,
à Angers sur 89.6 et à Dreux sur 96.8

&

nova
M A G A Z I N E

Le journal pas cher pour parisiens difficiles

(aiment le cinéma et remercient)
leurs partenaires

ENNEMIS INTIMES de Werner Herzog

BUENA VISTA SOCIAL CLUB de Wim Wenders

JOHNS de Scott Silver

GUMMO d'Harmony Korine

WONDERLAND de Mickael Winterbottom

THE LAST DAYS OF DISCO de Whit Stillman

EXTENSION DU DOMAINE DE LA LUTTE de Philippe Harel

VANAPRASTHAM de Shaji Karun

GANGSTER DU SOLEIL LEVANT

HAPPINESS de Todd Solonds

UN PLAN SIMPLE de Sam Raimi

PAS DE LETTRE POUR LE COLONEL d'Arturo Ripstein

MEKTOUB de Nabil Ayouch

SUE PERDUE DANS MANHATTAN de Amos Kollek

RUSHMORE de Wes Anderson

LES FILMS ALBA LONGA

MARS FILMS

EPICENTRE FILMS

METROPOLITANFILMEXPORT

UNIVERSAL PICTURES

WARNER BROSS

MARS FILMS

SND

AVANTI FILMS

ID DISTRIBUTION

FILM OFFICE

DMVB FILMS

PLAYTIME

AFMD

GBVI

CONTACT : Aurélie BERRY – 01 53 33 33 31

Retour en Asie

Après un passage par les cinématographies d'ex-Union soviétique l'an dernier, la programmation Festival d'Automne-Cahiers du cinéma revient sur les terres asiatiques, avec un dyptique composé d'une rétrospective d'une dizaine de films de Kiyoshi Kurosawa et un ensemble autour du cinéma coréen qui traverse trois générations de cinéastes. Pourquoi revenir encore en Asie ? Simplement parce que l'Asie reste la région du monde la plus fertile en découvertes. Découverte d'un cinéaste japonais passionnant et prolifique qui prend son envol international alors qu'il est déjà auteur de vingt longs métrages. Découverte d'une cinématographie riche qui demeure la grande oubliée du cinéma asiatique, trop absente de la carte de la cinéphilie française.

En 1997, Kiyoshi Kurosawa venait présenter *Cure* au Festival d'Automne. C'était la première présentation de ce film hors du Japon et le premier voyage du cinéaste en Occident. Deux ans plus tard, l'effet Kurosawa s'est répandu sur l'ensemble de la planète cinéphile. Cette année aura été particulièrement riche pour le cinéaste japonais le plus brillant de sa génération, puisque en quelques mois, *Licence to Live* aura été présenté au festival de Berlin, *Charisma* à la Quinzaine des Réalisateurs à Cannes et *Vaine illusion* à la Mostra de Venise. *Cure* sortira le 10 novembre dans les salles françaises, tandis que *Charisma* arrivera sur nos écrans le 8 décembre et *Licence to Live* l'hiver prochain. Une sorte de grand chelem pour un cinéaste qui, à seulement quarante quatre ans, a déjà une longue carrière derrière lui. L'idée d'une rétrospective, même partielle, avait déjà germé l'an dernier et s'est imposé d'elle-même cette année, en collaboration avec les Rencontres Internationales de Cinéma à Paris. On pourra mesurer la trajectoire de Kiyoshi Kurosawa, à travers dix de ses films, depuis ses romans porno décalés jusqu'à ses derniers films plus ambitieux (cités plus haut), en passant par quelques séries B, une poignée de polars rigoureux qu'il a su habiter d'un vrai talent de metteur en scène. Assurément, on découvrira que ce Kurosawa est en train de s'imposer sur la scène internationale comme un cinéaste sur lequel il faut compter.

De son côté, le cinéma coréen a récemment fait parler de lui, grâce à un cinéaste comme Hong Sang-Soo, et à travers l'affaire des quotas, signe d'une cinématographie mobilisée et disposée à se battre pour continuer à faire des films. Pourtant, entre le cinéma japonais, découvert en Occident depuis le début des années 50 et le cinéma chinois (Hong-Kong, Taiwan, Chine populaire), objet d'une attention suivie depuis une vingtaine d'années, le cinéma coréen se sent injustement tenu à l'écart de l'engouement actuel pour les cinémas de cette région. Pour beaucoup, le cinéma coréen reste un mystère, une *terra incognita*. Suite à la rétrospective de Beaubourg de 1993 et au travail entrepris par le festival des Trois Continents, cet ensemble, en s'appuyant sur la diversité des genres (le film historique, le mélodrame, le film érotique) et les principaux noms qui ont fait et font ce cinéma, se propose de lever un coin de voile sur son énigme. Celle d'un cinéma en prise directe avec l'histoire (le drame de la partition), étouffé par elle (le cinéma de propagande de la dictature militaire des années 70), remobilisé par elle (l'engagement militant des années 80), avant d'être conscient que le cinéma a lui aussi une histoire : l'affaire des quotas. Le cinéma coréen croit un peu à l'action, et beaucoup aux sentiments, qui donnent le ton, impriment un rythme, donnent naissance à une forme et un style. Autre paradoxe, qui souligne son hétérogénéité et sa richesse. Reste à souhaiter que ce voyage au cœur du chaînon manquant du cinéma asiatique répare un oubli tout en nous sensibilisant à un cinéma dont on guettera, avec une attention accrue, les autres nouvelles qu'il ne manquera pas de nous donner.

Inutile de préciser que, à l'instar des années précédentes, nombre de cinéastes seront présents pour accompagner leur film à Paris. Kiyoshi Kurosawa, bien sûr, mais aussi plusieurs cinéastes coréens, Hong Sang-Soo, Lee Kwangmo, Shin Shang-Ok, sans oublier Kang Soo-Yeon, une des grandes actrices du cinéma coréen. Gageons que les soirées de novembre à l'Arlequin, le cinéma où se déroule cette vaste programmation d'une quarantaine de films au total, seront passionnantes et animées...

Thierry Jousse et Charles Tesson

★ En couverture,
Oh Juny Hae dans
La Chanteuse de Pansori
(1993) d'Im Kwon-Taek.

Le cinéma coréen

L'exception asiatique

Mai 98 : on découvre au festival de Cannes le second film de Hong Sang-Soo, *Le pouvoir de la province de Kangwon*, et le premier film de Lee Kwangmo, *Spring in my Hometown*. On connaissait jusqu'ici les beaux films de Im Kwon-Taek, mais avec l'arrivée de ces deux films superbes, très différents par leur sujet et leur style, on a envie d'en savoir plus sur la cinématographie qui les a produits. Décembre 98 : toute la profession se mobilise à Séoul contre la menace de suppression des quotas exigée par le gouvernement américain en échange d'investissements pour relancer l'économie du pays. Dans un système économique ultra-libéral, on réalise, avant qu'il ne soit trop tard, les vertus d'une des rares lois d'encadrement qui impose aux exploitants de montrer des films coréens 146 jours par an. Printemps 99 : *Swiri*, le second film de Kang Je-Gyu, totalise 7 millions d'entrées, dépassant largement *Titanic* qui plafonne à 4,5 millions. Le phénomène *Swiri* est le symbole du nouveau cinéma commercial coréen, sous influence hollywoodienne. Produit par le puissant groupe Samsung, qui depuis s'est retiré du cinéma en raison de la crise, le film est l'aboutissement d'une nouvelle logique économique. Jusqu'au début des années 90, le cinéma coréen était produit en circuit fermé, sans l'aide de la télévision, les recettes salles et les avances distributeur assurant à eux seuls le financement. Avec l'arrivée des puissants *chaebols* (conglomérats) comme Hyundai, Daewoo, le coût des films augmente, le cachet des acteurs aussi. Les jeunes producteurs deviennent alors de simples exécutants au service de nouveaux investisseurs intéressés par des bénéfices à court terme. De son côté, le jeune public, qui vit sous influence américaine et surtout japonaise, pour les goûts musicaux et la mode vestimentaire, aime ces nouvelles fictions hollywoodiennes adaptées à la situation coréenne. Pour preuve, l'étonnant *Whispering Corridors* (1998), premier film d'un jeune cinéaste, Park Ki-Yung, qui allie l'efficacité du cinéma de genre, celui du film de fantômes sous influence *manga*, à une critique féroce du système scolaire en Corée, dont on retient surtout une atmosphère angoissante suscitée par le travail de la mise en scène (composition des plans, respiration du montage). *Swiri* également, qui renoue avec les fictions paranoïaques du cinéma américain (territoire menacé, danger d'invasion) à travers l'histoire d'un commando terroriste de la Corée du Nord qui vient poser des bombes afin de faire échouer le dialogue entre les deux gouvernements.



★ *Spring in my Hometown* (1998) de Lee Kwangmo.

Sexe, mélodrame et conscience nationale

Ces trois éléments (Hong Sang-Soo, *Swiri*, les quotas) résument la situation actuelle du cinéma coréen, où les extrêmes sont soudés par la force des choses dans la défense du cinéma national. A Taiwan, il y a Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang et un cinéma local qui pèse seulement 0,2 % des entrées. Trop tard, le désastre a déjà eu lieu. En Corée, la palette est plus large. Il y a Hong Sang-Soo et *Swiri*, au sein d'une cinématographie dont la part de marché a doublé ces dernières années, passant de 15 à 30 %. Le cinéma coréen fait figure d'exception dans le contexte asiatique. Non seulement il a résisté à la crise, même si l'onde de choc n'a pas encore déployé tous ses effets, mais il a su maintenir une véritable industrie, là où, partout ailleurs (Hong-Kong, Taiwan, Chine, Japon), l'effondrement est vertigineux. La situation actuelle du cinéma coréen ressemble à celle que Hong-Kong a connue au milieu des années 80, lorsqu'un nouveau mode de production (le système Tsui Hark) a supplanté la tradition, celle des studios Shaw, et a conduit pour finir la plupart des cinéastes à Hollywood. En revanche, contrairement au cinéma de Hong-Kong, fondé sur la tradition des arts martiaux, le cinéma coréen ne s'est pas constitué à partir de genres qui pourraient le distinguer du reste du cinéma mondial. Sa seule originalité est le mélodrame confucéen, bien différent de ce qu'on connaît du mélodrame par ailleurs. A travers l'exposé des contradictions d'un sujet (fidélité ou infidélité conjugale), nées d'un conflit avec les pressions morales imposées par la vie en société, le mélodrame instruit le dossier, défend certaines valeurs, propose quelques amendements au gré de l'évolution des mœurs, tout en prônant la noblesse et la pureté de sentiments, quitte à dénier au désir et à l'activité sexuelle une quelconque réalité. Si le mélodrame confucéen dispense un enseignement, le mélodrame historique a de son côté pour tâche d'exprimer une émotion particulière, le « Han », un sentiment élevé en Corée au rang de conscience nationale, où se mêlent regret, amertume, rancœur, au terme de sacrifices consentis, non récompensés. Ce sentiment qui symbolise le peuple coréen et résume son histoire, des invasions japonaises successives à la partition actuelle entre le Nord et le Sud, a trouvé dans le mélodrame historique son terrain d'expression privilégié. Le mélodrame a grandi avec le cinéma coréen et a su se renouveler pour s'adresser aux nouvelles générations, toujours très attachées à ce sentimentalisme édifiant. Pour preuve, le succès récent de *The*



★ *Le Pouvoir de la province de Kangwon* (1998) de Hong Sang-Soo.

