



HAL
open science

L'art du piksari dans les films de Bong Joon-ho

Antoine Gaudin

► **To cite this version:**

Antoine Gaudin. L'art du piksari dans les films de Bong Joon-ho. *Éclipses - Revue de Cinéma*, 2021, 68, pp.14-25. hal-03825843

HAL Id: hal-03825843

<https://hal.science/hal-03825843v1>

Submitted on 4 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'art du *piksari* chez Bong Joon-ho

Antoine Gaudin, « L'art du *piksari* chez Bong Joon-ho », in Yann Calvet & Hélène Valmary (dir.), « Bong-Joon-ho, des chimères et des hommes », *Eclipses* n°68, 2021, pp.14-21.

Le terme coréen « piksari » est une interjection argotique marquant la survenue d'un événement saugrenu au sein d'un mécanisme prévisible et bien huilé. Il est revendiqué par Bong Joon-ho lui-même comme un élément-clé de la composition de ses filmsⁱ. Il lui sert à désigner l'irruption d'une soudaine dimension comique et absurde à l'intérieur de séquences a priori inscrites dans une tonalité émotionnelle dramatique, ou à l'inverse d'un élément de pathos inattendu dans une scène a priori dévolue au registre de la comédie. Devenu une véritable marque stylistique de son œuvre, le piksari constitue la cheville articulatoire d'une pratique du mélange des genres où le burlesque côtoie tour à tour le mélodrame, le film policier ou le film fantastique. Il concentre ainsi une part importante de l'inventivité figurative et gestuelle avec laquelle Bong Joon-ho dessine, d'un film à l'autre, un portrait de la société sud-coréenneⁱⁱ de son temps.

Barking Dogs

Cette dimension est présente dès son premier long métrage, *Barking Dogs Never Bite*. Cette chronique au ton décalé sur la vie des habitants d'un quartier populaire de Séoul s'inscrit en apparence dans le style burlesque régressif d'un grand nombre de comédies sud-coréennes de la même époque (comme par exemple *My Sassy Girl* de Kwak Jae-yung), inspirées par l'esthétique narrative et visuelle des mangas japonais. À l'instar de ces films, *Barking Dogs* se compose essentiellement de micro-événements auxquels la mise en scène confère une dimension grotesque, selon des recettes relativement éprouvées (cascades cocasses et inattendues, parodies de cinéma d'action, escamotage des chocs eux-mêmes au profit de leurs conséquences, etc.), tout en cultivant une tonalité émotionnelle assez désinvolte et anti-tragique, y compris dans des situations favorisant a priori le recours au pathos. Mais au-delà de ce

traitement de surface, *Barking Dogs* fait émerger une inquiétude existentielle singulière à laquelle la mobilisation du registre *piksari* est tout sauf étrangère.

Tout part d'un malaise « moderne », associé à l'habitat collectif de médiocre facture qui compose le lieu principal de l'action. Dans ce contexte, les aboiements récurrents d'un chien prennent des proportions effrayantes pour le personnage de Yun-ju (Lee Seong-jae). Ils le renvoient en effet, à la fois, à son échec social d'aspirant professeur incapable de jouer le jeu de la corruption qui lui permettrait d'accéder à un poste universitaire (et donc de quitter cet immeuble populaire pour un cadre de vie plus huppé), et à sa situation personnelle de mari dévirilisé et méprisé par sa femme (la mise en scène de leurs rapports insistant sur le fait que cette dernière le traite, littéralement, « comme un chien » [01AG]).



Se débarrasser du *barking dog*, devenu le reflet de sa condition et sur lequel il projette toute sa frustration, devient donc pour Yun-ju une obsession. La séquence de l'enlèvement de la bête coupable constitue ainsi le moment où un être a priori rationnel « bascule » corps et âme dans une quête absurde, et la mise en scène souligne à la fois le caractère comique et la portée dramatique d'un tel basculement. Il y a d'abord le recours au procédé assez classique de l'inclinaison du cadre sur le côté, pastiche du style « thriller » dont le registre émotionnel est complexifié par la poignante portée expressionniste de ce sac plastique que le héros tient sur sa poitrine, et qu'il serre jusqu'à le broyer au moment où il se trouve face à l'animal à l'origine de son angoisse [02AG].



