

# Les épanchements ivres et défaits de Hong Sang-soo

Ronan GOVYS  
(Université de Provence)

## Introduction

La découverte en occident du cinéma de Hong Sang-soo à la fin des années 90 et au début des années 2000 se fit conjointement à l'émergence sur la même scène d'une cinématographie sud-coréenne en plein essor et revitalisation. Outre Hong Sang-soo, ce sont les films de Jang Sun-woo, Im Sang-soo, Park Chan-wook, Kim Jee-woon, Lee Chang-dong, Bong Joon-ho et Kim Ki-duk qui commencèrent de s'installer sur nos écrans, nos festivals ainsi que dans les discours critiques et cinéphiles. Ceux déjà, familiers et passionnés des cinémas d'Asie, qui trouvèrent en ces films certains de leurs repères habituels, purent se rendre compte de sa singularité qu'est celle des vraies découvertes. Ce pays a son histoire, sa tragédie identitaire et sa guerre, ses années de dictature; son cinéma quant à lui possède une histoire problématique à l'extrême (perte de la quasi-totalité de son pat-

rimoine qui l'empêche donc de se construire une histoire, qualité générale médiocre dans les années 70 et 80 due à une surproduction obligée par des quotas, etc.), et ne put être habité pleinement que lorsqu'il lui fut possible de regarder en arrière (dont *Peppermint Candy*<sup>1)</sup> est un bel exemple), quand le pays commença son mouvement vers la démocratisation.

Les influences – ou bien davantage les occurrences – américaines ou japonaises principalement, s'identifient aisément, autant dans la société que dans le cinéma sud-coréen: l'errance nocturne et alcoolisée des cadres moyens cravatés; le déploiement des transparences architecturales; les uniformes des écoliers et écolières qui sont surtout la persistance de la colonisation passée; les tours; la jeunesse aliénée qui se suicide en masse; le karaoké; l'invasion du tout high-tech; ses fantômes; ses rites; etc. Si les différences culturelles manifestes peuvent nous paraître à nous occidentaux de menues variations, elles portent dans ces pays de l'extrême-orient les marques de leur très grande singularité les uns par rapport aux autres.

Pour exemple, que nous appliquons au cinéma: une séquence d'ébriété dans un bar de Séoul ne saurait être parfaitement assimilable à la même séquence à Tokyo, pour cette triviale raison que l'alcool ingurgité n'est pas le même, que les plats qui l'accompagnent sont plus ou moins pimentés ou grillés, et que la mélancolie ou l'aigreur dont ces séquences peuvent être l'occasion souffrent d'autres raisons, etc. Cela peut ressembler à une lapalissade, mais elle vise à souligner combien l'impression

---

1) Lee Chang-dong, 2000.

de déjà-vu s'avéra vite déjoué à la faveur de la découverte de cette cinématographie, combien esthétiques peuvent être les perturbations liées aux différences culturelles entre des pays voisins malgré tout ce qui les lie.

Si nous évoquons le cas des nuits d'ivresse, c'est qu'il s'agit typiquement là d'un terrain sur lequel l'originalité parfaitement distincte de ces cinéastes peut se faire jour. L'alcool, propice à l'explosion d'affects en but à l'aliénation intime autant que sociale, dit beaucoup l'identité d'un auteur et de son environnement, s'avère souvent accusateur, dans son *déchaînement*, de l'*enchaînement* qui lui est forcément préalable. Or, Hong Sang-soo est sans doute le réalisateur qui le plus a creusé ces errances au point de les ériger presque en un genre, que l'on pourrait désigner grossièrement: le film de *ajeosi*<sup>2)</sup> ivre à la recherche d'une partenaire sexuelle.

Nous nous proposons d'explorer cette ivresse dans les films de Hong Sang-soo, cinéaste formaliste et cruel qui enferme ses personnages dans des structures et des dispositifs, personnages dont les affects peinent à s'exprimer autrement qu'à la faveur de l'extrême ébriété sans que jamais le cadre ne semble frémir ou se faire l'écho des mouvements de balanciers, éructations de

---

2) Ce terme coréen, dont l'acception peut être très large, désigne bien ce que peut être un homme sud-coréen dans la force de l'âge, un peu ventripotent et alcoolique, toujours à l'affût d'une aventure sexuelle et fuyant le foyer familial la nuit, dans les bars, avec ses collègues de travail ou les autres anciens élèves de l'université à laquelle il étudia par exemple. Il peut désigner autant un cadre qu'un artiste chez un cinéaste comme Hong Sang-soo où même les réalisateurs ou les écrivains sont ramenés à des obsessions bassement matérielles voire bureaucratiques.

colère ou des haut-le-cœurs des hommes ivres. Nous interrogerons donc ce paradoxe, en mettant en lumière dans un premier temps l'illusion dérisoire de la libération alcoolique: comment cherchant à s'extraire de l'enlissement, pour ne pas dire la putréfaction de leur présence dans le cadre les personnages ne font que s'y noyer par l'alcool. Puis nous tenterons de déceler, malgré la cruauté distanciée de Hong Sang-soo, dans quelle mesure cette ivresse parvient à contaminer subrepticement le défilement filmique en contribuant à construire une temporalité autre.