Contact (1997) de Jang Yoon-Hyun, où le mélo confucéen revit grâce à Internet. Face à cette naïveté du mélodrame, qui frôle parfois la pure niaiserie (*Christmas in August*, premier film de Hur Jin-Ho), voire une certaine forme de conservatisme moral très réactionnaire (*The Letter* de Lee Jung-Gook), le cinéma coréen a réagi. Il a défié le genre et ses figures sentimentales imposées (une collection de clichés sortis d'un roman-photo sur papier glacé qui feraient passer Lelouch pour un cinéaste bressonien), il a pointé son hypocrisie en faisant de l'activité sexuelle l'argument majeur, afin de rétablir un juste équilibre ou par simple goût de la provocation. C'est l'autre ligne du cinéma coréen, parallèle et complémentaire à la précédente, que représente à elle seule toute l'œuvre de Kim Ki-Young, qui commence en 1955 et s'achève en 1984, et qui se poursuit, pour aller vite, du *Mûrier* (1986) et des *Eunuques* (1986) de Lee Doo-Yong à *Lies* (*Mensonges*, 1999) de Jang Sun-Woo, pour le sexe vu, et à *Girls Night Out* (1998) de Im Sang-Soo pour le sexe parlé. Dans le mélo confucéen, la peinture des sentiments fait écran à l'activité des corps, sujet tabou, qu'on s'interdit même de suggérer. Dans son tableau inversé, l'activité sexuelle, juste retour du refoulé, éclipe le reste. Même le cinéma de Hong Sang-Soo pourrait être rattaché à ce second courant, dans la mesure où l'activité sexuelle, ses tentatives et ses échecs répétés, devient cet édifice cru, filmé sans fioritures, qui sous-tend les enjeux complexes du désir humain, intime et social. A cette différence près que les films de Hong Sang-Soo reposent sur une déflation du quotidien, avec ses aspérités discrètes et douloureuses. Loin des clichés et des artifices du mélodrame ainsi que de la rouerie payante d'une sexualité enjouée, grotesque et provocante (Kim Ki-Young, Jang Sun-Woo), le cinéma de Hong Sang-Soo réconcilie l'impossible du cinéma coréen, qui repose sur la division

confortable entre sentiments exacerbés (le mélo confucéen) et sexualité frénétique, celle du porno soft, antidote conventionnel à l'empire des sentiments.

Récemment, avec l'arrivée des *chaebols* et de ce qu'on appelle ironiquement à Séoul le « nouveau cinéma FMI », un nouveau genre est venu déborder cette symétrie complice : le film d'action. Il vient de la tradition du film d'espionnage, avec son cortège d'agents secrets, en raison de la scission entre le Nord communiste et le Sud capitaliste. Le film de gangsters sert d'argument à une critique sociale, sans pour autant convaincre (*Green Fish* de Lee Chang-Dong), ou est traité sur le mode du pastiche grotesque, aux effets limités (*Number 3* de Song Nung-Han). Le plus souvent, il se cantonne à un travail de décalcomanie par rapport au modèle hollywoodien, même si le résultat est efficace, comme pour *Swiri*. Seul le récent *Nowhere to Hide* (1999) de Lee Myung-Se fait figure d'exception et ouvre de nouvelles hypothèses.

Par bien des aspects, la situation coréenne ressemble à celle de Taiwan. Les deux pays ont connu l'occupation japonaise (la Corée, de 1910 à 1945), et ils ont construit leur identité nationale sur l'opposition au régime communiste. Celui de la République populaire de Chine pour le gouvernement exilé à Taipei, celui de la Corée du Nord suite à la guerre civile qui a déchiré le pays de 1950 à 1953. Le traumatisme de cette guerre, auquel s'ajoute le drame de la partition (familles séparées), est le grand sujet du cinéma coréen. Il y a un corps de cinéma non-réconcilié avec lui-même (le sexe et les sentiments). Il y a aussi un pays non-réconcilié, autre source du « Han », avec son mélange de tristesse et d'espoir, qui nourrit explicitement et implicitement (le non-dit, le tabou) la plupart des films. Ce traumatisme d'un pays toujours divisé, on le trouve aussi bien dans *Gilsottum* (1985) d'Im Kwon-



★ Whispering Corridors (1998) de Park Ki-Yung.

Taek, où des amants séparés par la guerre se retrouvent trente ans après, que dans des films récents aussi divers que *Spring in my Hometown* et *Swiri*. Particularité du cinéma coréen, la vie intime des personnages résonne à l'échelle de la nation. Y compris dans *Le Jour où le porc est tombé dans le puits*, lorsque l'écrivain, au restaurant, tombe en arrêt devant une photo représentant un lac de montagne. Cette image qui parle à tous les coréens (on la trouve effectivement dans la plupart des lieux publics) représente le célèbre lac Ch'onji, dit le « bassin du ciel », considéré comme le plus beau paysage de Corée, d'autant plus beau qu'il se trouve dans un territoire inaccessible aux gens du Sud car situé en Corée du Nord à proximité de la frontière chinoise. Le sentiment contradictoire suscité par l'image, à la fois rappel douloureux d'un objet perdu et mirage d'une possible réconciliation qu'elle fait miroiter imaginairement, dit tout de sa fonction. L'espoir nourri par l'image, celui d'une promesse de réconciliation illusoire, est aussitôt teinté de l'amertume d'une réalité inaccessible qu'elle a contribué à raviver. C'est la nature même de l'image, blessure d'un rêve évanoui, qui est à la source du « Han », possible clé pour comprendre l'originalité secrète du cinéma coréen.

Lorsqu'on reproche aujourd'hui au cinéma coréen d'être trop américanisé, on a raison sur la forme et tort sur le fond. De part sa situation politique, il s'est constitué autour de deux modèles : une fiction du territoire perdu, objet de sa mélancolie (le « Han », plus qu'un genre, est la tonalité dominante du cinéma coréen), et une fiction du territoire à défendre contre un éventuel envahisseur, un mauvais autre, enjeu du cinéma d'espionnage et d'action. Il a été ainsi amené à reconduire les grands schémas fictionnels du cinéma américain. Soit une fiction du corps et du territoire, vrai drame de

la partition (le Nord et le Sud, le sexe et les sentiments), qui fait du cinéma coréen un gigantesque inconscient collectif à ciel ouvert, aussi bien par sa capacité à faire vibrer l'onde de choc de ce traumatisme national, que dans son souci quelque peu forcé et artificiel à se servir du cinéma pour mieux l'oublier.

Les trois âges du cinéma coréen

Le cinéma coréen s'est construit autour de trois générations. Même si ce découpage a quelque chose d'arbitraire et de réducteur, il constitue néanmoins un repère utile pour ceux qui connaissent mal cette cinématographie.

La première génération, celle des pionniers, a commencé à travailler dans les années 50, juste après l'occupation japonaise et la guerre de Corée. Elle est constituée autour de Shin Sang-Ok, qui tourne son premier film en 1952 et signe très vite ses films les plus importants : *Les Fleurs de l'enfer* (1958), *Yonsang Gun* (1961) et *L'invité de la chambre d'hôte et ma mère* (1961). Elle comprend Kim Su-Young, l'autre grand nom du cinéma coréen, à l'œuvre prolifique, qui débute en 1958 et signe *Le Village au bord de la mer* (1965). Dans cette première génération (la plupart des cinéastes sont nés dans les années 20 et 30), qui a contribué à l'épanouissement du cinéma coréen dans les années 60, avant que la dictature militaire ne mette un frein à cet essor dans les années 70, d'autres noms s'imposent très vite. Tout d'abord Im Kwon-Taek, qui tourne son premier film en 1962, enchaîne en moyenne de cinq à huit films par an, même si le cinéaste considère que *L'Arbre généalogique* (1978) est son premier film digne de considération. Ensuite Yu Hyonmok, l'auteur de *Une Balle perdue* (1961), ainsi que l'atypique Kim Ki-Young, cinéaste culte en Corée, auteur de comédies sexuelles fantaisistes et délirantes.

La seconde génération, appelée communément « Nouvelle Vague », regroupée autour de Park Kwang-Su (né en 1955) et de Jang Sun-Woo (né en 1952), et qui émerge à la fin des années 80, avec *Chilsu et Mansu* (1988) pour le premier et *Seoul Jesus* (1986, interdit à l'époque) pour le second, s'oppose moins au cinéma qui l'a précédée qu'elle ne prend position politiquement contre le durcissement du régime. Celui du président Pak, lorsqu'il instaure des mesures d'exception en 1972, et celui du général Chon qui lui succède en 1980 après l'assassinat du président en 1979. Si la précédente génération a connu l'occupation japonaise et la guerre de Corée, celle-ci a été confrontée aux massacres de Kwangju (25 mai 1980), quand l'armée a tiré sur la foule des manifestants, composée de nombreux étudiants, faisant des centaines de morts. C'est ce drame, ajouté au cauchemar de la dictature militaire, qui a forgé la conscience identitaire de cette génération. Toute perspective de travailler dans le cinéma étant verrouillée, c'est dans le théâtre d'avant-garde et le cinéma militant que cette génération a grandi. Notamment autour du Seoul Film Collective, groupe de cinéma militant en Super 8 fondé en 1982 et transformé en Seoul Visual Collective en 1987, toujours actif, ainsi qu'à travers le Chang San Got Mac, formé plus tard (1988-1994), et dont les principaux membres, auteurs du film collectif *Après la grève* (1990) qui a réalisé 500.000 entrées dans un réseau parallèle, sont passés depuis au cinéma commercial où ils réalisent des mélodrames comme *The Contact*.