Il faut également souligner un jeu intéressant avec les raccords dans l'axe. Le premier recadre Yun-ju en amorce du plan sur le chien qui vient d'apparaître devant lui, et permet de concrétiser à l'écran le moment où intervient sa démente prise de décision (pourchasser l'animal), en nous permettant de mesurer l'intensité de l'affect qui lui est associé [03AG] [04AG]. Le second raccord dans l'axe intervient au moment où Yun-ju se met effectivement à courir derrière le chien. Ce raccord qui élargit soudain le champ a pour effet de lier le personnage à l'espace traversé (une grande barre d'immeuble uniforme et impersonnelle), et d'aménager, pour les spectateurs jusqu'alors entraînés à l'empathie envers Yun-ju, une soudaine prise de recul sur l'aspect incongru de son action [05AG] [06AG]. Bref, ces deux raccords dans l'axe marquent à l'écran le moment où une digue semble rompre à l'intérieur de cet homme, qui quitte la mesure et la raison et passe « de l'autre côté », comme si une porte venait de s'ouvrir en lui ; à cet égard, ce n'est pas un hasard si au début de la scène, à la sortie de l'ascenseur, le franchissement du seuil de la porte constituait un élément important de la scénographie [07AG].







Après une ellipse, nous retrouvons l'animal dans les mains de Yun-ju, suspendu au-dessus du vide sur le toit de l'immeuble, puis, après que le passage d'une voisine ait dissuadé cette première tentative, dans la cave de l'immeuble où Yun-ju essaie de l'étouffer par pendaison. Il y a ici à l'œuvre un pathos paradoxal, qui assume de prendre sa source dans l'apparence à la fois penaude et touchante de l'animal domestique – comme le montrent notamment ces plans où la caméra se rapproche de la petite tête interloquée du chien [08AG] – afin de solliciter une réception spectatorielle attendrie dans une situation terrible pour lui, qui se retrouve bientôt à convulser de façon sordide au bout d'une corde [09AG].



Ce pathos paradoxal, qui participe pleinement de l'expression du *piksari*, prend d'ailleurs toute sa mesure plus tard dans le film, lorsqu'il est révélé aux spectateurs que le chien qui perd la vie dans cette cave était en réalité... aphone. Quand on prend en compte ce sinistre quiproquo, on mesure l'ironie du titre coréen original, *A Dog of Flanders*, qui renvoie à un roman dramatique anglais du XIXe siècle très populaire en Asie orientaleⁱⁱⁱ, qui exalte la beauté de la relation fidèle entre un homme et son chien.

Mais si le chien disparaît, ce n'est pas parce que Yun-ju l'a tué lui-même – puisqu'il n'a pu se résoudre à aller au bout de son exécution par pendaison (il s'est interrompu après s'être vu agir lui-même dans un miroir). Le meurtre du chien est en fait perpétré par le concierge de l'immeuble, qui le trouvant dans la cachette souterraine où Yun-ju l'avait laissé, l'abat, et s'apprête à le cuisiner en sauce puis à le déguster. Survient un intrus qui le surprend au moment où il prépare son repas « interdit »^{iv} dans le sous-sol. Pour s'en débarrasser, le concierge l'effraie en lui racontant l'histoire d'un certain Boiler Kim, un syndicaliste dénonciateur de la corruption immobilière dans les années 1980, dont le corps sans vie aurait été emmuré dans le sous-sol de l'immeuble, et dont le fantôme errerait toujours là, en quête de vengeance...

Comme elle l'avait fait pour l'universitaire chasseur de chiens, la mise en scène emboîte alors le pas au délire du concierge, en composant, avec le recours des éclairages et des contre-plongées, un cadre esthétique inquiétant pour le déploiement de son récit. Or, ce dernier ne sert pas seulement à faire fuir le personnage inopportun qui retarde son repas **[10AG]**. Il constitue également une parabole satirique sur la façon dont la corruption généralisée d'une société permet de dissimuler un crime injuste. Or, c'est exactement ce qui vient d'arriver au chien, quinze ans après le chimérique Boiler Kim, et c'est ce qui arrivera encore aux prochaines victimes canines de l'obsession meurtrière d'un Yun-ju parti en croisade contre tous les chiens du quartier. On comprend que ce qui s'établit alors, c'est bien une complicité tacite et involontaire entre l'universitaire et le concierge **[11AG]** : le premier, sans le savoir, fournit au second la viande de chien qu'il affectionne ; tandis que le second, par son régime alimentaire singulier, fait disparaître les traces du forfait perpétré par le premier dans sa névrose obsessionnelle^v.