## Aller et venir entre les deux bords du cadre

Dans son ouvrage *Séoul Cinéma*, Adrien Gombeaud développe à raison un chapitre sur l'aquarium dans le cinéma coréen, sa représentation répétée, l'analogie que l'on peut en faire.<sup>3)</sup> S'il ne traite pas du cinéma de Hong Sang-soo dans ce chapitre, l'exemple de ce dernier nous paraît particulièrement probant pour rejoindre les analyses de Gombeaud.

Bien que l'on ait pu avoir tendance à parler d'invisibilité à son sujet,<sup>4)</sup> Hong Sang-soo fait partie de ces cinéastes pour lesquels

---

3) «Les quelques étrangers qui suivaient intensément le cinéma coréen dans les années 90 connaissaient la plaisanterie: «à quoi reconnaît-on un film coréen? Il y a au moins un aquarium dans chaque pièce du décor.» L'aquarium, plus ou moins souligné par la mise en scène, est à la fois le symbole du luxe, d'appartement spacieux et de l'état d'enfermement de ceux qui y vivent.» Adrien Gombeaud, *Séoul Cinéma*, Editions de l'Harmattan, Paris, 2006, p. 82.

4) Sylvain Coumoul, «Vers l'invisibilité», in *Cahiers du Cinéma*, n° 590, Mai 2004.

on peut s'autoriser à évoquer la présence de la caméra. Le sentiment voyeur du spectateur y est prégnant, et son sujet compris dans la problématique de sa filmographie. Son troisième film, *La vierge mise à nu par ses prétendants*, l'installe dès l'ouverture: le personnage masculin, Jae-Joon, en attendant la jeune Soo-jung dans une chambre d'hôtel, y vérifie l'absence de caméra qui viserait à filmer leurs ébats. Outre le fait sociologique de pareil usage (ce risque dont il se protège existe bel et bien en Corée), cette séquence imprènera de son ironie tout le film et trouvera un bel écho un peu plus tard, dans la cour de l'un des palais royaux de Séoul, lorsqu'un groupe de jeunes lycéennes est écartées du champ de la caméra par la voix d'un réalisateur («Poussez-vous sur le côté, on tourne!») alors que Jae-Joon lui, qui s'éloigne dans la profondeur de champ, demeure enfermé dans ce cadrage. C'est que le cadrage chez Hong Sang-soo délimite en effet des parois desquelles les personnages ne peuvent s'extraire, la fixité courante du champ leur interdit toute liberté de mouvement et les oblige au mieux à aller et venir mollement, d'un bout à l'autre du champ, comme ces gros poissons flasques dans les aquariums des restaurants chinois.

C'est dès lors ce qui rend la présence des personnages toujours un peu pataude et empruntée, ce qui se trouve souligné lors de leur ivresse par cette tendance qu'ils ont à se balancer sur eux-mêmes (pour combattre l'ébriété, prétend le personnage principal de *Turning Gate*, alors que le mouvement ne fait que l'accuser), dans un cadrage désespérément fixe. La durée du plan lorsqu'elle s'étend sur toute la séquence ne fait jamais rien d'autre qu'enregistrer le constat d'un échec, l'impossibilité d'un

dialogue autre que convenu (lorsque deux personnages se croisent par hasard, comme Jae-Joon et Soo-jung dans la cour du palais, où les courbettes et les petits piétinements gênés entrecourent des banalités d'usage) ou d'une jouissance empêchée (une coupe achève inmanquablement tout rapport sexuel), tout s'avère défait et enlisé dans la durée du plan-séquence fixe. Cette impossibilité de devenir rend les affects même des personnages problématiques: significativement, les gros plans sont rares chez Hong Sang-soo, qui interdisent donc l'actualisation de fluide tels que les larmes, la sueur sur les corps, ou le Soju au bord des lèvres, toute effusion demeure fixe et à distance même lorsqu'elle se débat (par le sexe ou par la colère, celles de Mun-ho par exemple dans *La femme est l'avenir de l'homme* qui surgissent aussi brutalement qu'elles mettent un point final et plein de bile à un pourrissement qui avait cours souterrainement à l'image). Un film fait quelque peu figure d'exception dans sa filmographie: *Le pouvoir de la Province de Kangwon*. Il s'agit peut-être du seul film où les personnages semblent réellement tenter de s'extraire de l'eau stagnante et lourde dans laquelle la caméra les a plongé, quand la plupart du temps ils semblent y consentir par sécurité. C'est le sens de la séquence où l'ami de Sang-won lit avec satisfaction les informations ayant trait à la sécurité du téléphérique, quand les routes serpentées de montagne lui font peur; nous pouvons rappeler aussi le téléphérique de *La vierge mise à nu par ses prétendants*, suspendu pour cause de panne mais qui ne semble pas déclencher panique ni malaise chez Soo-jung. Quant au motif de l'aquarium, il apparaît dans *Kangwon* comme dans une ritournelle: au début de l'histoire de Sang-won, deux

poissons lui sont offerts qu'il garde dans une bassine et qu'il tente de protéger de l'extérieur avec une feuille en papier, à la toute fin du film l'un des deux aura pourtant disparu, ayant sans doute sauté de la bassine jusqu'au dehors par la fenêtre.

