L’Image de l’Autre dans le cinéma coréen (1945-2013)

Résumé long

Comment parler de l’Autre quand il est le Même ? Comment parler du Même quand il est ailleurs, hors de portée, menaçant derrière sa frontière ? Ce sont les questions que les Coréens, du Sud comme du Nord, se posent depuis la partition de la péninsule après 1945. La question est d’une actualité brûlante toujours ravivée par les tensions permanentes entre les deux nations qui rappellent qu’aucun traité de paix n’a jamais été signé. Ce vivre-en-guerre qui caractérise les deux pays a été renforcé par les régimes militaires et dictatoriaux des deux bords qui ont entretenu les oppositions de la guerre froide jusqu’au début des années 1990. Dans ce contexte de frontière non poreuse sans passage, ni de personnes, ni de biens, ni d’informations non filtrées par le gouvernement, les Coréens n’ont eu de choix que de vivre cette séparation sur un plan symbolique. Les sociétés civiles comme les gouvernements ont très tôt proposé des récits, des représentations, des images de l’autre côté de la frontière, qui sont venus remplacer fonctionnellement les interactions réelles impossibles. La douleur de la division, surtout dans un contexte culturel qui favorise l’archétype de l’unité, a suscité naturellement des succédanés symboliques qui venaient proposer des commentaires sur cette séparation, tout au moins la thématiser et lui donner une représentation. C’est donc naturellement que s’est créée une « culture de la division » comprenant des productions culturelles diverses. Presque toutes les formes artistiques ont été conviées pour mettre en textes et en images la séparation, créant une forme d’interface (Chapelon, 2008 ; Gelézeau, 2011) symbolique qui venait tenter de réguler une situation de non-communication. Comme on peut s’y attendre, le cinéma a été d’une grande prolixité dans ce travail d’interface.

Le cinéma a donc très tôt représenté la division, en usant de son pouvoir intrinsèque de fictionalisation pour transformer symboliquement un problème géopolitique et idéologique (un contexte) en narration (un récit). La symbolisation des fictions cinématographiques a donc rapidement usé du trope métonymique pour représenter à travers l’histoire de personnages individualisés la grande Histoire : un Nord-Coréen qui interagit avec un Sud-Coréen, ce n’est pas seulement une histoire d’amour, d’amitié, de rivalité, de haine entre deux individus, c’est aussi toujours, pour le spectateur coréen, une représentation de la rencontre entre les deux nations et les deux régimes. Le contexte politique est indissociable des histoires les plus triviales en apparence. Les gouvernements des deux pays ont dès l’abord cru en cette efficacité symbolique du récit cinématographique, et également en son pouvoir d’influence sur les masses populaires. Pour Kim Il Sung, le dirigeant de la Corée du Nord, le cinéma est, dès les années 1950, considéré comme un outil que le Parti doit utiliser pour instruire les foules et les préparer à la révolution totale. Cette faculté de propagande supposée au cinéma a également été utilisée au Sud par les régimes militaires : dès son arrivée au pouvoir, Park Chung-hee promulgue des lois concernant le cinéma, sa censure en particulier (1962), qui vont donner une forme spécifique à la production cinématographique sud-coréenne. La propagande anticommuniste et la censure qui interdit toute figuration positive du Nord dans un film ne prendront véritablement fin qu’en 2001. On peut donc imaginer, jusqu’à cette date, des films au contenu extrêmement contrôlés, servant principalement les politiques des gouvernements ou devant tout au moins les respecter, limitant terriblement la capacité hétérologique du cinéma.