« A cette époque, raconte Park Kwang-Su, en raison de la dictature militaire, il était impossible de voir des films. Il y avait quelques films américains, très peu de films européens. Mais on pouvait aller en voir au Centre Culturel français et au Centre culturel allemand. » La plupart des personnes rencontrées à Séoul, qui font le cinéma coréen d'aujourd'hui, insistent sur le rôle déterminant joué par le Centre Culturel français à l'époque, véritable foyer de résistance. On se souvient encore, à l'ombre de la dictature militaire, de la découverte du nouveau cinéma allemand (les films de Fassbinder) ainsi que des films de Truffaut, de Godard, de Tati, de Rohmer et de

Bresson, sans oublier *L'Age d'or* de Luis Buñuel dont la projection, dans le contexte politique d'alors, ne passa pas inaperçue. Cette génération, contrairement à la précédente et à la suivante, a été soudée par un rejet du cinéma américain, le seul toléré alors par la dictature, cherchant de préférence dans le cinéma européen des motifs d'inspiration.

La dictature militaire a non seulement gelé les importations mais elle a pris des mesures pour contrôler la production. En 1977, le gouvernement publie une liste qui autorise seulement certaines compagnies à produire des films. « Aujourd'hui, raconte Park Kwang-Su, de nombreux réalisateurs débutent sans avoir été assistants. Mais à mon époque [1986-1987], être assistant pendant un an, c'était plus court par rapport aux autres. Je connais des gens qui l'ont été pendant une dizaine d'années. Il y avait une loi qui limitait la naissance de nouvelles compagnies de production. Il n'y avait seulement qu'une vingtaine de sociétés. Même si vous aviez de l'argent pour acheter une caméra 35 millimètres, vous ne pouviez pas réaliser. En 1986, cette loi a changé. Cela a permis à de nouvelles sociétés de se fonder, et à de nouveaux réalisateurs de tourner, alors qu'auparavant les quelques sociétés de production autorisées faisaient toujours travailler les mêmes réalisateurs. » Le chef-opérateur Kim Yung-Gu, qui a signé la photo de *Spring in my Hometown* et celle des *Insurgés* de Park Kwang-Su, a souffert de la même situation. « En sortant de l'Académie du cinéma à Séoul, j'ai rencontré le chef-opérateur Yoo Young-Kil et j'ai été son assistant en 1988 sur le premier film de Park Kwang-Su, Chilsu et Mansu. Les conditions de travail de l'époque imposaient d'être assistant pendant dix ans avant de passer chef-opérateur. Il y avait une puissante association qui contrôlait la profession et délivrait les autorisations. J'avais trente ans. Comme il n'y avait pas de débouchés en Corée, je suis parti aux Etats-Unis où je suis resté trois ans. A mon retour, la situation avait changé. A vrai dire, un peu comme les gens de la Nouvelle Vague en France, nous avons commencé à filmer sans nous occuper des associations. C'était moins un problème de loi officielle que de système très hiérarchisé. Aujourd'hui, c'est fini. » L'autre mesure d'assouplissement qui permettra également à cette génération de prendre son essor est la levée en 1987 de la censure préalable. Selon Park Kwang-Su, « il fallait soumettre le scénario au gouvernement pour qu'il puisse donner son accord, un scénario pouvant passer plusieurs fois devant la commission avant d'être accepté. Une fois le film terminé, il était projeté trois fois dans une salle pour tester les réactions du public afin de voir s'il réagissait à des choses qui auraient échappé à cette commission. » Grâce à cette ouverture, un nouveau cinéma émerge, qui croit au contenu politique et à l'engagement, témoigne des combats menés dans le milieu intellectuel et ouvrier (*La République noire* de Park Kwang-Su), ou se veut plutôt anarchiste, à l'image de Jang Sun-Woo, l'enfant terrible du cinéma coréen, fidèle depuis ses débuts à son statut de provocateur iconoclaste, défiant en permanence les limites imposées par la censure. Contemporain de cette génération tout en se tenant à l'écart, le cinéma de Lee Myung-Se, coupé volontairement de toute racine militante, est le commentaire ironique et parfois grinçant de tout un mode de vie qui

tend à se confondre en Corée avec l'image que le cinéma en donne, objet même de sa démarche, forte et originale.

La troisième génération, qui a commencé à faire des films au milieu des années 90 (Hong Sang-Soo et Lee Kwangmo, tous deux nés en 1961), a pour particularité d'avoir étudié le cinéma aux Etats-Unis et d'être passée à la réalisation au moment de l'arrivée des *chaebols* qui ont bouleversé le système de production classique, favorisant un nouveau cinéma commercial orienté vers un jeune public, sensible aux sirènes du cinéma américain. Si on en veut aux conglomérats d'avoir confisqué le cinéma coréen et déstabilisé son régime en axant tout sur le *star-system* – selon Im Kwon-Taek, le cinéma coréen a perdu son identité culturelle, son langage et son style – on leur en veut encore plus d'avoir tout abandonné dès que le vent de la crise a soufflé en 1997. Confrontée à leur retrait massif, l'industrie du cinéma a dû se restructurer en catastrophe. Globalement, cette restructuration a été bénéfique. Sur un plan économique, au vu des résultats, grâce à l'arrivée de nouveaux producteurs (Uno Films, Shincine, Miracine), et sur un plan artistique, comme si la fin d'une opposition lourde entre majors (conglomérats) et petites compagnies indépendantes traditionnelles avait redistribué les cartes et permis à de nombreux cinéastes de saisir leur chance, la part des premiers films étant énorme dans la production récente, grâce à une culture du court métrage, très active et de qualité. Si Hong Sang-Soo fait figure d'exception – ses films, aux budgets très modestes, sont appréciés de la critique mais très peu prisés du public – la plupart des cinéastes qui débutent doivent répondre aux exigences commerciales des producteurs soumis à la pression des investisseurs. Si l'argument de la jeunesse, objet d'une véritable idolâtrie en Corée, contribue à renouveler le cinéma de manière stimulante (*Whispering Corridors* de Park Ki-Hyung), il est aussi pour les producteurs attirés par les premiers films une garantie de docilité en vue de produits commerciaux standardisés.

Contrairement aux autres, la troisième génération n'a pas connu de moments historiques forts pour se constituer. Elle a eu pour interlocuteur une certaine tradition du cinéma coréen, celle du mélodrame et du film érotique, alliée à une américanisation de la société coréenne provoquée par la circulation accélérée des images. Elle s'est forgée une identité dans le récent combat pour le maintien des quotas. Même si on oublie que les mesures qui ont permis au cinéma coréen de se libérer à la fin des années 80, qui font sa force et son originalité aujourd'hui, ont contribué à

l'implantation massive du cinéma américain. C'est en 1989 que la société UIP s'installe à Séoul tandis que la sortie peu discrète de *Liaison fatale* occasionne (déjà) une mobilisation des cinéastes. Depuis dix ans, le cinéma coréen vit de cette contradiction, toujours pas résolue.

Charles Tesson



★ Lies (1999) de Jang Sun-Woo.

Shin Sang-Ok Nord/Sud

Mars 99. Shin Sang-Ok est à Séoul, où il tourne *The Visit*, l'histoire d'un père et de sa fille, interprétée par Kang Soo-Yeon. Rencontre avec une figure légendaire du cinéma coréen, mystérieusement enlevé en 1978 avec sa femme, l'actrice Choi En-Hui, pour développer le cinéma en Corée du Nord. A travers l'aventure de sa vie, c'est toute l'histoire du cinéma coréen qui défile.

Je suis né en 1925, dans une région aujourd'hui située au Nord de la Corée. Juste en face de chez moi, il y avait une salle de cinéma où j'ai vu beaucoup de films interdits aux enfants de mon âge, ainsi que des Chaplin et des Griffith. Je suis allé à



Tokyo étudier la peinture dans une école d'art. Nous étions encore sous l'occupation japonaise. Je suis resté au Japon pendant quatre ans et j'ai commencé à travailler dans le cinéma comme décorateur à partir de 1947, puis directeur artistique, tout en continuant mes activités de peintre. A la libération, il a fallu former nos techniciens, les équipes de tournage étant japonaises. Après la guerre civile, on manquait de matériel. On travaillait avec des caméras de journaliste. C'est à cette époque que j'ai réalisé *Les Fleurs de l'enfer* (1958). Je fais des films comme je peins. C'est la raison pour laquelle je suis souvent metteur en scène et chef-opérateur.

La plus belle époque pour moi, c'était les années 60. J'avais mon studio, An Yang, situé en banlieue, et qui était le plus important de Séoul. Je réalisais deux films par an et j'en produisais une trentaine. Ma compagnie a produit en tout près de trois cent films. Comme j'étais très occupé par mes activités de producteur et de metteur en scène, je n'avais pas de temps pour écrire mais je travaillais en collaboration avec les scénaristes et échangeait des idées avec eux. Il y a eu pendant cette période une opportunité pour le cinéma coréen de se développer en tant qu'industrie. Il y avait bien quelques sociétés indépendantes, mais ce n'était pas suffisant.