Si l'ébriété dans certains cas semble pousser les personnages jusqu'au dehors du cadre, elle ne fait finalement que les y noyer. *Kangwon* dès son commencement est atypique dans la carrière de Hong Sang-soo: nous nous trouvons dans un univers de filles, qui s'amuse et voyagent ensemble en chantant *My Darling Clementine*, aucun devenir putréfié ne semble les guetter encore dans cette description presque idyllique d'une amitié entre trois jeunes étudiantes coréennes en vacance. Cette harmonie apparente se trouvera vite perturbée par l'introduction de l'élément mâle, la figure du policier, vieux garçon apparemment solitaire (bien que marié) et serviable qui leur servira de guide. Sa proposition d'aller manger ensemble au soir donnera lieu à la première ébriété des personnages, découpée en plusieurs séquences (souvent des plan-séquences).

C'est en premier lieu et pour entrée en matière directe, en plongée, une dispute qui commence d'éclater entre Ji-sook et Mi-sun, sans que le cinéaste nous ait donné à voir la progression de l'enlèvement depuis son début. Pour un spectateur habitué du cinéma de Hong Sang-soo, il devient assez naturel de mesurer l'avancée dans l'ivresse des personnages par le nombre de bouteilles de soju posées sur la table. Pour le moment s'y trouvent deux bouteilles, ce qui est encore assez peu et montre bien la rapidité des personnages à se vouloir ivres afin de laisser s'extérioriser toute leur énergie aigrie et leur ressenti-

ment jusqu'alors contenus. Cette libération affective se trouve toutefois écrasée par le simple procédé d'un cadrage en plongée, alors que le plan dans sa durée ne fait que témoigner d'un enlèvement sans issue, souligné d'autant plus par le fait que les personnages ne sont pas dans l'agitation colérique: les reproches claquent, sereinement, de toute leur cruauté acide. Ce plan s'achève sur le geste du policier de resservir en alcool les jeunes filles. Une coupe opère sur une lamproie dans un aquarium, dont la bouche en ventouse est collée contre la paroi en verre face à la caméra.<sup>5)</sup> Hong file la métaphore de l'aquarium et de la viscosité des personnages à la manière d'un Resnais dans *On connaît la chanson* et ses fondus aux méduses. La suite de la dispute lui succède, l'axe du cadrage est le même mais il s'est légèrement rapproché en même temps qu'un peu rabaissé, enfoncé, les deux jeunes filles sont au cœur de leur dispute, la troisième amie et le policier dans une immobilité presque totale, la table compte une troisième bouteille. Les reproches montent en intensité, sur les choix de vie de Ji-sook auxquels ne peut s'accorder Mi-sun, le mouvement que fait Ji-sook de baisser son visage pour masquer un léger rire de stupéfaction semble précéder, appeler, l'explosion colérique.

Cette fois, la coupe n'accuse pas l'enlèvement, mais semble lui accorder un répit d'autant plus que l'axe s'est retourné, en laissant voir une issue possible par la ligne de fuite de la profondeur de champ, duquel revient d'ailleurs le policier comme pour

---

5) Nous pouvons supposer cet aquarium présent dans le restaurant dans lequel se trouvent les personnages, bien qu'aucun plan nous permette de le vérifier, il peut être un en-dehors en figure accusatrice.



nous la faire mieux appréhender. La table compte toujours trois bouteilles, la dispute semble avoir marqué une pause. En revenant, le policier évoque un drame qui vient de survenir, installant un autre sujet de conversation et un répit dans le pourrissement ivre des rapports entre les deux amies. Le plan s'achèvera toutefois et encore sur la proposition de l'homme de trinquer ensemble. Cette fois, la coupe se fera sur un plan à l'extérieur du restaurant qui voit Mi-sun s'en aller, fuir, se sauver du bain de soju dans lequel nous retrouvons le policier et Ji-sook à la faveur d'un plan rapproché (rare chez le cinéaste, que nous nous considérons pas être manifeste d'un style qui n'aurait pas encore tout à fait mûri en ce début de carrière, mais bien plutôt l'une des marques de la singularité de ce film précis dans son œuvre). Ils sont tout à fait ivres, trois goulots de soju occupent la partie inférieure du cadre. Quand il devient évident que le policier se proposera de raccompagner la jeune fille, Hong s'autorise même un contre-champ sur l'amie qui était parvenue à résister jusqu'ici, mais qui abandonne et se sauve à son tour après avoir tenté vainement de protéger Ji-sook de l'homme par une remarque pernicieuse sur son épouse. Une fois son amie partie, nous retrouvons Ji-sook et l'homme dehors, celle-ci au stade terminal de son ivresse, et qui se retrouvera jusque sur une couchette dans le commissariat avec l'homme qu'elle se contentera d'embrasser, dans l'impossibilité pour chacun d'aller plus loin.