Les choses vont changer radicalement dans la péninsule après l’élection du président Kim Dae-jung en Corée du Sud, qui va promouvoir à partir de 1998 la fameuse politique du Rayon de soleil, caractérisée par une volonté de rapprochement, de dialogue et de coopération avec le Nord. Ouvrant la période dite de la Réunification (*T’ongil sidae*), cette politique sera suivie en 2000 du sommet inter-coréen historique de Pyongyang. La dérégulation de la censure dans le cinéma sud-coréen, l’évolution de ses modes de production et du système des quotas, l’impact de la crise financière de 1997 (connue au Sud sous le nom d’ère FMI, ou *IMF sidae*), l’apparition subséquente de la Vague coréenne (*Korean Wave*, *hallyu*) des produits culturels sud-coréens en Asie et dans le monde, autant d’éléments qui, on l’imagine, transforment les films représentant l’Autre de soi, au Nord comme au Sud. Cela nous est confirmé par un rapide regard aux résultats du box-office sud-coréen après 1998 : le premier grand succès venu concurrencer les films hollywoodiens et changer la perception par le public de son propre cinéma national, *Swiri*, en 1999, est une histoire d’amour entre une espionne nord-coréenne et un agent sud-coréen. Ce film est le premier d’une longue série qui va mettre en scène la rencontre symbolique entre le Nord et le Sud : *JSA, Silmido, Welcome to Dongmakgol, Typhoon*, autant de « blockbusters» qui marquent le cinéma sud-coréen et se font connaître à l’étranger, exportant la problématique de la division en même temps que leurs stars en Asie. Nous relevons, de 1998 à 2008 (fin de l’ère de la politique du Rayon de soleil), pas moins de 25 films de fiction et long-métrages documentaires sortis en salle avec un immense succès, relevant de cette thématique de la division et représentant les thèmes de la rencontre, de la coopération et de l’appariement du Nord et du Sud ! On dirait que soudain le contexte politique libère un débat hétérologique contenu jusqu’alors.

C’est le but que nous avons donné à cette étude : évaluer l’image de l’autre (*alter*) dans le cinéma coréen, en nous centrant sur la période charnière de la politique du Rayon de soleil (1998-2008). Nous espérons pouvoir repérer de la sorte l’évolution du discours hétérologique coréen ouvert par la division du pays à partir de 1945. Notre perspective méthodologique, qui s’inscrit dans la mythodologie développée par Gilbert Durand, cherchera à identifier dans les représentations filmiques les régimes, structures, schèmes, archétypes et symboles en jeu, afin de définir *l’imaginaire* de ce cinéma, et, pour parler en termes durandiens, le *bassin sémantique* qu’ils révèleraient. Notre objectif ultime étant de contribuer ainsi à la définition des *topiques socio-culturelles* nord- et sud-coréennes contemporaines et, à terme, de l’imaginaire collectif coréen.

**I. Préliminaires méthodologiques**

Dans un premier temps, nous précisons notre méthodologie durandienne, ses concepts, son vocabulaire. Appliquer cette méthode au matériau cinématographique appelle aussi des développements, en particulier pour articuler les représentations relevées dans les films de notre corpus avec le champ social dont elles sont issues : cela nous amène à nous positionner par rapport aux questions de la représentativité, et de la théorie de la réception. Nous voyons par la suite que la question métalogique de l’identité et de la différence est au cœur de notre recherche, aussi est-il utile de poser quelques notions autour de ces deux méta-catégories. Nous tirons profit de l’approche psychanalytique, de l’analyse de la mêmeté et de l’ipséité par Paul Ricoeur, et aussi, pour inscrire notre travail dans l’anthropologie culturelle qui est au fondement de notre questionnement, de la réflexion de Françoise Héritier sur la valence différentielle des sexes. En effet, comme nous le verrons, la tentation est forte dans le cinéma coréen de sexualiser la partition et, dans les récits, d’apparier, voire d’accoupler symboliquement le Nord et le Sud au moyen des personnages.

**II. *Namkwa puk* : Nord et Sud dans le cinéma d’avant 1998**

Après ces préliminaires méthodologiques, nous avons étudié l’héritage sur lequel (ou contre lequel) notre période 1998-2008 s’est construite en nous intéressant à l’image du Sud et du Nord dans le cinéma coréen antérieur à cette période. Comme il s’agit d’un chapitre de mise en contexte, et que le corpus est immense, nous avons utilisé une méthode différente de celle que nous retenons au cœur de notre étude.

Nous voyons que des stratégies différentes ont été essayées par les cinémas nord- et sud-coréens depuis la partition du pays afin de résoudre cette question embarrassante : comment *une* nation peut-elle être divisée, c'est-à-dire comment le même peut aussi être l'autre ? La solution la plus simple consiste à nier l'altérité, comme le font la plupart des films nord-coréens : les Sud-coréens sont juste des (Nord-) Coréens qui ont été corrompus temporairement par les impérialistes (japonais et américains), mais ils sont fondamentalement le même peuple ayant juste besoin d'être « purifié ».