Les difficultés sont survenues dans les années 70, au moment où le régime s'est durci. En 1976, je ne pouvais plus travailler en Corée du Sud. Parce que j'avais protesté auprès du gouvernement pour la modification de la censure, on a fermé ma société de production. Le pays était alors gouverné par une dictature militaire qui a

voulu changer tout le système du cinéma, et en particulier réinstaurer la censure pour les scènes de violence et de sexe. Le gouvernement, en contrôlant nos films, les empêchait d'être concurrentiels sur le marché national tandis que le public coréen risquait de

leur préférer les films étrangers. J'ai donc été voir ailleurs, à Hong-Kong, où je connaissais Raymond Chow de la Golden Harvest. Puis les gens de Corée du Nord ont eu de mes nouvelles et m'ont arrêté. Un producteur chinois est venu me voir. Il m'a dit qu'il avait beaucoup d'argent. Je n'avais pas compris que c'était un agent de la Corée du Nord. La date limite de mon visa étant expirée, j'ai dû faire un faux passeport. Un compagnon m'a proposé d'aller le chercher. C'est à ce moment que je me suis fait arrêté. Les gens, en Corée du Sud, ont pensé que je m'étais rendu volontairement en Corée du Nord parce que j'avais trop de problèmes avec le gouvernement militaire. Il y a eu un malentendu parce que j'avais quitté la Corée du Sud pour ne plus y faire de films. Une fois en Corée du Nord, j'ai essayé de m'évader. J'ai fait une tentative en décembre 1978 pour aller à Hong-Kong. Une seconde pendant en juillet 1979. Là, j'ai été arrêté. J'ai fait de la prison pendant quatre ans. Comme je ne pouvais pas sortir du pays, j'ai été obligé de faire des films. J'en ai réalisé sept en un peu plus de deux ans. Je suis resté en Corée du Nord pendant huit ans en tout. C'était finalement une belle époque car il y avait beaucoup d'énergie autour du cinéma dans le pays. C'était Kim Jong-Il, le fils du président Kim Il-Sung, qui depuis lui a succédé à la tête du régime, qui s'occupait du cinéma. C'était un vrai cinéophile, un passionné, collectionneur de films, qui souhaitait faire de Pyongyang un grand pôle industriel et avait fait construire un immense studio. J'ai commencé à travailler à condition qu'on me donne une liberté totale. Je n'ai pas subi de pressions

politiques. Je ne faisais pas de films de propagande et je pouvais tourner les sujets que je voulais. J'ai réalisé *Escape* (1984), une récit d'évasion (*rites*), qui ne raconte pas mon histoire mais que j'aime beaucoup, ainsi que *La Mission sans retour* (1983), le premier que j'ai tourné en Corée du Nord, qui raconte l'histoire d'un agent secret envoyé par le roi de Corée en 1800 dans une ville des Pays-Bas. J'ai tourné *Le Sel* (1985), pour lequel ma femme, l'actrice Choi En-Hui a obtenu le prix d'interprétation au festival de Moscou en 1985. Elle avait été enlevée à Hong-Kong, quelques mois avant que cela ne m'arrive, et c'est seulement à ma sortie de prison, en 1983, que j'ai su qu'elle était là-bas. J'ai fait un film musical, *Love, Love, my Love* (1984) ainsi que la 13^e version de *Chunhyang-Deon*, une célèbre pièce de pansori que j'ai adapté dans le style de Broadway, sans aucun rapport avec les versions précédentes. Peu à peu, nous nous sommes rendus plus librement dans les festivals internationaux. C'était soit ma femme ou moi qui étions invités. Nous ne pouvions donc pas nous enfuir. A Vienne, où nous étions tous les deux, nous avons réussi. En Corée du Nord, ils ont dit qu'il nous avaient laissé partir. En Corée du Sud, ils voulaient se servir de moi comme réfugié politique. J'ai été obligé de m'installer aux Etats-Unis, car je ne voulais pas que le Sud exploite cette histoire contre le Nord. Aux Etats-Unis, c'est encore différent et je n'ai pas encore pu travailler comme je le voulais. Ayant des difficultés à m'intégrer dans le milieu du cinéma hollywoodien, j'ai préféré retourner travailler à Séoul, où j'ai tourné *Vanished* (1994), qui raconte l'histoire de l'assassinat du directeur d'un agent secret du KCIA (Korean Central Intelligence Service), sous le régime militaire de Park dans les années 70. Cette histoire d'une personne dont on peut imaginer qu'elle disparaît sans laisser de traces m'intéresse beaucoup car c'est une chose qui aurait pu m'arriver.

J'aimerais beaucoup faire un film sur Genghis Khan mais c'est un projet très cher. J'ai fini d'écrire le scénario en Corée du Nord puis j'ai essayé de le monter aux Etats-Unis, sans succès. Un producteur japonais s'est présenté mais en raison de la crise économique en Asie, il s'est retiré. Je tourne actuellement *The Visit*, une production à petit-budget. Cela fait vingt ans que je me suis éloigné de la Corée du Sud. Je ne reconnais plus Séoul.

*Propos recueillis à Séoul le 14 mars 1999
par Charles Tesson.*

*Traduction simultanée en français
par Kang Chang-Il. Revue à partir du coréen
par Seo Jung-Ah*

PANORAMA DU CINEMA COREEN

LES FONDATEURS (1955-1999)

SHIN Sang-Ok

(voir propos p. 8)

Les Fleurs de l'enfer. 1958, n & b, 87'.

Après la guerre, un homme quitte la campagne pour rejoindre en ville son frère, qui vit de trafic et de marché noir et se lie avec une prostituée de la base américaine. Le désespoir de la jeunesse, dans un film-phare du cinéma coréen, précurseur d'un style réaliste, salué à l'époque par Nagisa Oshima.

L'invité de la chambre d'hôte et ma mère. 1961, coul., 103'.

Une veuve, qui vit avec sa fille et sa belle-mère, s'éprend d'un peintre qu'elle héberge. Le conflit entre les sentiments personnels et les valeurs confucianistes dans un des grands classiques du mélodrame coréen.

Yonsang Gun. 1961, Scope coul., 146'.

La vie du célèbre tyran de la dynastie Yi, au pouvoir de 1495 à 1506, évoquée dans une superproduction historique, l'un des genres de prédilection de Shin Sang-Ok et du cinéma coréen des années 60.

KIM Su-Yong

Né en 1929, il tourne des actualités pendant et après la guerre pour le service cinéma du ministère de la Défense. Il réalise son premier film en 1958 (*Le Mari obéissant*), début d'une œuvre prolifique. Il est un cinéaste majeur de l'âge d'or des années 60.

Le Village au bord de la mer. 1965, coul., 91'.

Dans un village de pêcheurs sur une île, une femme, dont le mari est mort noyé et le second, enrôlé dans l'armée japonaise, bascule dans la folie.

Le Brouillard. 1967, coul., 78'.

En se mariant avec la fille d'une famille aisée, un homme de condition modeste bénéficie d'une situation sociale importante. De retour à son village natal, il rencontre une amie d'enfance qui lui demande de l'aide. Entre la raison sociale et celles du cœur, il devra choisir.

YU Hionmok

Né en 1924, il étudie la littérature coréenne puis tourne son premier film en 1956. Parallèlement à ses activités de

cinéaste (son dernier film date de 1984), il a dirigé le département cinéma de l'université Tongguk et est l'auteur de l'ouvrage, *Histoire du cinéma coréen jusqu'en 1945*.

Une balle perdue. 1961, n & b, 1961.

La vie des réfugiés du Nord dans un bidonville. Un homme confronté à la dureté de la vie quotidienne (misère, délinquance, prostitution), se sent abandonné de Dieu, telle une balle perdue. Entre réalisme existentiel et style expressionniste, un des films marquants du cinéma coréen.

La Saison des pluies. 1979, coul., 120'.

Dans une famille déchirée par la guerre de Corée, un enfant est témoin du conflit entre ses deux grands-mères au sujet de ses oncles, l'un se battant dans l'armée du Nord, l'autre dans celle du Sud.

KIM Ki-Young

Né en 1919 à Séoul, il quitte la Corée après ses études et séjourne au Japon de 1940 à 1945. De retour après la libération, il obtient son diplôme de dentiste puis réalise des courts-métrages pour les services américains. Il signe son premier film en 1955, *La Boîte de la mort*. Kim Ki-Young est considéré en Corée comme un cinéaste-culte, entre cinéma B et cinéma bis. Sur Kim Ki-Young, voir *Cahiers*, n° 531.

Yangsando. 1955, n & b, 90'.

Situé à la fin de la dynastie Choson (1392-1910), le film raconte l'histoire d'un fils d'aristocrate qui, tombé amoureux d'une femme fiancée à un fermier, fait tout ce qui est en son pouvoir pour la posséder. Amour et haine, sexe et pouvoir dans le plus réaliste des films de Kim Ki-Young.

La Servante (The Housemaid). 1960, n & b, 90'.

Un compositeur de musique viole sa servante. Lorsqu'il apprend qu'elle est enceinte, il la pousse à avorter. Refusant de se soumettre, elle fera tout pour détruire la famille de son employeur.

The Woman of Fire. 1971, coul., 110'.

Une femme, ancienne domestique dans un élevage de volailles, s'éprend d'un musicien dont elle tombe enceinte. Refusant d'avorter, elle se venge. Second volet d'un tryptique, commencé avec *La Servante* et achevé avec *The Woman of Fire* '82.

IM Kwon-Taek

Né en 1936 dans la province Cholla du Sud, puis lycéen à Kwangju, il s'installe à Pusan pendant la guerre. Il débute comme assistant à l'âge de vingt et un ans et réalise son premier film en 1962. Im Kwon-Taek est le cinéaste le plus célèbre en Corée, l'un des rares à bénéficier d'une reconnaissance internationale. Il tourne en ce moment *L'Histoire de Chunhyang* (titre provisoire), inspiré d'une célèbre pièce de pansori qui conte les amours illicites d'un jeune couple de condition sociale différente.

Gilsottum. 1985, coul., 105'.

Une femme à la recherche de son fils disparu pendant guerre retrouve l'homme qu'elle a autrefois aimé dans le village de Gilsottum, situé au Nord, et qu'elle croyait mort. Troubles du présent, souvenirs qui remontent à la surface, ou le drame de la partition à la lueur du mélodrame.

La Mère porteuse (Shibaji). 1986, coul., 95'. Avec Kang Soo-Yeon

Sous la dynastie Yi, un membre d'une grande famille, qui ne peut avoir d'enfant, fait appel à une « mère porteuse ». Entre le mari et cette jeune femme, une histoire d'amour naît, qui bouscule l'ordre établi. Le film qui a révélé Kang Seo-Yong (voir page 11).

Viens, viens, viens plus haut (Aje, Aje, Para Aje). 1989, coul., 123'. Avec Kang Soo-Yeon.

Une jeune femme (Kang Soo-Yeon), suite à de nombreuses épreuves, décide de se faire bonzesse. Elle sauve un homme du suicide, retourne à la vie laïque avant de connaître une amère désillusion. Portrait d'une femme qui cherche sa voie, entre amour et religion.