Voilà donc que se met en place une association criminelle, qui ira jusqu'à provoquer la mort (de chagrin) de la propriétaire d'un second chien, jeté par le héros depuis le toit de l'immeuble, récupéré et cuisiné par le concierge. Ce qui s'exprime ici, c'est l'idée que la corruption collective dont Boiler Kim aurait été la victime dans les années 80 (à l'époque de la dictature finissante en Corée du Sud) se poursuit dans la société coréenne moderne, pour aboutir notamment, à la fin du film, à l'emprisonnement injuste d'un sans-abri auquel on impute à tort

les canicides – erreur judiciaire qui se concrétise parce qu’au fond elle arrange tous les protagonistes. Ainsi s’affirment, de façon faussement désinvolte, les thèmes des compromissions collectives et des conditions de recouvrement des crimes du passé qui seront encore au cœur, trois ans plus tard, d’un long métrage à la tonalité plus sombre et moins « cartoonnesque » que *Barking Dogs : Memories of Murder* (2003).

Memories of Murder

L’intrigue de *Memories of Murder* est fondée sur une authentique affaire criminelle, une série de viols et de meurtres de femmes ayant eu lieu à la fin des années 1980 dans la province de Gyunggi. En raison notamment de son irrésolution, cette affaire a laissé une marque profonde dans la mémoire collective en Corée du Sud.

À partir de ce matériau qui pourrait servir de base à un film d’enquête classique, *Memories of Murder* se signale par son épaisseur dramaturgique et sa complexité morale, auxquelles participe la diversité des registres émotionnels organisée par le *piksari*. Ainsi, le caractère grotesque de ses personnages d’enquêteurs n’empêche pas le film de faire sentir leur vertige existentiel, issu de leur confrontation avec une figure du Mal glissante et insaisissable, dont la « pureté » semble presque incongrue dans un environnement social aussi contingent et médiocre. C’est par cette mise en rapport entre le macabre et le grotesque que le film propose d’exprimer l’inconscient collectif d’un peuple entier.

On commence à en prendre la mesure dès la scène qui succède au générique, qui mobilise l’un des thèmes les plus constants du burlesque cinématographique : la lutte de l’homme contre les « mouvements contraires », ceux des objets et des circonstances qui semblent se liguer contre lui. Ce thème sert ici à insister sur l’amateurisme des enquêteurs de cette province rurale coréenne, qui tranche radicalement avec le professionnalisme infaillible des fictions policières standards. Voilà ce qu’expose un superbe plan-séquence de deux minutes sur une scène de crime qui finit saccagée par l’incompétence de ceux-là même auxquels échoit la tâche de retrouver le criminel. La caméra colle de façon dynamique aux basques du commissaire (interprété par Song Kan-ho), et elle dévoile sur son trajet un cadavre mutilé, des populations locales impassibles et des véhicules agricoles échappant à tout contrôle, tandis que les policiers qui arrivent sur la scène du crime se cassent tous la figure à tour de rôle en dévalant le talus qui mène à ce terrain rural manifestement inhospitalier pour eux... [12AG] [13AG]



La dynamique burlesque fait ici voler en éclats les repères associés, dans l'ordinaire du cinéma de fiction, à la situation narrative traditionnelle de l'enquête sur la scène de crime, qui insiste le plus souvent sur la maîtrise et l'expertise des enquêteurs. Elle souligne comment une improbable cascade de négligences aboutit au recouvrement des traces d'un crime : de façon significative, les deux occurrences où la caméra s'autonomise du travelling d'accompagnement collant aux basques de Song Kan-ho, c'est d'un côté pour recadrer d'un côté le corps sans vie

de la victime, de l'autre pour confirmer que le tracteur venant de passer sur le sentier voisin a bien effacé la trace de pas laissée dans la boue par le meurtrier. Le lien entre ces deux recadrages est patent, et nous dit d'emblée que ce crime restera impuni [14AG] [15AG].