Une autre solution est de radicaliser l'altérité de l'autre, comme l'ont fait beaucoup de films anticommunistes du temps de Park Chung-hee : les Nord-coréens sont des bêtes sauvages, des non-humains, ils ne peuvent pas être considérés comme des Coréens (d'où il résulte qu’ils peuvent – doivent – être éliminés). Mais dès le début, en dépit de l’agenda politique lourdement chargé et contraignant, certains films ont essayé d'apporter des réponses plus subtiles : l'identité est aussi faite de l'altérité (l’identité vue comme ipséité est un processus hétéromorphe, comme nous l’avons rappelé dans le premier chapitre). L'altérité doit être reconnue, acceptée et aussi dépassée de manière dialogique ou dialectique. Quelques films comme *Rainy Season* ont proposé le patrimoine traditionnel autochtone comme *lieu* où se retrouver. Certains semblaient limités par les structures de sacrifice, suggérant à cette époque la domination de l’imaginaire par le régime diurne des images préférant les structures agoniques de séparation et d’exclusion d’un des protagonistes. D’autres sont simplement pessimistes quant à la possibilité de trouver une issue... Aucune solution claire n’est bien sûr proposée, parce que les films ne sont pas ici pour apporter des solutions réelles. Nous voyons cependant qu'ils cartographient lentement la possibilité de nouveaux imaginaires, en réorganisant les structures des topiques socioculturelles émergentes. En fait, ces films ont ouvert la voie au cinéma de la génération suivante, d’après 1997, que l’on va maintenant aborder. Et l'exemple de la Corée du Sud montre la complexité de l’imaginaire collectif d’une société, toujours composé de forces en compétition. Ainsi, une partie de l’imaginaire sud-coréen semble à cette époque fortement déterminée par les images masculines de diaïrésis et d’antithèse, mais une autre partie cherche désespérément la fusion mystique ou une réconciliation des images viriloïdes avec les images féminoïdes du régime nocturne de l’imaginaire. Faut-il y voir une compétition de régimes de l’imaginaire correspondant à un clivage pouvoir/contre-pouvoir, dominant/dominé ? L’importance des politiques gouvernementales sur le contenu symbolique des films analysés ici pourrait nous inciter à le penser. Que va-t-il se passer quand le cinéma sud-coréen sera dérégularisé, que la censure anticommuniste sera levée, et que les images féminoïdes positives seront « libérées » pour entrer dans le débat hétérologique cinématographique Nord-Sud ? Et qu’en sera-t-il dans le cas de la Corée du Nord où aucun contre-pouvoir ne peut a priori s’exprimer et où les produits culturels sont uniquement l’expression de la ligne idéologique du gouvernement ?

**III. Les paradoxes du cinéma coréen à l’ère de la politique du Rayon de soleil**

Au Nord, un cinéma totalement sous le contrôle d’un pouvoir totalitaire a produit des représentations relativement homogènes depuis les débuts pour ce qui est de l’image de l’autre sud-coréen, dénotant un régime dominant diurne à tendance schizomorphe. L’autre de soi ne peut être vu que comme un ennemi ou un *alter ego* déviant qu’il faut rééduquer pour le réintégrer dans la nation. Car il faut remarquer qu’un distinguo existe entre le peuple sud-coréen et ses dirigeants pervertis par les forces impérialistes. Cette image ambiguë disparaît en fait quasiment après 1998, comme si le cinéma nord-coréen n’était pas encore prêt à assumer un discours véritablement hétérologique, mais ne pouvait non plus, sous la contrainte positive de l’ère de la Réunification, continuer son tableau négatif des Sud-coréens, qui physiquement se retirent des films nord-coréens. Ce cinéma se recentrera sur les Japonais, source de tout le mal dont souffre la péninsule.