Plus tard, dans l'autre grande séquence d'ivresse de ces deux personnages, lorsqu'ils se retrouvent seuls pour tenter une relation à deux, passée l'ivresse douceuse de la liaison balbutiante à la terrasse d'un restaurant, nous nous trouvons dans

l'embarras hilare d'une chambre d'hôtel, où les corps ne parviennent à se maintenir stables dans un cadrage en plongée, mais où la fenêtre du balcon semble proposer une issue. La situation paraît moins dérangeante, moins salie, que de coutume dans les films de Hong Sang-soo, mais les personnages éprouvent néanmoins le besoin d'être propre.<sup>6)</sup> Ji-sook sort du champ en titubant pour aller se laver le visage, pendant que le policier, comme dans les prémices d'un vomissement, se lève soudain pour se diriger vers le balcon, qu'il ouvre et par lequel il se suspend un moment dans le vide avant de revenir dans la chambre.

Cet enfermement par le cadrage, clairement affirmé et théorisé dans ce film, est l'une des marques de l'esthétique de Hong Sang-soo, et il se retrouve par le déroulement lui-même des situations d'ivresse dans le récit, marquées par la ritualisation, le systématisme et la répétition. Boire et faire boire l'autre sont d'importants enjeux pour les personnages masculins qui désirent parvenir à leur fin (dans tous les cas: coucher avec la jeune femme qui se trouve à la même table qu'eux, qu'il s'agisse d'un rendez-vous à deux ou d'un dîner d'affaires). Être trop ivre expose à l'impossibilité de la liaison, comme nous l'avons vu dans Kangwon (un dialogue entre les personnages masculins de professeurs à la fin du film évoque même le sujet), mais pour amener la jeune fille à boire il faut boire soi-même en trinquant avec elle, donc exposer l'hypothèse de la relation sexuelle au risque

---

6) La propreté, se laver, le retour à l'innocence et à la virginité sont des grands sujets dans l'œuvre du cinéaste.

de l'échec le plus misérable, et s'en retourner ainsi face à la porte tournante de la légende de *Turning Gate*. Ce rituel alcoolique apparaît cependant comme un fatalisme dans les relations sociales des personnages, auquel semble consentir le personnage de Soo-jung dans *La vierge*, lorsqu'elle déclare à Jae-Joon dans le taxi qui doit les mener à l'hôtel «Je peux être votre petite amie seulement quand on boit.»

Pour ces *ajæsi*, chez Hong Sang-soo, le dénouement de leur tactique se révèle davantage dans les séquences d'attente de taxi, nombreuses, titubantes et le plus souvent silencieuses, que par le résultat en lui-même dans une chambre d'hôtel plus ou moins miteuse: c'est par exemple à celui qui le premier parviendra à convaincre la jeune fille de monter dans le même taxi que lui que revient la maigre victoire, comme dans *La vierge*, quand ce n'est pas celui qui s'avère le plus ivre qui se trouve contraint d'être mis dans un taxi sans pouvoir espérer un instant raccompagner la jeune femme.

Mais ces excès d'ivresse ne finissent-ils pas par contaminer la matière filmique elle-même? Dans la manière qu'a Hong Sang-soo de travailler la répétition et la forme bal(l)ade selon le terme Deleuzien, pouvons-nous y trouver la marque d'une ivresse du film lui-même, d'un bégaiement et d'une hésitation dans l'image que masquerait bien pourtant la sécheresse du style de ce cinéaste? Si les disputes, les crises de colère ou les épanchements entre êtres esseulés ont trouvé des difficultés à s'actualiser *affectivement* dans les dispositifs d'enfermement de ses films (même si, dans *Kangwon*, Hong Sang-soo accorde une crise de larmes à son héroïne), peut-être ces affects peuvent-ils se

retrouver en d'autres termes moins évidents, tels que ceux visant à rebâtir un temps ou une mémoire à deux, comme les deux amants d'*Hiroshima mon amour* dans le Tea Room.

### «Je me rappelle maintenant»

*La vierge mise à nue par ses prétendants* est de par sa structure, d'un formalisme qui ne peut que faire penser à Resnais, par la mise en scène que le film fait d'alternatives à des mêmes situations que l'on pourrait rapprocher des «ou bien...» de *Smoking/No Smoking*. Le film se trouve divisé en deux parties, «Peut-être par hasard» et «Peut-être par intention», et chacune des parties chapitrée numériquement et également. Toutefois, nous ne pouvons y constater aucun jeu de cause à effet: si les personnages agissent différemment d'une version à l'autre, la finalité est parfois inchangée, ou de manière insignifiante, et le jeu de comparaison entre elles peut se montrer vite dérisoire dans la construction d'une analyse.