Le choix du plan-séquence est également déterminant pour rendre l'impression de chaos et pour lier ensemble tous les éléments et tous les protagonistes qui aboutissent ensemble à ce résultat

calamiteux. Ce qui se dégage de *Memories of Murder*, c'est alors peut-être moins l'idée d'une complicité ou d'une corruption généralisée (comme dans *Barking Dogs...*) que celle d'une responsabilité collective involontaire dans la propagation du crime.

Memories of Murder n'est pas un film sur une enquête résolue, mais sur la façon dont la nature recouvre les traces d'un crime, et dont un territoire, un pays entier, l'absorbe. Il en va de même pour le criminel, et le film se clôt sur ce constat : le meurtrier court toujours, il pourrait être n'importe qui. Cette évocation de tous les assassins possibles suggère à son tour la dimension collective de la faute portée par toute une société dont la violence, la corruption et la désorganisation permettent au crime de prospérer impunément.

Dans cette perspective, le film recèle également une invention gestuelle-figurative d'une grande puissance : ce sont ces coups de pied sautés façon kung-fu que le lieutenant de police incarné par Ryoo Tae-ho envoie, pour un oui ou pour un non, dans le torse ou la figure des suspects lors des arrestations et des interrogatoires – ou, comme le montre une séquence particulière, pour mater les manifestations étudiantes qui, dans les années 1980, contestaient le pouvoir du président Chun Doo-wan. Ces fabuleux coups de pied, importation incongrue du cinéma d'arts martiaux dans un contexte réaliste, constituent de surprenantes décharges d'énergie. Ils présentent aux spectateurs une expérience déstabilisante qui s'inscrit parfaitement dans le registre du *piksari* : ils sont en effet, à la fois, jouissifs et très drôles par leur cinétisme improbable, et problématiques en termes de réception morale, puisqu'il s'agit clairement d'abus de pouvoirs, voire de torture policière. On comprend qu'en contexte de dictature déclinante, ce geste est devenu à ce point routinier pour tous qu'il est devenu presque incontrôlable par son auteur, comme une sorte de réflexe dément légitimé par l'organisation sociale. Dans le film, la beauté chorégraphique et l'irrésistible drôlerie de ces gestes violents et inattendus dialogue ainsi avec les significations terribles qu'impliquent leur généralisation et la désinvolture avec laquelle ils sont administrés [16AG].



Et lorsqu'à la fin on doit amputer ce policier psychopathe de la jambe qui lui servait à rosser les suspects (dans la lignée du mélodrame coréen de l'après-guerre, riche en personnages accidentellement amputés^{vi}), le film propose un montage-pathos réellement empathique vis-à-vis du drame vécu par ce personnage, incorporant notamment un plan à tonalité lacrymale sur sa chaussure, désormais inutile, et arborant encore le carré de tissu servant à effacer les traces de ses coups [17AG] [18AG]. À la faveur de cet « itinéraire moral » saugrenu provoquant une forme rare d'incertitude émotionnelle chez les spectateurs, on comprend que ce qui rend précieux la forme *piksari* du cinéma de Bong Joon-ho, c'est qu'elle ne cherche pas plus à susciter l'indignation « clef-en-main » qu'une réception cynique au « second degré » de l'histoire racontée. Bien plutôt, ce qui est visé, c'est une idée sensible de l'ambivalence morale des affaires humaines – et, au-delà, de l'absurdité chaotique du monde.