**IV. Le cinéma sud-coréen dans le contexte de la politique du Rayon de soleil**

Le cinéma sud-coréen de cette période est fort différent, et ses modes de production dans un contexte d’économie de marché dérégularisé fournissent un tableau plus complexe. Pour cela, nous avons divisé son étude en deux chapitres. Dans ce chapitre IV, nous développons les spécificités du cinéma sud-coréen dans l’environnement de la Vague coréenne, les particularités du système de production, de distribution et de diffusion, et décrivons en détail notre corpus par genres, en relation avec ses résultats au box-office. Nous y décelons une ouverture en 1999-2000 avec deux gros succès, *Swiri* et *JSA*, suivie par trois années, 2001-2003, où le thème, quoique bien représenté (huit films), ne fédère pas le grand public. La période suivante 2003-2005 voit en revanche sept autres long-métrages dont trois seront des « blockbusters historiques » (*Silmido, Taegukgi, Welcome to Dongmakgol*) accompagnés de deux films « millionnaires » en entrées (*Bold* *Family* et *Typhoon*). De 2006 à 2008, nous avons six films, soit une production similaire aux deux périodes précédentes, et même s’ils ont obtenu des résultats honorables autour du million d’entrées pour trois d’entre eux, le thème semble s’essouffler au niveau du public. Après l’intermède de 2009, 2010 repart avec un gros succès au box-office, *Secret Reunion*, accompagné de quatre autres fictions la même année, annonçant l’embellie quantitative des années suivantes. Il serait intéressant de suivre la courbe tous les trois ans pour voir si un cycle s’instaure (qui correspondrait à la durée moyenne de production d’un long-métrage ?)… Nous pouvons tout au moins avancer que les chiffres du box-office reflètent bien dans une large mesure un certain engouement du public, et ne sont que relativement peu faussés par des situations de position dominante dans les réseaux de distribution. Conclusion importante pour l’évaluation de ces résultats dans le cadre de notre mythanalyse.

**V. Dans le laboratoire de l’imaginaire collectif**

Nous sommes désormais à même de mener l’enquête sur ce corpus de 25 films dans un chapitre que nous appelons « le laboratoire de l’imaginaire collectif » pour marquer la dimension expérimentale du discours hétérologique élaboré par ce matériau filmique. Nous commençons par relever les représentations récurrentes ou topoi culturels, qui nous permettent dans un deuxième temps de classer les images en structures lentement élaborées par les films de la période. Nous voyons le cinéma essayer différentes structures, ou tropes.

Le premier trope, l’appariement d’un couple hétéromorphe Nord-Sud, a donné peu de résultats probants, malgré un nombre important de films utilisant cette structure (44%), décevants tant au niveau des issues narratives (mort ou séparation des actants) qu’au niveau de la réception en salles (20% du total de spectateurs pour notre corpus de 25 films). Ce trope a cependant donné lieu à différentes combinaisons, qui se poursuivent jusqu’à nos jours. Nous remarquerons au passage un clivage intéressant entre la proportion du nombre de films représentant un trope dans un corpus et la proportion relative du nombre des spectateurs pour ce même trope : il confirme, si besoin était, qu’il n’y a pas de lien mécanique entre ces éléments, et que l’audience du box-office, envisagée de cette manière et pondérée de toutes les réserves que nous avions émises concernant le système de marketing, le casting, les réseaux de distribution, est bien un élément à prendre en compte.

Le deuxième trope envisage l’appariement sous la forme d’une triade dont les éléments cachaient la plupart du temps une dyade homomorphe qui essayait de se constituer au moyen d’un intermédiaire, le plus souvent féminin, qui était écarté de l’intrigue ou était secondaire. Seulement 24% des films du corpus 1998-2008 ont tenté cette solution, mais elle a obtenu les faveurs du public avec 57% des spectateurs du corpus ! On est tenté de relever une forte fascination de l’imaginaire autour de ces structures dialectiques, souvent fortement homoérotiques, où l’élément féminin n’avait qu’un rôle de dédramatisation du tabou homomorphe. D’ailleurs dans la majorité des cas, au niveau narratif, ces structures dramatiques aboutissent à des dénouements tragiques, avec retour au statu quo, montrant un échec vers un progressisme total, un cycle de l’éternel retour du même s’affirmant au détriment de l’historisation des contradictions par le facteur temps. Ce groupe a cependant permis d’introduire, par ses « blockbusters », des personnages forts et attachants qui ont apporté une image du Nord-Coréen comme ami potentiel (*JSA, Welcome to Dongmakgol, Typhoon*), si jamais la situation politique était autre…