L'hypothèse que nous pouvons faire est celle d'une tentative de reconstruction du temps, dans les griseries incertaines de l'alcool. Passée l'ouverture et l'apparition du titre de la première partie, nous trouvons le personnage du réalisateur avec Soo-Jung, en train d'attendre un taxi, rejoints par Jae-Joon. Lorsque ce dernier leur propose d'aller déjeuner, tous deux dans un rire confessent ne pas pouvoir se souvenir s'ils ont déjà mangé. Le film semble dans son développement prendre pour point de départ cette incertitude, le «ou bien... ou bien...» de Resnais

devient effectivement ici un «peut-être... peut-être...», l'incertitude pour chacun, les personnages comme le film lui-même, de dessiner clairement les événements qui ont mené au dépeçage de Soo-jong, dont la trace de sang sur les draps, trophée de vainqueur, témoigne en revanche d'une certitude au moins fictionnelle. Pour le reste, le film ne soumet au spectateur qu'un ensemble d'hypothèses, certaines de la seconde partie semblant même faire suite à celles de la première. Pour exemple, dans la première partie, la séquence où le réalisateur se réconcilie avec son chauffeur est suivie par la gêne de celui-ci, devant ses amis, quand il évoque l'excès de la colère qu'il avait eu avec lui au téléphone. Dans la deuxième partie, lorsque le face à face entre le réalisateur et son chauffeur tourne à une violente dispute giflée au désavantage du premier, cette situation humiliante pourrait tout aussi bien précéder la séquence d'embarras du réalisateur avec ses deux amis tels que nous l'avions précédemment vue. Aussi le film ne dessine-t-il aucun cheminement clair ni logique, maintient tout événement dans un trouble, un flottement d'indécision et soumet donc ses personnages, à travers l'empilement de ses cadre-images, à une balade dans les brumes de leur ivresse, celle-là même qui était nécessaire à la conquête pathétique de l'hymen de La vierge. Quand à la toute fin du film, la jeune Soo-jong cède aux bras de cet homme aux accents paternalistes et sourires gluants qui l'enferment d'un «Tu es la femme de ma vie», vient poindre le sentiment que la jeune fille, si elle y consent, s'y force, se force à y croire, de par le doute de la réalité de ce qui la mena jusque dans ces draps.

Dans *Turning Gate*, autre film chapitré, le titre de l'un d'eux

porte en lui le cœur du film, dans sa beauté simple: «Kyung-soo reconnaît Sun-young». L'évènement intervient lors d'une scène de déjeuner alcoolisé, en mangeant de la viande grillée. Quand commence la séquence de repas, deux bouteilles de soju et une de bière se trouvent déjà sur la table, témoignant donc d'une ivresse effective bien que pas encore perceptible par ces autres indices que sont les corps qui se balancent par exemple. Tout à la joie de mettre fin au léger secret qu'elle préservait depuis qu'ils s'étaient vus dans le train, à savoir qu'ils se sont déjà rencontré par le passé, Sun-young se heurte vite à l'incompréhension hébété de Kyung-soo, qui finit par balbutier qu'il se souvient avant de changer rapidement de sujet: une discussion grotesque sur la tendance du personnage à attirer du monde après qu'il soit entré dans un restaurant ou un taxi collectif vide. Honteux, il s'essuie la sueur du front, avant que Sun-young n'achève l'enlèvement de la situation en lui annonçant qu'elle se trouve être mariée. La stature de l'homme qu'elle lui décrit, professeur d'université au passé d'activiste politique respecté pour cela aujourd'hui, continue de creuser doucement l'humiliation de l'acteur raté. Comme le fait souvent Hong Sang-soo dans ces séquences de consommation d'alcool où le malaise finit par dominer, il choisit de la couper, dans un geste qui peut être soi salvateur, soi l'accord d'un répit avant l'achèvement, un retournement de situation ou une pause, dans tous les cas l'actualisation d'un passage du temps. Ici ce sont même deux brèves scènes qui se suivent avant le prolongement du repas, l'une qui voit le malaise se prolonger lorsque Kyung-soo renverse un plateau contenant des verres par terre, et l'autre qui

apporte une aération du simple fait qu'il sorte prendre l'air (une nouvelle fois, sortir de l'aquarium) et qu'il semble parvenir à se détendre après l'embarras qui aura précédé.

Lorsque nous revenons au repas, Hong s'amuse à nous four - nir pour indice du retournement de situation à la faveur de Kyung-soo, le fait que ses dire, ceux d'attirer la foule en ren - trant dans un restaurant vide, se trouvent confirmés à l'image, alors que deux autres bouteilles de soju s'occupent de souligner d'autant plus le temps écoulé dans l'ivresse. Il commence à se balancer, entament tous deux une conversation badine, le malai - se définitivement dissipé dans les vapeurs de soju, quand sou - dain, au mouvement de main qu'elle fait de s'éventer l'expres - sion de Kyung-soo s'illumine enfin d'une lucidité émue: il la reconnaît.