La Chanteuse de Pansori (Sopyonje). 1993, coul., 113'.

Un chanteur de pansori se souvient de son enfance, lorsqu'il sillonnait les routes en



compagnie d'un homme et de sa fille adoptive, qu'il a rendu aveugle pour qu'elle se consacre à jamais à son art. Le film le plus célèbre d'Im Kwon-Taek, devenu un classique du cinéma coréen.

YI Manhui

Né en 1931 à Séoul, il tourne son premier film en 1961 et meurt à l'âge de 45 ans, en 1976, sans avoir eu le temps d'achever *La Route de Sampo*, son film censuré et maudit (une semaine à l'affiche), devenu mythique. Yi Manhui est un grand cinéaste méconnu, la plupart de ses films importants ayant été perdus.

La Route de Sampo. 1975, coul., 99'.

Un ouvrier journalier, sur la route de son village natal, croise un ouvrier qui sort de prison, et une serveuse de restaurant. Voyage dans un pays transformé qui annonce les désillusions réalistes des films de la Nouvelle Vague. A noter que la censure modifia la fin, la scène où le héros contemple son village natal détruit ayant été remplacée par celle où il découvre, rempli de bonheur, son village modernisé.

LEE Doo-Yong

Né en 1942 à Séoul, il réalise son premier film en 1970 (*Le voile de la mariée est perdue*). Auteur d'une œuvre prolifique, il s'oriente au cours des années 80 dans le film historique à coloration érotique. C'est avec *Pee-mak* (1980) que le cinéma coréen, en France, a commencé à faire parler de lui.

Le Rouet ou l'histoire cruelle des femmes. 1983, coul., 110'.

Une femme, violée par son maître, le tue avant de prendre la fuite avec son mari. Réfugiée dans un monastère, elle se souvient de l'époque où, selon les rites, elle dû épouser son mari défunt. Un mélo historique sur la condition des femmes, le genre de prédilection de Lee Doo-Yong.

Les Eunuques (Naesi). 1986, coul., 120'.

Au XVI^e siècle, le roi, qui ne peut pas avoir de descendant, fait appel à sa mère pour lui fournir une concubine. Intrigues de cour dans un film contemporain de *La Mère porteuse* d'Im Kwon-Taek.

LA GÉNÉRATION DE LA NOUVELLE VAGUE (1986-1999)

PARK Kwang-Su

Né à Sokcho en 1955, dans la province de Kangwon, il étudie la sculpture à l'université de Séoul, tourne des films militants en

Super 8, avant de poursuivre des études de cinéma à Paris, au début des années 80, à l'ESEC. De retour en Corée, il continue ses activités au sein d'un groupe de cinéastes militants et tourne en 1988, *Chilsu et Mansu* son premier film de fiction.

Chilsu et Mansu. 1988, coul., 105'.

Chilsu et Mansu, tous les deux peintres de panneaux de publicitaires, rêvent de partir à l'étranger. Leur projet sera contrarié (Mansu est le fils d'un ouvrier communiste emprisonné) et l'état de la société coréenne se refermera progressivement sur eux.

République noire. 1990, coul., 100'.

Un homme venu de nulle part (Meung Sung-Keung), recherché par la police en raison de son activisme politique, trouve refuge dans un pays minier. La rencontre entre un intellectuel engagé, condamné au mutisme, et le monde ouvrier, décrit avec justesse et simplicité.

JANG Sun-Woo

Né en 1952, il fait des études d'anthropologie à l'université de Séoul. Engagé dans la lutte contre la dictature militaire, il est emprisonné après avoir distribué des tracts au sujet du massacre de Kwangju, auquel il consacra plus tard un film (*A Petal*, 1996). Il débute en 1986 comme co-réalisateur de *Seoul Jesus*, interdit par la censure. Défiant tous les tabous de la société coréenne, son œuvre est marquée par le goût du scandale et de la provocation. Sur *Jang Sun-Woo*, voir *Cahiers*, n° 533.

Lovers in Woomuk-Baemi. 1989, coul., 110'.

Un ouvrier d'une usine de textile vit en ménage avec une jeune femme, dont il a un enfant. Il a une liaison avec une collègue de travail. D'inspiration réaliste, voire naturaliste (la sexualité déterminée par la condition sociale), un film qui tranche avec les dernières orientations du cinéma de Jang Sun-Woo.

Road to the Racetrack. 1991, coul., 138'. Avec Kang Soo-Yeon.

R (Moon Seung-Keun), après six années d'études à Paris, retrouve la Corée et sa famille – il est marié et père de famille. Il croise à l'aéroport J (Kang Soo-Yeon), rentrée deux ans plus tôt, avec qui il a eu une histoire. Entre rupture (demande de divorce) et désir de poursuivre une liaison interrompue, le film transpose dans un autre milieu l'univers de *Lovers in Woomuk-Baemi*.

Lies (Mensonges). 1999, coul., 115'.

Présenté au dernier festival de Venise (voir *Cahiers*, n° 539), adapté d'un roman inter-

dit en Corée, le film, bloqué par la censure dans son pays, raconte l'odyssée sexuelle sadomasochiste entre un sculpteur de 38 ans et une jeune fille de 18 ans qui désire perdre sa virginité. Selon Jang Sun-Woo, *Lies*, à une époque de crise en Corée, exalte un mode de vie où on ne se soucie guère de reconstruction nationale.

LEE Myung-Se

Né en 1957, il étudie le cinéma au Seoul College of Arts, débute comme assistant de Bae Changho et signe en 1988 son premier film, *Gagman*. Styliste burlesque et ironique, prônant un cinéma ouvertement non-réaliste, Lee Myung-Se est un cinéaste à l'écart de la Nouvelle Vague, incompris d'une critique coréenne qui privilégie le contenu politique.

Gagman. 1988, coul., 118'.

Un coiffeur qui aimerait être acteur, un gagman de troisième ordre, amoureux de Chaplin, qui se voit en réalisateur, et une jeune fille qui rêve de cinéma, s'unissent pour financer leur projet : ils réalisent des vols, qu'ils vivent comme dans un film. Variation décapante et drôle sur l'amour du cinéma.

Mon amour, mon épouse. 1990, coul., 108'.

Il lui fixe rendez-vous dans un parc, elle arrive en retard. Dispute. La guerre des sexes vue sous l'angle d'une comédie à l'humour iconoclaste.

Their Last Love Affair. 1996, coul., 106'. Avec Kang Soo-Yeon.

Un écrivain et professeur, marié et père de deux enfants, invite une jeune femme à dîner. Coup de foudre. Amour de passage dans les hôtels, puis vie à deux dans une cabane sur la plage. Le scénario basique du cinéma coréen vu par Lee Myung-Se, plus sobre que d'habitude.

PARK Chul-Soo

Né en 1948, il poursuit des études d'économie à l'université de Sungkyunkwan. Producteur à la télévision, il débute au cinéma en 1980 avec *Grieved Growth*. Il est l'auteur d'une dizaine de films, axés le plus souvent autour de personnages féminins : *Mother* (1985), *A Woman of Today* (1989).

301, 302. 1995, coul., 97'.

Deux voisines de palier. Celle de l'appartement 301 et du 302. Il y a la gastronomes, qui passe son temps à concocter des recettes de cuisine. Et l'écrivain, à la recherche des conditions pour une vie sexuelle idéale. Mystère autour d'une disparition.

LEE Jang-Ho

Né en 1945, il débute comme assistant-réalisateur de Shin Sang-Ok et signe son premier film en 1975. Il se fait remarquer avec *La Déclaration des imbéciles* (1983), dont il tourne une suite en 1995.

L'Homme aux trois cercueils. 1987, coul., 104'.

Un homme déterre les cendres de sa femme pour les disperser dans sa région natale, dans la province de Kangwon. Sur son chemin, il rencontre un vieil homme, originaire du Nord, traumatisé par la partition, accompagné d'une jeune infirmière. Exorcisme politique, teinté de shamanisme.

LES SIGNES DU RENOUVEAU (1996-1999)

HONG Sang-Soo

Né à Séoul en 1961, Hong Sang-Soo, après avoir étudié le cinéma à l'université de Chun-Ang, poursuit ses études en Californie et à Chicago. De retour en Corée, il réalise des émissions littéraires pour la télévision. Il enseigne actuellement le scénario à la Korean National Institute of Arts. Sur Hong Sang-Soo, voir *Cahiers du cinéma*, n° 567 (texte et entretien).

Le Jour où le porc est tombé dans le puits. 1996, coul., 115'.

Un écrivain sans qualité est aimé d'une femme mariée mais il lui préfère une jeune fille qui travaille dans un cinéma sans parvenir à faire son choix. Coup de sonde prodigieux au cœur des mystères du comportement humain. Le scénario tordu du sentiment amoureux vu par un naturaliste inquiet et un entomologiste chaleureux.

Le Pouvoir de la province de Kangwon. 1998, coul., 108'.

Une jeune fille, qui vient de rompre avec son amant, se rend avec deux amies dans le parc de Sorak. De son côté, l'homme fait de même avec un ami. Voyage identique, à distance, avec comme centre caché l'histoire tragique d'un autre couple qui chevauche ces deux récits. On pourrait dire qu'il s'agit d'un scénario d'Antonioni (*L'Avventura*) filmé par Jean

Eustache, sans rendre justice au film, le plus marquant du cinéma coréen de ces dernières années

LEE Kwangmo

Né en 1961, il poursuit aux Etats-Unis, à UCLA, ses études de littérature anglaise avant de s'orienter vers le cinéma. *Spring in my Hometown* est son premier long métrage, produit par la société qui a distribué les films de Tarkowski et de Kiarostami. Il enseigne le cinéma à l'université Chung-Ang.

Spring in my Hometown. 1998, coul., 121'.

Deux enfants, pendant la guerre de Corée, en 1952. Le père de l'un travaille à la base américaine, celui de l'autre est emporté par l'armée du Nord. Beauté lacunaire d'un récit construit autour du plan-séquence, où l'apprentissage du monde adulte déplie en douceur les soubresauts douloureux de l'Histoire.

PARK Ki-Hyung

Né en 1967, il interrompt ses études d'ingénieur pour devenir assistant-réalisateur en 1991 puis réalise des publicités pour le groupe Samsung. Après un court-métrage remarqué (*Great Pretenders*, 1996), un producteur lui propose le scénario de *Whispering Corridor* (1998), gros succès au box-office.