Le troisième trope concerne les groupes homosociaux. Ils sont en général définis par des structures homomorphes à caractère morbide. Alors que dans les deux autres groupes, le trope du passage est très important (passer au Sud, traverser la frontière), celui-ci est constitué de films qui en général ne le tentent pas, ou l’attendent de manière névrotique. Des groupes, d’hommes le plus souvent, affectés à la même fonction (l’armée), essayent de vivre ensemble dans un contexte de partition, avec la menace du Nord en arrière-plan. Ces structures de type « mystique » rappellent par leur issue morbide l’échec de dialectisation hétérogénéisante rencontré avec les triades, caractéristique d’un fantasme de fusion homomorphe. Ce trope représentait pas moins de 32% des films, et réunit 23% des spectateurs de la période pour le corpus envisagé.

Enfin dans *Our School,* un documentaire aillant enregistré un fort succès au cinéma, un dernier trope déplace la rencontre avec l’Autre vers l’Ailleurs. Cela nous emmène à dire un mot sur le « pays tiers », une structure récurrente dans plusieurs des films discutés ici. Pas moins de six films (près d'un quart du corpus) cherchent une résolution (qu'elle soit réussie ou non) quelque part en dehors des deux Corées : *Dongback, Love: Impossible, Comrade, Typhoon, Crossing, Secret Reunion*. Le thème de l'autre (*alius*) se déplace vers le thème de l'autre pays, l'ailleurs (*alibi*). Comme si l'autre ne pouvait exister réellement que quelque part ailleurs, dans un terrain neutre où le fardeau de la partition serait absent. Cela doit-il être vu comme un premier pas vers la reconnaissance de l'altérité de l'autre, qu’elle soit négative ou positive ?

**VI. Les autres, et après ?**

Il est enfin temps, avant de conclure, de regarder ce qu’il en est dans ce cinéma des autres Autre, de ceux qui ne relèvent pas de l’altérité de l’*alter*, mais de l’*alien,* de l’étranger ethniquement différent – une catégorie en fait sous-représentée jusqu’il y a peu dans le cinéma des deux Corées. En fait, le corpus récent montre une grande variété sur ce thème, avec des films qui tentent un effort de mémoire très nouveau en relisant des événements historiques douloureux, et d’autres, plus discrets dans les salles au niveau national, qui font preuve d’un réalisme social proche du documentaire apportant un regard très percutant sur les discriminations à l’égard des étrangers. Car la grande nouveauté du cinéma sud-coréen, en parallèle du discours hétérologique sur « l’autre de soi » qu’est le Nord-Coréen, c’est bien l’apparition depuis les années 2000 d’autres Autre. Si on retrouve des stéréotypes déjà présents dans les périodes précédentes et même dans le cinéma du Nord concernant « l’Américain » ou « le Japonais », ce qui est notable, c’est l’entrée discrète, mais exponentielle des migrants asiatiques, des réfugiés nord-coréens, des homosexuels, des handicapés, bref de tous les laissé-pour-compte de la société et du cinéma. Et contrairement aux attentes, certains films (*He’s on Duty, Punch*) peuvent attirer les foules du grand public… Autre nouveauté qui devrait se confirmer avec le temps, l’arrivée de cinéastes nord-coréens ou issus de la diaspora coréenne, apportant avec eux un imaginaire qui change le regard de l’intérieur même du cinéma coréen.

L’étude ne peut se clore sans un chapitre sur ce qu’il advient de notre thème après 2008, fin de la politique du Rayon de soleil avec l’élection du président conservateur Lee Myung-bak. Est-ce que les structures que nous avons relevées furent temporaires, liées à un contexte politique favorable ? S’inscrivent-elles au contraire dans une tendance plus profonde de l’imaginaire coréen ? Que nous disent-elles enfin de la société coréenne, au-delà du cinéma lui-même et de ses producteurs ?