Ce qui pourrait n'avoir l'air de rien est l'équivalence, dans une œuvre telle que celle de ce cinéaste, d'un moment épiphani - que, où deux personnages de sexe opposés partagent enfin quelque chose sans que l'on ressente derrière la pesanteur d'une arrière-pensée, ni que l'on pressente déjà le bruit des chairs, sec et pendulaire, qui s'entrechoquent dans une chambre d'hôtel. Si le bel instant d'innocence est extrêmement fugitif, vite contredit (la trivialité du dialogue avec le chauffeur de taxi, à qui il demande de le renseigner d'un hôtel convenable pendant que Sun-young est à demie assoupie à ses côtés), il est cependant manifeste de la volonté d'un cinéaste aussi fataliste de ménager à ses person - nages de légères ouvertures, un répit ou une seconde chance, que ceux-ci manquent inévitablement.

Cette deuxième chance est le sujet de *La femme est l'avenir de*

*l'homme*, qui approfondit encore ce travail de la mémoire dans l'alcool. Ce film, le plus court de la carrière du cinéaste autant dans sa dimension métrique que dans le déroulé de son récit, baigne dès son tout début ou presque dans l'alcool, lorsque les deux amis, ne pouvant se retrouver chez Mun-ho, choisissent d'aller s'abreuver d'alcool fort dans un restaurant chinois. L'hy-pocrisie entre ces deux «amis», leur rivalité, se fait rapidement jour: l'alcool aidant, Mun-ho manifeste brutalement sa jalousie par un geste jugé déplacé qu'aurait eu Hyeon-gon à l'égard de sa femme, et sort du champ. La serveuse vient déposer un plat sur la table, et Hyeon-gon s'intéresse aussitôt à elle, oubliant son ami, pour commencer à lui proposer de tourner dans un film. La distance du cadrage, le fait que la jeune fille apparaisse de profil, empêche de discerner tout à fait ses traits, mais la typicité de son profil s'avèrera très semblable à celui de Sun-hwa, l'objet du désir dans le passé des deux hommes. Cette jeune serveuse, suivie de la contemplation de Hyeon-gon par la fenêtre d'une femme attendant son taxi (elle était une cliente du même restaurant comme nous pouvions l'observer au tout début du plan-séquence), fait surgir une séquence que nous comprendrons appartenir au passé. Il ne s'agit pas d'un flash-back du personnage provoqué par la ressemblance possible de Sun-hwa à la jeune femme à l'écharpe violette, Hyeon-gon étant absent du début de cette séquence, mais bien d'une trouée opérée par le film lui-même, d'un travail que ce dernier effectue sur le personnage et son ivresse afin de donner un point de départ à la balade. Le même procédé, dans une exacte symétrie (tentative de séduction de la serveuse, contemplation de la jeune femme



dehors et surgissement du passé) se reproduira quant à Mun-ho. Le dispositif du film choisit d'offrir une seconde chance aux personnages, de partir à la recherche d'une innocence illusoire qui les obsède.<sup>7)</sup>

Or, l'histoire de ces trois personnages se répètera ironiquement le temps d'une soirée. Dans les longues scènes d'ébriété croissante dans la maison de la jeune femme, celle-ci dans ses mots et ses attitudes semble de plus en plus être une émanation du passé, un fantôme venu réclamer son dû, ou offrir une chance de rachat aux personnages masculin, une rédemption possible. Quand elle manifeste sa déchirure, au plus fort de l'ivresse, à un Hyeon-gon à genoux, c'est la Sun-hwa du passé qui s'exprime directement par ses lèvres, ici l'affect explose plus fort qu'en un sanglot mais dans une gorge nouée face à un amant ivre mort et suppliant d'être absout. Comme souvent chez le cinéaste, la femme consent à accorder à l'homme ce qu'il désire le plus dans sa misère indigne, et s'isole avec lui; avant de rejoindre Mun-ho dans les premières lueurs de l'aube afin d'accomplir la figure en un début de fellation: se servir de l'amant deuxième afin de ne pas pardonner au premier. Ici, l'ivresse aura été pour les personnages un exorcisme, une manière

---

7) Le thème de la pureté, de la propreté et de l'innocence revient. Mun-ho offre à son ami dans l'ouverture du film une «neige vierge»; dans le passé Hyeon-gon veut laver Sun-hwa de son viol par ce qu'il pense être le négatif: la pénétration de son propre sexe; plus tard dans la maison de celle-ci les deux personnages s'attarderont longtemps sur une photo d'elle, petite fille, dans la neige; la saleté de la chambre d'hôtel finale qui fait écho au caractère scabreux de la situation d'une étudiante proposant une fellation à son professeur, etc.

de ré-explore les mémoires de chacun sans en donner tout à fait l'accès au spectateur, qui demeurera à jamais extérieur au motif du ressentiment profond de Sun-hwa vis-à-vis de Hyeon-gon, à l'impossibilité de son pardon. Une fois ces deux anciens amants définitivement séparés, Hong Sang-soo choisit d'achever son film sur la pathétique extrême que prendra la fin de la balade de Mun-ho, en le laissant dans un état qui ressemble à celui du spectateur du film: frustré, et dans l'impossibilité d'avoir pu comprendre Sun-hwa, ce qu'était sa relation avec Hyeon-gon, et ce qu'était celle avec lui-même enfin.