Great Pretenders. 1996, coul., 36'.

C'est la nuit de Noël. Une histoire de panne. De voiture et de couple. Une station service, décor providentiel pour une sexualité à réparer, non sans difficulté.

Whispering Corridors. 1998, coul., 105'.

Une histoire de fantômes et de revenants



★ KANG Soo-Yeon.

dans un lycée de jeunes filles. Des secrets enfouis (disparition d'un enseignant, suicide d'une élève) remontent à la surface et sèment le trouble. L'angoisse est moins dans les effets que dans l'atmosphère, grâce à un sens très réussi de la composition et du rythme.

Hommage à l'actrice KANG Soo-Yeon

A peine née, on la voyait à la télévision, où elle a grandi. A l'âge de vingt ans, Im Kwon-Taek lui donne le rôle principal de *La mère porteuse* (*Sibaji*, 1986) pour lequel elle obtient un prix d'interprétation à Venise. Elle en obtient un nouveau au festival de Moscou avec *Viens, Viens, Viens plus haut* (*Aje, Aje, Para Aje*, 1989). Révélée par Im Kwon-Taek, elle devient l'égérie des cinéastes de la seconde génération. On la voit dans *Road to Racetrack* (1991) de Jang Sun-Woo ainsi que dans *Their Last Love Affair* (1996) de Lee Myung-Se. Actrice la plus populaire du cinéma coréen, soucieuse de son indépendance (elle n'a pas d'agent), Kang Soo-Yeon, à l'image de son personnage dans *Sibaji*, excelle dans ces rôles de jeunes femmes espieuses et malicieuses.

JANG Yoon-Hyun

Né en 1967, il poursuit une formation en électronique à l'université de Hanyang avant d'étudier le cinéma à la National Film Academy de Hongrie. Membre du groupe de cinéma militant Chang San Got Mae, il est assistant-réalisateur sur le film *Avant la grève* (1993), diffusé clandestinement dans le circuit universitaire. Son premier film, *The Contact*, gros succès au box-office, suscite la controverse.

The Contact. 1997, coul., 105'.

Il est animateur radio, reçoit un jour un disque du *Velvet Underground*. Elle est présentatrice à la télévision. Entre eux, se noue une E-Mail love story. Le mélo confucéen à l'heure d'Internet, vu par un ancien cinéaste militant. Représentatif d'un nouveau cinéma sentimental, très prisé du public coréen.

Remerciements : Allain Jalladeau, Pierre Rissient, Tony Rayns, Lee Y o n g - K w a n , I Myung-Hee, Seo Jung-Ah, Hong Hyo-Sook, Park Ji-Whe.

Le cas Kiyoshi Kurosawa

Voilà bientôt vingt ans que Kiyoshi Kurosawa arpente les pistes du cinéma. Vingt ans qu'il tourne des films, souvent à toute vitesse, tout à la fois au cœur et en marge d'une économie d'une précarité que la plupart des cinéastes français, même les plus pauvres, ne connaîtront jamais. Kiyoshi Kurosawa est un enfant de la crise du cinéma japonais. A la fin des années 70, tandis que les studios et les grandes compagnies préparent, dans une inconscience obscure, leur effondrement, leur krach en quelque sorte, Kurosawa, alors qu'il est encore sur les bancs de l'université, fourbit ses armes tout seul dans son coin en expérimentant quelques procédures inédites en super-8. Pas facile de s'appeler Kurosawa quand on veut faire du cinéma. Pourtant, porté par une énergie persévérante, Kiyoshi K., en une vingtaine de longs-métrages, n'a pas cessé, avec une modestie, une rigueur et une discrétion exemplaires, de vouloir se faire un prénom.

Comme beaucoup de cinéastes japonais, il attaque le format long-métrage, en 1983, avec un film *pink eiga*, qu'on appelle aussi roman porno, un genre d'apprentissage au même titre que le film de yakuzas, *Kandagawa Wars*. Malheureusement pour le jeune réalisateur, le film ne convainc guère le producteur, ni le public. Pas assez excitant, pas assez dans les codes du genre, pas assez commercial. Kurosawa est sans doute, à l'époque, moins inspiré par le sexe que son illustre prédécesseur Tatsumi Kumashiro maître du roman porno dans les années 70, mais il ne tardera pas à se rattraper avec son film suivant, *The Excitement of Do-Re-Mi-Fa Girl*, un film pop et godardien, d'une totale liberté, franchement atypique dans une filmographie plutôt sombre. *The Excitement of Do-Re-Mi-Fa Girl* est sans doute le tribut que Kurosawa se devait de payer au cinéma moderne européen et peut-être aussi japonais. C'est une fantaisie sexuelle sur la quête de la jouissance, un règlement de comptes joyeux avec l'Université, un jeu de massacre et un jeu de rôles ludique et saugrenu qui n'est pas sans rappeler, toutes proportions gardées, *La Chinoise*.

Si la cinéphilie a constamment nourri Kurosawa, elle n'a pas pour autant stérilisé son inspiration. Admirateur de Godard ou de Straub aussi bien que de Richard Fleischer, une de ses références majeures, Don Siegel ou Sam Peckinpah, Kurosawa, qui a aussi été critique notamment dans les colonnes des Cahiers du cinéma-Japon (sous l'impulsion de notre ami Yoichi Umemoto que je remercie chaleureusement de m'avoir fait découvrir ses films), a toujours eu une approche pragmatique du cinéma qui lui a permis de se confronter aux genres, sans surmoi écrasant, en cherchant essentiellement à résoudre les problèmes concrets que lui posaient la mise en scène. De là, ce mélange d'inscription des corps dans l'espace et d'abstraction pure qui caractérise son cinéma, parfaitement perceptible dès *The Guard from the Underground*, un film de pure terreur, qu'il réalise en 1992. Avec ce film très inquiétant, Kurosawa entre en série B en quelque sorte et poursuit brillamment et presque souterrainement, son apprentissage de cinéaste,

tandis que le cinéma japonais, sous l'impulsion de Kitano notamment, émerge de son sommeil forcé. La référence qui vient immédiatement à l'esprit en voyant *The Guard from the Underground* est sûrement celle de John Carpenter, sans doute à cause de cette science du huis-clos, de cette manière de jouer avec la structure de la forteresse assiégée, de charger un lieu réel plutôt neutre de vibrations étranges et de puissances symboliques inavouables, de travailler la peur en direct... L'immeuble moderne et *high-tech* investi par les pulsions archaïques d'un vigile qui, depuis le sous-sol, élimine les uns après les autres les autres occupants, est certainement une métaphore de l'Enfer, mais Kurosawa se concentre avant tout sur le plan d'occupation des sols, c'est-à-dire le travail sur l'espace, le hors-champ, les différents étages, sur ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas, spectateurs et personnages mobilisés à plusieurs niveaux.

Après cette réussite modeste mais très convaincante, Kurosawa, dont l'influence à cette époque demeure encore très confidentielle, se lance dans une entreprise assez curieuse, la série *Suit Yourself or Shoot Yourself*, dont l'intitulé reprend le titre japonais d'*A bout de souffle*. Godard n'est pourtant guère présent dans cette inégale série de six films (avec un héros récurrent dans seulement quatre d'entre eux), tous réalisés par Kurosawa pour la télévision et la sortie en cassettes vidéos. La plupart des épisodes évoluent dans le registre de la comédie policière, un genre grâce auquel le cinéaste règle ses comptes ironiquement avec le monde des yakuzas qu'il brocarde à sa façon. Parmi les six films, il en est un tout à fait à part, *The Hero*, dans lequel il revient sur les traces du roman porno. A sa façon, *The Hero* est une variation sur *Les Proies*, le fameux film de Don Siegel avec Clint Eastwood, mais sur un mode plus explicitement sado-maso qui flirte avec la pornographie. Le plus grand intérêt de ce film torride et noir, dont le héros masculin est immobilisé sur un lit, littéralement castré, c'est que les femmes, l'une démoniaque, l'autre angélique, mais toutes deux également perverses, ont l'initiative des machinations de désir et des figures sexuelles. Elles écrivent le film avec leurs corps et ceux des hommes et prennent définitivement le pouvoir que leur donne Kiyoshi Kurosawa qui, pour l'occasion, prend très au sérieux le sexe.

Après cet ensemble en forme de récréation, Kurosawa reprend son exploration de la série B avec quatre films tournés en 16 millimètres mais exclusivement destinés au marché de la vidéo. Des films tournés en quinze jours et montés en une semaine dans la plus pure tradition japonaise mais aussi dans la lignée des maîtres de la série B américaine. Quatre films donc – *The Revenge*, *The Revenge 2*, *Serpent's Path*, *Eyes of the Spider* – dont le point commun est un héros obsessionnel animé par la vengeance et dont la forme très épurée, d'une froide rigueur, constitue à elle seule un regard distancié sur la violence. Il serait tentant de voir ces films à petit budget comme de purs exercices de maîtrise, voire de style, mais il



★ *Eyes of the Spider* (1998) de Kiyoshi Kurosawa.

ne faut pas oublier qu'on y voit émerger de manière très nette la prédilection de Kurosawa pour les traumatismes et leurs effets sur le cerveau individuel, et par extension sur l'ensemble du corps social. C'est cette interrogation forte qui donne leur nécessité impérieuse à cette série de petits films rapides, violents, convulsifs, désespérés. Au beau milieu de cet enchaînement de quatre films se tient *Cure*, le film qui fit connaître Kiyoshi Kurosawa au public français et européen – rappelons que la première projection de *Cure* à l'extérieur du Japon eut lieu au Festival d'automne 1997, en présence de son réalisateur. *Cure* est à la fois un condensé de la première partie de l'œuvre de Kurosawa et une avancée esthétique déterminante. Dans une forme décantée et impressionnante, le film met en œuvre un grand jeu de pistes télépathique entre un flic névrosé et un serial killer sans mémoire et radiographie ainsi un Japon désertifié en proie à une sourde paranoïa. Rivalisant avec les Américains sur le terrain du polar de terreur, dont l'exemple le plus fameux est certainement *Seven*, mais avec des parti-pris esthétiques opposés, Kurosawa, avec *Cure*, semble présenter la forme la plus aboutie du film de genre, avec une ambition qu'on ne lui connaissait pas encore jusque là, en même temps qu'un adieu (provisoire ?) à la série B.