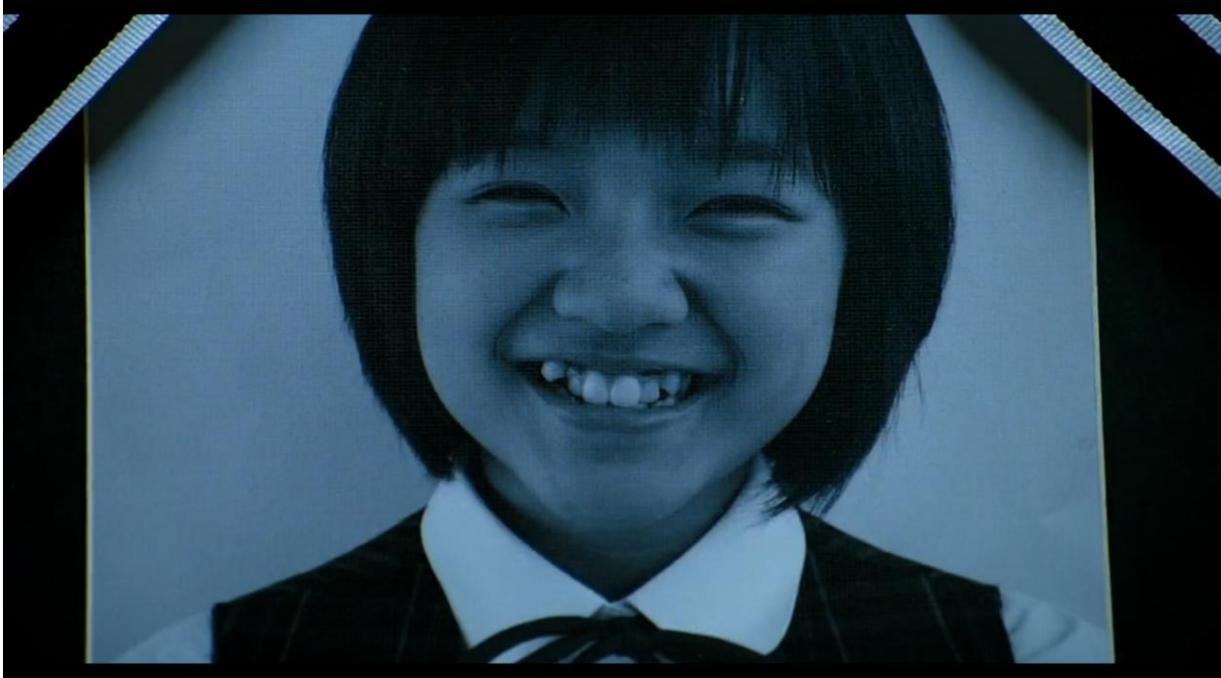
The Host

Cet équilibre entre des registres a priori contradictoires fonctionne également de façon remarquable dans une séquence au début de *The Host*, après la disparition de la petite Hyun-Seo. L'action se déroule dans un funérarium dans lequel on a réuni les familles des victimes d'un monstre apparu dans la rivière Han. C'est la première réunion dans le film de tous les

membres adultes de la famille Park. Soit le patriarche, un vendeur de snacks, et les trois frères et sœurs : le père de la fillette disparue (Song Kan-ho) ; l'oncle, un diplômé au chômage ; et la tante, une athlète de tir à l'arc qui revient juste d'une compétition dans laquelle elle a manqué son dernier tir (d'où l'extraordinaire ironie de la mention par le dialogue de la médaille de *bronze* – seulement ! – qu'elle dépose devant la photo de la fillette). Cette scène qui démarre dans un registre dramatique relativement traditionnel va bientôt devenir le lieu d'une décharge figurative insensée, au fur et à mesure que les personnages s'invectivent et s'envoient des beignes, jusqu'à chuter tous ensemble dans un grand chaos de membres enchevêtrés : entre trivialité et tragique, sentimentalité expansive et burlesque hystérique, elle devient une formidable figuration des liens d'amour/haine, d'attraction/répulsion qui composent une famille.