## Conclusion

Hong Sang-soo, nous l'avons vu, n'est pas un cinéaste qui laisse se déployer à l'évidence les effets de l'alcool sur sa matière filmique. L'ivresse y agit de manière souterraine, elle irrite les personnages et contribue à dessiner les contours structurels des œuvres d'un cinéaste, certes formaliste, mais dont les films ne sauraient se résumer à des jeux de dispositifs. Si son fatalisme est éminemment marqué, l'alcool semble ouvrir les trajectoires des personnages à l'aléatoire, leur offrir une chance de bifurcation, avant que le verre de trop ne les fasse s'écrouler au sol, au milieu d'un cadrage dont on ne sait plus s'il est le dessein du réalisateur ou le piège que s'est construit lui-même le personnage.

## □ BIBLIOGRAPHIE

### GÉNÉRALE

- BAUDRILLARD, Jean, *De la Séduction*, Galilée, 1980.  
\_\_\_\_\_, *Simulacres et Simulation*, Galilée, 1981.  
\_\_\_\_\_, *Les Stratégies fatales*, Grasset, Paris, 1983.  
\_\_\_\_\_, *Le Complot de l'art, illusion et désillusion esthétiques*, Sens & Tonka, Paris, 2005.  
\_\_\_\_\_, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu*, L'Herne, Paris, 2007.  
CAYROL, Jean, *Œuvres lazaréennes*, Seuil Opus, 2007.  
LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Les Editions de Minuit, Paris, 1979.  
ROSSET, Clément, *Le réel et son double*, Folio, Paris, 1993.

### CINÉMA

- ARNAUD, Diane, *Le cinéma de Sokourov: Figures d'enfermement*, L'Harmattan, 2006.  
AUMONT, Jacques, *L'invention de la figure humaine: L'humain dans l'inhumain*, Cinémathèque Française, Paris, 1998.  
BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Le Cerf septième art, Douzième édition, 2000.  
Collectif(sous la direction de Murielle Gagnebin), *Cinéma et inconscient*, Champ Vallon, 2001.  
DELEUZE, Gilles, *Cinéma I L'image-mouvement*, Editions de Minuit, Paris, 1983.  
\_\_\_\_\_, *Cinéma II L'image-temps*, Editions de Minuit, Paris, 1984.  
GOMBEAUD, Adrien, *Séoul cinéma*, Edition de l'Harmattan, Paris, 2006.

- ISHAGHPOUR, Youssef, *D'une image à l'autre*, Denoël, Paris, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Cinéma contemporain, de ce côté du miroir*, Editions de la Différence, Paris, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Historicité du cinéma*, Farago, Paris, 2004.
- LIANDRAT-GUIGES, Suzanne, *Esthétique du mouvement cinématographique*, Klincksieck, 2005.
- NINEY, François, *L'Épreuve du réel à l'écran, Essai sur le principe de réalité documentaire*, Edition De Boeck, 2002.
- VANCHERI, Luc, *Figuration de l'inhumain: Essai sur le devenir accessoire de l'homme filmique*, Presses Universitaires de Vincennes, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques, *La fable cinématographique*, Seuil, 2003.
- ZABUNYAN, Dork, *Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Presse de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2006.

## ARTICLES

- COUMOUL, Sylvain, «Vers l'invisibilité», *Cahiers du Cinéma*, n° 590, Mai 2004, pp. 34~35.
- DELORME, Stéphane, «Cet obscur objet du désir», *Cahiers du Cinéma*, n° 576, Février 2003, pp. 83~84.
- DOUCHET, Jean, «Plénitude du vide», *Cahiers du Cinéma*, n° 84~85, Novembre 2005, pp. 84~85.
- GOMBEAUD, Adrien, «Turning Gate», *Positif*, n° 516, février 2004, p. 20.
- NEYRAT, Cyril, «Tour et ritournelle», *Cahiers du Cinéma*, n° 606, Novembre 2005, pp. 34~35.
- NIOGRET, Hubert, «Le Pouvoir de la Province de Kangwon», *Positif*, n° 449/450, juillet 1998, p. 97, «La vierge mise à nue

par ses prétendants», Positif, n° 473/474, juillet 2000, p. 107.  
TESSON, Charles, «Découvrir Hong Sang-soo», Cahiers du Cinéma,  
n° 536, juin 1999, p. 15.

## FILMOGRAPHIE TRAÎTÉE

Le pouvoir de la Province de Kangwon – 1998

La vierge mise à nue par ses prétendants – 2000

Turning Gate – 2002

La femme est l'avenir de l'homme – 2004

## 홍상수 영화의 취기와 흐트러짐에서 나오는 감정표출에 대하여

로난 고비스  
(프로방스 대학교)

우리는 홍상수 감독의 영화들 중 몇 편, <강원도의 힘>, <오! 수정>, <생활의 발견>, 그리고 <여자는 남자의 미래다>의 분석을 통해 홍상수 영화 속에서의 ‘취기 ivresse’ 를 연구해보고자 하였다.