Les trois derniers films de Kiyoshi Kurosawa – *Licence to Live*, *Charisma*, *Vaine illusion* – vont confirmer ce changement de cap. Trois films d'une grande maturité qui ne renient en rien les principes fondamentaux du cinéaste – sens du cadre, maîtrise de l'espace, opacité des personnages et des pulsions, travail sur une certaine forme d'ésotérisme – mais qui se libèrent définitivement des codes du genre. La trajectoire de *Charisma* est de ce point de vue exemplaire : le film commence comme un polar abstrait mais bifurque rapidement, via le désœuvrement et l'exil à la campagne

d'un inspecteur de police (magnifiquement interprété par Koji Yakusho, le héros de *L'Anguille* d'Imamura mais aussi de *Cure*), vers les contrées d'une étrange fable philosophique qui est aussi une analyse quasi-politique des discours tenus par les différents protagonistes de la société japonaise. Si *Charisma* est le plus dialogué de tous les films de Kurosawa – ce qui n'exclut pas une grande attention portée au silence –, *Licence to Live* et surtout *Vaine illusion*, cherchent au contraire à capter l'indicible, c'est-à-dire les courants de conscience souterrains qui secouent des individus en proie à une déterritorialisation croissante. Dans *Licence to Live*, peut-être son film le plus accompli à ce jour, Kurosawa revient sur l'amnésie, maladie japonaise par excellence, à travers le personnage d'un jeune homme qui tente de retrouver de fragiles repères après dix ans de perte de mémoire. *Vaine illusion*, son dernier film presque muet et quasi-onirique, met en scène, quant à lui, de manière chorégraphique une poignée de jeunes gens aphasiques sous l'empire de troubles du comportement et d'une perte de repères de plus en plus tangibles, physiquement et mentalement. A travers ses derniers films, Kiyoshi Kurosawa est toujours le cinéaste de la peur, capable de faire surgir une inquiétude ou de créer un sentiment de panique en quelques plans, mais il atteint en même temps à une ampleur contemplative et à une poésie inédites, héritières à la fois de la grande tradition du cinéma japonais, du cinéma moderne européen et de l'économie de moyens de la série B américaine, particulièrement sensibles dans sa captation somnambulique de l'invisible et dans le regard d'une captivante beauté qu'il porte sur l'énigme existentielle. Le petit Kurosawa, comme le surnomment affectueusement ses amis, est devenu grand : il a réussi à se faire un prénom...

Thierry Jousse

Les films de Kiyoshi Kurosawa

The Excitement of Do-Re-Mi-Fa Girl (1985, 1h20)
C'est le deuxième long métrage de Kurosawa, mais aussi le plus proche de ses premiers courts-métrages d'étudiant en super-8. Influencé par le Godard des années 60, c'est un détournement turbulent des codes du film érotique japonais (roman porno) et du film de jeunes.

The Guard from the Underground (1992, 1h37)
Un authentique film de terreur mené avec une science du rythme et de la mise en scène déjà consommée. Sur une trame assez classique – un vigile cherche à éliminer les occupants d'un immeuble les uns après les autres –, c'est aussi une mise en lumière des pulsions archaïques qui remontent à la surface d'un Japon high-tech et mondialisé.

Suit Yourself or Shoot Yourself – The Hero (1996, 1h14)
Deux femmes vampirisent un homme immobilisé sur un lit. Le film le plus explicitement érotique de Kurosawa avec cérémonies sado-maso et autres figures du roman porno. A déconseiller formellement aux âmes puritaines et aux enfants.

The Revenge 1-A Visit from the Fate (1997, 1h23)
Une pure série B sur le thème de la vengeance mise en scène avec une rigueur parfois digne de *Règlements de comptes* de Fritz Lang.

The Revenge 2-The Scar that Never Fades (1997, 1h20)
Pas exactement la suite du premier *Revenge*, plutôt une variation sur le même thème légèrement inférieure au modèle.

Serpent's Path (1998, 1h25)



Un homme recherche l'assassin de sa fille. Encore une variation sur la vengeance toujours réalisé dans une économie de série B. L'épuration de *Revenge* se complexifie. Le pessimisme s'accroît.

Eyes of the Spider (1998, 1h23)

Un film jumeau de *Serpent's Path* qui reprend le même acteur, Shoh Aikawa, et le même personnage, quelques années plus tard, confronté au monde du crime et des affaires.



Licence to Live (1998, 1h49)

Un jeune homme rentre chez lui après dix ans d'amnésie. Le film le plus ambitieux de Kurosawa. Une réflexion fulgurante sur la mémoire et la désagrégation des liens familiaux dans le Japon contemporain. Présenté au Forum du Festival de Berlin 1999.



Charisma (1999, 1h44)

Un inspecteur de police (Koji Yakusho) se réfugie à la campagne après un traumatisme. Là, il est confronté à une communauté qui se bat autour d'un arbre. Fable philosophique où culmine l'inquiétante étrangeté du cinéma de Kurosawa. Présenté à la Quinzaine des Réalisateurs au festival de Cannes 1999.

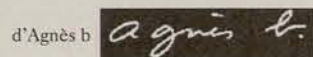
Vaine illusion (1999, 1h35)

Une sorte de rêverie sur la jeunesse et l'attraction du vide. Une scénographie contemplative sous le signe d'une poésie fragile et flottante. Le film le plus libre de Kiyoshi Kurosawa. Présenté hors-compétition au festival de Venise 1999.

Les films de Kiyoshi Kurosawa, *Do-Re-Mi-Fa Girl*, *Suit Yourself or Shoot Yourself – The Hero*, *The Cure*, *Serpent's Path*, *Licence to Live*, *Vaine Illusion* seront également projetés du 3 au 7 novembre 1999 dans le cadre des Rencontres Internationales de Cinéma à Paris – Forum des Images.
Renseignements : 01 44 76 62 18.

REMERCIEMENTS : Monsieur Simon Simsi, L'Arlequin– Athénée Français Cultural Center – Monsieur Jean Viala, Biennale du cinéma japonais d'Orléans – Messieurs Song Jeung-Chil et Georges Arsenijevic, Centre Culturel Coréen de Paris– Cinema Consulting International – C. J. Films – Connaissance du Cinéma – Dada Films – Daiei Co. Ltd. – Dong-A Exports Corp. – Dune MK. – Les Films de La Goutte d'Or – Film School of Tokyo – Fortissimo – Madame Marie-Pierre Macia, Rencontres internationales de Cinéma à Paris – Grands Films Classiques – The Japan Foundation – Korean Film Archive – Korean Film Art Center – Korean Film Commission (KOFIC) – KSS – Monsieur Kiyoshi Kurosawa – Miracin Korean Film – Mirovision – Myung Film Co. Ltd. – Nichiei International Co. – Panfilms Production – Park Chul Soo Films Ltd. – Jules Roy. – Shincine Communications – Shinham Munye Pictures – Taewon Entertainment – Titra Film – Monsieur Yoichi Umemoto.

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS : 156, rue de Rivoli – 75001 PARIS – Tél. : 01 53 45 17 00 – Adresse du site internet : <http://www.festival-automne.com>
Président du Conseil d'Administration : André Bénard – Directeur général : Alain Crombeque – Directrices artistiques : Marie Collin et Joséphine Markovits
CAHIERS DU CINÉMA : 9, Passage de la Boule Blanche – 75012 PARIS – Tél. : 01 53 44 75 75 – Directeur : Serge Toubiana – Programmation : Thierry Jousse et Charles Tesson – Réalisation : Françoise Bévérini – Coordination : Ouardia Teraha.
Avec le concours de : Catherine Fréchen, Claudine Paquet et Park Ji-Wha.
L'Arlequin : 76, rue de Rennes – 75006 PARIS – Tél. : 01 45 44 28 80
Programme réalisé avec le concours du Centre National de la Cinématographie et du Centre Culturel coréen.



FESTIVAL D'AUTOMNE – CAHIERS DU CINÉMA

du 10 au 30 novembre 1999 – L'ARLEQUIN

MERCREDI 10 NOVEMBRE

- 12 h *Lovers in Woomukbaemi* de Jang Sun-Woo **Inédit**
- 14 h 15 *La République noire* de Park Kwang-Su **Inédit**
- 16 h 15 *L'Homme aux trois cerceaux* de Lee Jang-Ho **Inédit**
- 18 h 15 *Mon amour, ma épouse* de Lee Myung-Se **Inédit**
- 20 h 30 *Charisma* de Kiyoshi Kurosawa en présence du réalisateur **Inédit**

JEUDI 11 NOVEMBRE

- 12 h *Serpent's path* de Kiyoshi Kurosawa **Inédit**
- 13 h 45 *La Saison des pluies* de Yu Hionmok **Inédit**
- 16 h *The Excitement of the do-ré-mi-fa girl* de Kiyoshi Kurosawa **Inédit**
- 17 h 45 *Great Pretenders* de Park Ki-Hyung **Inédit**
- Whispering Corridors* de Park Ki-Hyung **Inédit**
- 20 h 30 *Vaine Illusion* de Kiyoshi Kurosawa en présence du réalisateur **Inédit**

VENDEDI 12 NOVEMBRE

- 12 h *La Servante* de Kim Ki-Young **Inédit**
- 14 h *Serpent's path* de Kiyoshi Kurosawa **Inédit**
- 15 h 45 *Yonsang-gun* de Sin Sang-Ok **Inédit**
- 18 h 30 *Vaine Illusion* de Kiyoshi Kurosawa **Inédit**
- 20 h 30 *Le Pouvoir de la province de Kangwon* de Hong Sang-Soo en présence du réalisateur **Inédit**

SAMEDI 13 NOVEMBRE

- 12 h *Road to racetrack* de Jang Sun-Woo **Inédit**
- 14 h 30 *Vaine Illusion* de Kiyoshi Kurosawa **Inédit**
- 16 h 30 *Une balle perdue* de Yu Hionmok **Inédit**
- 18 h 30 *The Excitement of the do-ré-mi-fa girl* de Kiyoshi Kurosawa **Inédit**
- 20 h 30 *Le Jour où le porc est tombé dans le puits* de Hong Sang-Soo en présence du réalisateur **Inédit**