Pour ce qui est du trope de l’appariement, la période récente post-politique du Rayon de soleil a montré que cette structure a désormais la faveur du public (41% du public du corpus de la période post-2008, pour 33,3% des films). Mais on y décèle aussi moins d’occurrences de l’accouplement hétéromorphe du type *namnam puknyŏ* qui est représentatif, avec le topos de la « sassy girl », de la période précédente. En revanche, d’autres combinaisons intéressantes ont été essayées, dont le « couple » homomorphe masculin ou féminin. Le premier présente deux exemples qui non seulement fonctionnent, mais ont particulièrement séduit le public. Deux hommes du Sud et du Nord sont engagés dans une relation non érotisée qui est une relation de collaboration professionnelle. Ils ont leur propre vie affective chacun de leur côté. L’homme sud-coréen est remasculinisé, tandis que le Nord-Coréen est « féminisé », disons que sa brutalité « constitutive » est euphémisée par des traits physiques et/ou moraux. Cette inversion des caractéristiques stéréotypiques traditionnelles dans un contexte homomorphe permet d’envisager des structures *namnam puknam* qui fonctionnent. C’est une solution moins « idéale » que la romance, mais elle montre une certaine « maturité » réaliste des combinaisons qui permettent d’envisager l’appariement sous la forme non d’une bluette nationale, mais d’une collaboration. N’est-ce pas d’ailleurs ce qui est désespérément tenté sur le terrain ?

Pour le deuxième trope, dans la période post-2008, il semblerait qu’il y ait une tendance à déplacer la fascination pour les triades vers les deux autres tropes. Seuls 7,5% des films ont retenu cette solution après 2008, représentant, grâce au grand succès de l’un d’eux, 22% des spectateurs de la période pour le corpus total.

Enfin, concernant le troisième trope, après 2008, il semblerait que les structures homosociales représentent un nombre supérieur de films (44,4% du corpus) pour un public aussi supérieur (37%). Il est difficile d’interpréter cette nouvelle tendance, car les films entrant dans ce groupe proposent des combinaisons assez diverses, certaines présentant des rencontres de deux groupes homosociaux équivalents, mais antithétiques (régiment, équipe de sport, groupe d’espions Nord/Sud) qui pourraient renvoyer fonctionnellement à une forme d’appariement.

**Conclusion**

Pour la péninsule coréenne, le cinéma est un lieu de contact symbolique. Les films jouent avec l'image de l'Autre construite par l'imaginaire collectif, et à leur tour informent cette image par leurs représentations. À cet égard, les films constituent une interface, bien qu’immatérielle et non-communicative. Parce que ces interfaces cinématographiques sont produites non en interdépendance, mais indépendamment de chaque côté de la frontière, nous les avons appelées « interfaces autistes » : les imaginaires de ces deux pays n'interagissent pas directement les uns sur les autres par le biais de leurs productions culturelles, mais affectent plutôt localement les discours sur l'Autre sur un mode solipsiste.

Après des décennies de propagande anticommuniste dans le cinéma, l'ère de la politique du Rayon de soleil a inauguré en 1998 au Sud une série de films sur la République de Corée du Nord. Selon la terminologie de Durand, la tendance structurelle schizomorphe dominante de l'imaginaire coréen (partition, opposition, hétérogénéité et antithèse) s'est transformée au cours des deux dernières décennies en structures synthétiques et mystiques définies par l’homogénéisation et la régression. Mais ce nouveau régime nocturne ne représente pas une solution satisfaisante et est encore en concurrence avec les vieilles tentations diurnes. La sexionalisation du pays est en outre négociée encore et encore par ces scénarios, qui essaient de trouver des solutions dynamiques *à la fois* à l’opposition différentielle hommes/femmes et à la partition Nord/Sud, sans vraiment y parvenir. Peut-être est-ce parce que le schème schizomorphe est encore trop présent et s'oppose à un déploiement équilibré du régime nocturne d'images ? Pour le dire en d'autres termes, les structures de l’imaginaire à l’œuvre durant les régimes militaires d’après-guerre, qui avaient assumé les anciennes valeurs néo-confucéennes diaïrétiques de séparation, sont toujours à l’œuvre et s'opposent au désir de fusion présent dans d'autres segments de l'imaginaire collectif coréen à tendance « mystique » (on pourrait soutenir qu’il s’agit là du régime dominant de nombreux tropismes représentés par le bouddhisme ou le taoïsme). Ainsi, un grand nombre de films de la décennie 1998-2008 engagent une euphémisation idéologique de la fracture Nord/Sud en transformant la dimension historique et polémique de cette division en un sujet comique, en régionalisant les différences ou les réduisant à des histoires individuelles triviales, comme en réaction à l’agenda idéologique, très sérieux et politique, de la propagande anticommuniste de la période précédente. Cependant, le conflit « générationnel » n’est pas si facilement résolu au niveau de l'imaginaire. Le groupe de films étudiés ici montre comment ce matériel cinématographique est devenu un champ dans lequel ces diverses tendances ont été « aménagées » (Héritier, 1996 : 28). Plus qu'une image fixe et précise d’un imaginaire contemporain de la Corée du Sud (si une telle chose existait au singulier…), ce que nous avons vu est un processus collectif d’expérimentation dessinant une carte complexe de forces. Situé à l'intersection de ces forces, un nouveau *lieu* dans l'imaginaire social est construit par l’interface cinéma. Ce n’est certes pas encore « une place au soleil », pour reprendre le titre d’un essai fameux de Bruce Cumings (2005). Pourtant, même si limitée au domaine du symbolique, elle propose dans la psyché collective du Sud de nouveaux modes d'existence pour l’Autre qui ose traverser les frontières. Ce n'est plus seulement une caricature rigide et fixe, un Autre absolu; c'est devenu une réalité plus complexe qui défie le vieux croquis en noir et blanc, une créature vivante dont l'altérité ne peut pas être facilement maîtrisée. Pris comme un ensemble, on peut dire que l'imaginaire sud-coréen a lancé, par le biais de ses produits culturels de masse, le si nécessaire débat hétérologique sur l'identité transnationale, transformant le handicap d’une situation autiste en la possibilité d’un dialogue.