이 엄격한 형식주의 감독은, 영화 속 인물들이 극단적 만취 상태에 이르러서야 각자의 감정을 폭발시킬 수 있을 만큼, 인물들을 철저히 작품의 미학적 장치와 구조 속에 가두어둔다. 또한 감독은 미장센의 엄격함으로 이러한 감정적 폭발 상태마저도 흔들림 없는 구도 속에 담아낸다.

마치 언젠가 외부세계를 향한 커다란 도약을 시도할 것 같은 어항 속의 물고기들처럼, 영화의 폐쇄적 구도는 인물들을 가두어두고, 그들로 하여금 그곳에서 빠져나가야 하는 목적을 갖게 만든다. 하지만 영화 <강원도의 힘>에 대한 분석이 보여주듯이, 감독은 인물들을 알콜의 홍수 속에서 허우적대게 하면서도, 이 극단적 취기가 만들어낸 장애로 의해 인물들이 탈출할 수 없도록 만든다. 즉 감정의 폭발은 결국 허망하면서도 조롱적으로 아무것도 이루지 못한 채 끝을 맺는데, 이는 극 중의 남성들이 그들 자신의 구원이라 할 수

있는, 여성과의 성적 결합을 좇아 배회하는 초라한 과정을 고발하듯 보여주면서 이루어진다.

외적으로 보이는 미장센의 엄격성 너머로, 영화 속의 ‘취기’는 영화의 연속성 속에서 종종 미학적 동요를 야기시키는 듯 보인다. 이는 인물의 만취 상태를 반영하는 프레임을 통해서가 아니라, 결국 불확실한 가운데 펼쳐지는 영화 자체의 시간성을 통해서 보여진다. 이는 우선 두 남자에 의한 주인공 여자 수정의 ‘처녀성 잃기’에 대한 탐구인 <오! 수정> 내의 두 가지 다른 이야기의 소재목 “아마도 우연”과 “어쩌면 의도”로 알 수 있다. 이 영화에서 감독은 반복과 변주의 기법으로 마치 이 모든 것이 가설에 불과하다는 듯, 인물들이 이미 벌어진 일들을 완벽히 재구성하지는 못해도 다시 기억하며 탐구하는 것으로 연출했다.

기억의 재구성은 영화 <생활의 발견>과 <여자는 남자의 미래다>의 주제이기도 하다. <생활의 발견>의 경우, 이 문제는 주로 주인공 경수(김상경)가 선영(추상미)을 알아보느냐를 중심으로 두고 벌어지는 술상 장면들에서 나타난다. 이 장면들에서는 취기의 정도에 따라서 인물들의 권력 관계가 정립되는데, 우선 경수는 초반에 선영을 알아보지 못했던 “죄”로 점점 궁지에 몰리고, 프레임에서 차지하는 비중도 점점 작아진다. 그러다가 소주병들이 쌓여가는 몇 개의 연속적인 컷들 이후에 취기의 정도가 높아지고, 그가 선영에 대한 기억을 완전히 되찾아 두 사람 각각의 기억들이 결국 소통하기 시작할 때, 그는 비로소 프레임 내에서 여유를 되찾는다. 이는 마치 남자에게 주어진 두 번째 기회와도 같지만, 주인공 자신은 예정된 성적 결합의 성취라고밖에 인식하지 못하는 보잘 것 없는 기회이기도 하다.

이 두 번째 기회는, 두 명의 남자가 젊은 시절의 사랑(의 기억)을 찾아서 떠나지만 마지막까지 미스터리로 남는 여자의 감정에 부딪

히고 마는 이야기, <여자는 남자의 미래다>의 주제가 된다. 선화가 만취 상태에서 두 남자에게 제공하는 성관계는 그녀가 그들을 가장 저속하게 끌어내리기 위한 수단일 뿐이었고, 결국 자기 자신을 그들에게서 보호하기 위한 방편이 된다. 극 초반 두 남자의 산책이 추억에 관한 것이었다면, 그들의 이 모험은 젊은 시절 실패의 보잘것 없는 반복 그 이상이 될 수 없었다.

또한 홍상수는 알콜의 영향들을 명백한 영화적 효과로 펼쳐 보이는 감독은 아니다. 그는 이 효과들이 보다 은밀한 방식으로 드러나게 하고, 인물들을 통과하게 하며, 단순한 장치들로 단순화되지 않도록 작품의 미적 구성을 아우르게끔 한다. 그가 명백한 숙명론자라고 한다면, 알콜은 종종 인물들의 여정을 불확실한 것으로 만들어, 엄격하게 고정된 프레임 내에서 인물들이 과음으로 쓰러지기 직전에 하나의 분기점을 주고 새로운 선택의 기회를 제공한다. 이렇게 프레임 내에 감독의 그림이 구현되는 것인지, 아니면 인물들 자신이 덧을 만드는 것인지는 우리가 알 수 없다.

주제어: 홍상수, 유폐, 취기, 반복, 영화

mots clés: Hong Sang-soo, enfermement, ivresse, répétition,  
cinéma

투고일: 2009년 9월 1일

심사일: 2009년 11월 14일

게재확정일: 2009년 11월 16일