On pourrait d'abord la lire – dans la lignée ouverte par l'influent réalisateur de *La Servante* (1960) Kim Ki-young – comme une reprise parodique de la tradition des mélodrames coréens, réputés pour leur excès de sentimentalité. Mais cela n'expliquerait pas complètement la façon dont elle réussit à susciter aussi bien l'empathie sincère pour le malheur de cette famille que la distance amusée pour le paroxysme grandiloquent avec lequel elle l'exprime, tout en incorporant une mise en abîme de la mise en spectacle des tragédies collectives (c'est en effet à un contexte bien réel que renvoie le détour métaphorique par l'argument fantastique du monstre^{viii}), à travers les flashes crépitants des photographes de presse qui se pressent avidement autour de la mêlée. [19AG] [20AG]





Le plan final sur la photo de la petite fille, qui rétablit la tristesse de la scène et la douleur familiale sans éteindre l'aspect bouffon et chaotique que vient de prendre cette dernière, est l'illustration de ce pathos paradoxal, de cette coexistence de registres d'émotions a priori contradictoires qui « ne se neutralisent pas, mais s'intensifient »^{viii}, que Bong Joon-ho porte ici à un degré inédit de maîtrise et de puissance expressive inédit.

L'espace nous manque pour évoquer d'autres séquences à l'intérieur de ces films (le concurrent aspirant professeur soudainement percuté par le métro dans *Barking Dogs*, ou encore la mort du patriarche dans *The Host*, chargé par le monstre après s'être stupidement trompé dans le décompte des balles restantes dans son fusil), comme dans les suivants : *Mother* livre ainsi, sous le registre du *piksari*, une fascinante relecture de *topoi* du mélodrame coréen (comme le thème du handicap mental ou la figure populaire de la vieille femme inflexible, la *Ajumma*^{ix}). Dans tous ces films, ce qui retient l'attention, c'est moins un mélange des genres qu'une passerelle inattendue entre des registres émotionnels à priori inconciliables, dont la coexistence, bien loin de se limiter à une simple rupture de ton, permet d'amener les spectateurs vers des affects complexes et déstabilisants. Il y a ainsi quelque chose d'une dimension existentielle dans le *piksari*, qui exprime quelque chose de la polysémie permanente de l'expérience humaine, où cohabite sans cesse le dramatique et le grotesque, le tragique et le trivial. Bref, et pour reprendre le titre du plus récent film de Bong Joon-ho, il y a toujours quelque chose dans

la vie sociale qui « parasite », et cela n'est peut-être jamais mieux perçu qu'au moment de ces éclats figuratifs déstabilisants qui parsèment ses films.

ⁱ Dans un entretien donné à Stéphane Delorme pour les *Cahiers du cinéma*, « L'art du piksari », n°618, décembre 2006, pp.47-49.

ⁱⁱ Dans les coproductions internationales (*Snowpiercer* et *Okja*) mises en scène par Bong Joon-ho, le recours au registre *piksari* est beaucoup moins net, ou davantage diluée dans les codes narratifs et formels du grand spectacle mondialisé.

ⁱⁱⁱ Le roman de Marie-Louise de la Ramée (1872) a d'ailleurs fait l'objet d'une adaptation en série animée japonaise (Yoshio Kuroda, 1975), qui a contribué à le populariser. Voir Chiemi Yagi & Philip L. Pearce, « Imagination, Anime and Japanese Tourists Abroad », in *The World Meets Asian Tourists (Bridging Tourism Theory and Practice, Vol. 7)*, EGP, Bingley, pp.267-286.

^{iv} Pour les enjeux liés à la consommation de viande de chien en Corée du Sud, voir Julien Dugnoille, « From Plate to Pet : Promotion of Trans-species Companionship by Korean Animal Activists », in *Anthropology today*, vol.30, n°6, décembre 2014, pp.3-7.

^v La critique sociale de la corruption des élites est une constante des films de Bong Joon-ho, depuis son film de fin d'études à la KAFA (Korean Academy of Film Arts), *Incohérence* (1995).

^{vi} Voir Adrien Gombeaud, *Séoul Cinéma : les origines du nouveau cinéma coréen*, L'Harmattan, 2006.

^{vii} Le film est en partie inspiré d'un fait d'actualité (l'affaire McFarland) impliquant une pollution fluviale causée par une base militaire américaine.

^{viii} Stéphane Delorme, « *The Host* de Bong Joon-Ho », plaquette *Lycéens au cinéma*, CNC, 2010.

^{ix} Ji-yoo An, « The Korean Mother in contemporary thriller films », in *Journal of Japanese and Korean Cinema*, vol.11, 2019, pp.154-169.