DIMANCHE 14 NOVEMBRE

- 12 h *The Revenge 1 – A Visit From Fate* de Kiyoshi Kurosawa **Inédit**
- 13 h 45 *The Revenge 2 – The Scar That Never Fades* de Kiyoshi Kurosawa **Inédit**
- 15 h 30 *Viens, viens, viens plus haut* de Im Kwon-Taek **Inédit**
- 18 h 15 *Le Contact* de Jang Yoon-Hyun **Inédit**
- 20 h 30 *Licence to Live* de Kiyoshi Kurosawa en présence du réalisateur **Inédit**

LUNDI 15 NOVEMBRE

- 12 h *The Excitement of the do-ré-mi-fa girl* de Kiyoshi Kurosawa **Inédit**
- 13 h 45 *Yonsang Gun* de Sin Sang-Ok **Inédit**
- 16 h 30 *Serpent's path* de Kiyoshi Kurosawa **Inédit**
- 18 h 15 *Une balle perdue* de Yu Hionmok **Inédit**
- 20 h 30 *The Guard From the Underground* de Kiyoshi Kurosawa en présence du réalisateur **Inédit**

MARDI 16 NOVEMBRE

- 12 h *La Chanteuse de Pansori* de Im Kwon-Taek **Inédit**
- 14 h 15 *Eyes of the Spider* de Kiyoshi Kurosawa **Inédit**
- 16 h *Road to Racetrack* de Jang Sun-Woo **Inédit**
- 18 h 30 *The Guard From the Underground* de Kiyoshi Kurosawa **Inédit**
- 20 h 30 *Spring in my Hometown* de Lee Kwangmo en présence du réalisateur **Inédit**

MERCREDI 17 NOVEMBRE

- 12 h *The Revenge 1 – A Visit From Fate* de Kiyoshi Kurosawa **Inédit**

- 13 h 45 *The Revenge 2 – The Scar That Never Fades* de Kiyoshi Kurosawa **Inédit**
- 15 h 30 *Une balle perdue* de Yu Hionmok **Inédit**
- 17 h 30 *Viens, viens, viens plus haut* de Im Kwon-Taek **Inédit**
- 20 h 30 *Les Fleurs de l'enfer* de Sin Sang-Ok en présence du réalisateur **Inédit**

JEUDI 18 NOVEMBRE

- 12 h *Charisma* de Kiyoshi Kurosawa **Inédit**
- 14 h *Great Pretenders* de Park Ki-Hyung **Inédit**
- Whispering Corridors* de Park Ki-Hyung **Inédit**
- 16 h 45 *Le Contact* de Jang Yoon-Hyun **Inédit**
- 18 h 45 *Eyes of the Spider* de Kiyoshi Kurosawa **Inédit**
- 20 h 30 *Le Locataire de la chambre d'hôte et ma mère* de Sin Sang-Ok en présence du réalisateur **Inédit**

VENDEDI 19 NOVEMBRE

- 12 h *Eyes of the spider* de Kiyoshi Kurosawa **Inédit**
- 13 h 45 *301-302* de Park Chul-Soo **Inédit**
- 15 h 45 *Gagman* de Lee Myung-Se **Inédit**
- 18 h 15 *La Servante* de Kim Ki-Young **Inédit**
- 20 h 30 *La Mère porteuse* de Im Kwon-Taek en présence de la comédienne Kang Soo-Yeon **Inédit**

SAMEDI 20 NOVEMBRE

- 12 h *The Revenge 1 – A Visit From Fate* de Kiyoshi Kurosawa **Inédit**
- 13 h 45 *The Revenge 2 – The Scar That Never Fades* de Kiyoshi Kurosawa **Inédit**
- 15 h 30 *Lovers in Woomukbaemi* de Jang Sun-Woo **Inédit**
- 17 h 45 *Yonsang Gun* de Sin Sang-Ok **Inédit**
- 20 h 30 *Viens, Viens, Viens plus haut* de Im Kwon-Taek **Inédit**

DIMANCHE 21 NOVEMBRE

- 12 h *Suit Yourself or Shoot Yourself – The hero* de Kiyoshi Kurosawa **Inédit**
- 13 h 45 *Le Contact* de Jang Yoon-Hyun **Inédit**
- 15 h 45 *La Saison des pluies* de Yu Hionmok **Inédit**
- 18 h *Lies de Jang Sun-Woo* **Inédit**
- 20 h 30 *Road to Racetrack* de Jang Sun-Woo en présence de la comédienne Kang Soo-Yeon **Inédit**

LUNDI 22 NOVEMBRE

- 12 h *The Woman of Fire* de Kim Ki-Young **Inédit**
- 13 h 45 *Spring in my Hometown* de Lee Kwangmo **Inédit**
- 16 h 15 *Gilsottum* de Im Kwon-Taek **Inédit**
- 18 h 15 *Le Rouet, l'histoire cruelle des femmes* de Lee Doo-Yong **Inédit**
- 20 h 15 *Le Brouillard* de Kim Su-Young **Inédit**
- 22 h *La République noire* de Park Kwang-Su **Inédit**

MARDI 23 NOVEMBRE

- 12 h *The Guard from the underground* de Kiyoshi Kurosawa **Inédit**
- 14 h *Les Eunuques* de Lee Doo-Yong **Inédit**
- 16 h 15 *La Servante* de Kim Ki-Young **Inédit**
- 18 h 15 *Their Last Love Affair* de Lee Myung-Se **Inédit**
- 20 h 15 *Chilsu et Mansu* de Park Kwangsu **Inédit**
- 22 h *Suit Yourself or Shoot Yourself – The Hero* de Kiyoshi Kurosawa **Inédit**

MERCREDI 24 NOVEMBRE

- 12 h *Great Pretenders* de Park Ki-Hyung **Inédit**
- 14 h 30 *The Woman of Fire* de Kim Ki-Young **Inédit**
- 16 h 15 *La Route de Sampo* de Yi Manhui **Inédit**

- 18 h 15 *Le Village au bord de la mer* de Kim Su-Young **Inédit**
- 20 h *Lies* de Jang Sun-Woo **Inédit**
- 22 h 15 *Suit Yourself or Shoot Yourself – The Hero* de Kiyoshi Kurosawa **Inédit**

JEUDI 25 NOVEMBRE

- 12 h *Le Rouet, l'histoire cruelle des femmes* de Lee Doo-Yong **Inédit**
- 14 h *Le Jour où le porc est tombé dans le puits* de Hong Sang-Soo **Inédit**
- 16 h 15 *La Saison des pluies* de Yu Hionmok **Inédit**
- 18 h 30 *Yangsando* de Kim Ki-Young **Inédit**
- 20 h 15 *Gilsottum* de Im Kwon-Taek **Inédit**
- 22 h 15 *The Woman of Fire* de Kim Ki-Young **Inédit**

VENDEDI 26 NOVEMBRE

- 12 h *Le Locataire de la chambre d'hôte et ma mère* de Sin Sang-Ok **Inédit**
- 14 h *Le Village au bord de la mer* de Kim Su-Young **Inédit**
- 15 h 45 *301-302* de Park Chul-Soo **Inédit**
- 17 h 45 *Les Fleurs de l'enfer* de Sin Sang-Ok **Inédit**
- 19 h 30 *Le Pouvoir de la province de Kangwon* de Hong Sang-Soo **Inédit**
- 21 h 30 *Spring in my Hometown* de Lee Kwangmo **Inédit**

SAMEDI 27 NOVEMBRE

- 12 h *La Mère porteuse* de Im Kwon-Taek **Inédit**
- 14 h *Mon amour, mon épouse* de Lee Myung-Se **Inédit**
- 16 h 15 *Le locataire de la chambre d'hôte et ma mère* de Sin Sang-Ok **Inédit**
- 18 h 15 *Gilsottum* de Im Kwon-Taek **Inédit**
- 20 h 15 *La République noire* de Park Kwang-Su **Inédit**
- 22 h 15 *Yangsando* de Kim Ki-Young **Inédit**

DIMANCHE 28 NOVEMBRE

- 12 h *Le Village au bord de la mer* de Kim Su-Young **Inédit**
- 13 h 45 *Lovers in Woomukbaeri* de Jang Sun-Woo **Inédit**
- 16 h *Their Last Love Affair* de Lee Myung-Se **Inédit**
- 18 h *Chilsu et Mansu* de Park Kwang-Su **Inédit**
- 20 h *L'Homme aux trois cerceaux* de Lee Jang-Ho **Inédit**
- 22 h *Les Eunuques* de Lee Doo-Yong **Inédit**

LUNDI 29 NOVEMBRE

- 12 h *301-302* de Park Chul-Soo **Inédit**
- 14 h *La Route de Sampo* de Yi Manhui **Inédit**
- 16 h *Les Fleurs de l'enfer* de Sin Sang-Ok **Inédit**
- 17 h 45 *Mon amour, mon épouse* de Lee Myung-Se **Inédit**
- 20 h *Yangsando* de Kim Ki-Young **Inédit**
- 21 h 45 *Chilsu et Mansu* de Park Kwang-Su **Inédit**

MARDI 30 NOVEMBRE

- 12 h *Their Last Love Affair* de Lee Myung-Se **Inédit**
- 14 h *La Chanteuse de Pansori* de Im Kwon-Taek **Inédit**
- 16 h 15 *Le Brouillard* de Kim Su-Young **Inédit**
- 17 h 45 *Gagman* de Lee Myung-Se **Inédit**
- 20 h *La Route de Sampo* de Yi Manhui **Inédit**
- 22 h *L'Homme aux trois cerceaux* de Lee Jang-Ho **Inédit**

PRIX DES PLACES : 35 F – ABONNEMENT 5 FILMS : 125 F. CE PROGRAMME EST SUSCEPTIBLE DE MODIFICATIONS DE DERNIÈRE MINUTE. POUR VÉRIFIER LES HORAIRES, APPELER au 01 45 44 28 80

L'ÉVÉNEMENT LE 8 DÉCEMBRE

Charisma

Un film de Kiyoshi Kurosawa

Maison
de la culture
du Japon
à Paris

Liberation

cine
mas

France
Culture

Inrockuptibles
hebd. musique, cinéma, livres, etc.

recherche

Documentaire du Festival d'Automne à Paris - tous droits réservés