Mais pour qu’il y ait « débat », il faut qu’il y ait discours au pluriel. Quels sont donc les discours hétérologiques que nous avons relevés dans notre période centrale et charnière de politique du Rayon de soleil ? Pour revenir au contexte social actuel sur lequel travaille cette « mythographie » en cours, nous avons vu qu’elle ouvrait un discours hétérologique qui non seulement reflète la société coréenne et ses inquiétudes, mais aussi l’enrichit et probablement la transforme par le débat qu’elle génère. Ainsi, le cinéma sud-coréen nous a semblé opérer depuis une vingtaine d’années une dé-stéréotypisation lente des Nord-coréens, et à un niveau plus discret, le cinéma Nord-Coréen a peu à peu dédiabolisé les Sud-coréens en les faisant disparaître de ses films. Cette dé-stéréotypisation s’est opérée au Sud au moyen de topoi et de tropes récurrents. Cela peut paraître contradictoire, mais c’est justement une occasion de voir fonctionner l’imaginaire, qui utilise des stéréotypes et des invariants placés dans des contextes similaires différant imperceptiblement, opérant ainsi par déplacements de sens sur le moyen et le long terme. Il en résulte une concrétude plus grande de l’autre qui peut être envisagé dans sa réalité, et non seulement par le crible du fantasme ou de l’idéologie. Les années pré-1998 sont marquées par un imaginaire dominant très schizomorphe et la censure anticommuniste, où l’autre nord-coréen est dans une altérité absolue, irréconciliable (*alien*), mais où s’élabore peu à peu dans la contre-culture de « gauche » un discours discret qui s’imposera graduellement plus tard, considérant l’autre nord-coréen comme un *alter* (voir en particulier Jager, 2003). Cet autre de soi, marqué par la similarité, est un premier pas vers la reconnaissance, mais il peut aussi entraîner un déni de l’autre dans son altérité, et donc une tentative de fusion absorbante, qui a parfois été analysée comme une « colonisation métaphorique » de l’autre (Grinker, 1998 : 51). Cette tendance sera particulièrement sensible durant la première partie de la période de la politique du Rayon de soleil. Depuis le discours hétérologique s’est diversifié et raffiné, à travers le cinéma, mais bien d’autres médias, comme littérature, publicité, télévision, bande dessinée, musique, etc. (voir Epstein, 2009). L’arrivée d’autres Autre à partir des années 2000 dans les représentations sud-coréennes a en particulier permis aux Nord-coréens de devenir des *alius*, c’est-à-dire de trouver une idiosyncrasie et une hétérogénéité qui ne sont plus nécessairement aliénantes : l’Autre prend peu à peu la figure plus humaine d’*autrui*. Nous pensons ainsi que le discours hétérologique dans le cinéma sud-coréen est en train d’ouvrir une place à l’Autre dans le débat identitaire, qui peut désormais s’orienter vers une logique de l’ipséité telle que la définit Ricoeur. Ce dernier propose la très belle notion d’*accueil* pour parler de l’ouverture de ce *lieu* symbolique pour l’autre. Cela peut paraître dérisoire comme résultat, mais si l’on compare avec la situation du discours hétérologique au Nord, où un tel lieu pour l’altérité de la Corée du Sud comme telle ne semble pas encore ouvert, on reconnaîtra que c’est un progrès évident. Socialement parlant, est-ce que ces conclusions correspondent à des changements concrets de perception ? C’est ce que semblent confirmer les sondages d’opinion menés depuis la fin des années 1990.

Lévi-Strauss nous rappelle dans *Anthropologie structurale*, que « l’objet du mythe est de fournir un modèle logique pour résoudre une contradiction (tâche irréalisable, quand la contradiction est réelle). […] Le mythe se développe […] comme en spirale, jusqu’à ce que l’impulsion intellectuelle qui lui a donné naissance soit épuisée. La croissance du mythe est donc continue, par opposition à sa structure qui reste discontinue. » (Lévi-Strauss, 1958 : 264). Notre but était avant tout de proposer une topologie de l’imaginaire de l’Autre en Corée, et de repérer l’émergence d’un discours hétérologique dans le médium populaire du cinéma. Mais en travaillant dans le « laboratoire de l’imaginaire » du cinéma, ce à quoi nous avons en fait assisté n’est autre que l’écriture, désespérée parfois, volontariste et têtue toujours, d’un mythe moderne par un ensemble d’acteurs sociaux, anonymes ou non. Il s’écrit pour répondre à cette aberration d’une nation divisée idéologiquement, politiquement et physiquement en deux entités opposées, c’est-à-dire d’un même qui est devenu un autre. Nous avons soutenu l’idée que les différentes variantes des mythes contemporains étaient élaborées et « testées » par les productions culturelles dans la sphère publique. On pourrait même tenter de dire que le cinéma est une forme de « publicité » au sens de Habermas, permettant, sur ce thème Nord-Sud tout au moins, à la société civile sud-coréenne d’aborder cette question délicate, politiquement monopolisée, dans un contexte de guerre froide, par le pouvoir étatique. Il ne s’agit pas de contester véritablement le pouvoir et son autorité, mais de récupérer une question qui *concerne* le public et dont le traitement lui est ôté pour des raisons de « sécurité nationale ». On peut y voir une forme très humble et discrète, très indirecte aussi, de contre-pouvoir, en tout cas de contre-discours, de la part d’une sphère publique qui cherche sa légitimité de parole sur un sujet qui a été accaparé par le pouvoir. Cela est apparemment confirmé par la continuation du discours hétérologique par le cinéma sud-coréen après les changements radicaux de politique de 2008 : l’opinion publique veut continuer à travailler symboliquement à la réuni(ficati)on des deux Corées. On remarquera cependant que cette sphère publique ne peut s’ouvrir qu’avec un minimum de dérégulation étatique : elle est a priori totalement forclose au Nord, et ne s’est vraiment épanouie au Sud qu’avec la fin de la censure en 2001. L’émergence d’un imaginaire dynamique a donc ses conditions politiques. La totalitarisation d’un régime politique n’affecte pas que les droits et pouvoirs des individus, elle affecte aussi l’imaginaire collectif en tentant de l’unifier sous un mythe unique et directeur (voir par exemple à ce sujet Durand, G., 1996b : 216-217).

Ces considérations nous renvoient à la citation de Lévi-Strauss citée plus haut sur la discontinuité de la structure du mythe opposée à sa croissance continue. Ce que le cinéma coréen contemporain remet sans cesse sur le métier à travers tous ces films que nous avons étudiés, à travers toutes ces structures narratives essayées, c’est la contradiction inacceptable de la division nationale. Tant que les politiques échoueront à lui donner une solution acceptable, la culture populaire, fantastique agent de résistance, quoiqu’on en dise, continuera sa production mythographique « en spirale » continue, cherchant dans la fiction la thérapeutique que la réalité lui refuse.

Benjamin Joinau

Juin 2014

