



HAL
open science

La génération des centres culturels (Munhwawon sedae) et la nouvelle vague du cinéma sud-coréen des années 1980–1990

Sora Hong

► **To cite this version:**

Sora Hong. La génération des centres culturels (Munhwawon sedae) et la nouvelle vague du cinéma sud-coréen des années 1980–1990. Histoire. École des Hautes Études en Sciences Sociales Paris, 2019. Français. NNT: . tel-03676161

HAL Id: tel-03676161

<https://hal.science/tel-03676161>

Submitted on 23 May 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.

École doctorale de l'EHESS

UMR 8173 Chine, Corée, Japon

Doctorat

Discipline : Histoire et civilisation

HONG SORA

La génération des centres culturels (*Munhwawon sedae*) et la nouvelle vague du cinéma sud-coréen des années 1980–1990

Thèse dirigée par : Alain DELISSEN

Date de soutenance : Le 13 décembre 2019

Rapporteurs 1 Laurent CRETON, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
 2 Giusy PISANO, École nationale supérieure Louis-Lumière

Jury 1 Laurent CRETON, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
 2 Giusy PISANO, École nationale supérieure Louis-Lumière
 3 Marie-Orange RIVÉ-LASAN, Université Paris Diderot - Paris 7
 4 Léo SOUILLÉS-DEBATS, Université de Lorraine
 5 Stéphane THÉVENET, Institut national des langues et civilisations orientales

REMERCIEMENTS

Ce travail de recherche a pu exister grâce aux soutiens de ces personnes :

Mes parents, Alain DELISSEN, LEE Sangbin, PARK Aekyoung, Marie-Orange RIVÉ-LASAN, Stéphane THÉVENET, Valérie GELÉZEAU, Isabelle SANCHO, Giusy PISANO, Antoine DE BAECQUE, mes vingt-six interviewés, le représentant d'un ciné-club universitaire, *Yallasyŏng* de l'année 2014, HONG Mihŭi du Musée de la littérature de Mokpo [Mokp'o], un membre anonyme de l'équipe de rédaction du bulletin hebdomadaire de l'Université Kyung Hee, LEE Jun-haeng, Martin DEBAT, Nastassja DUMONTET-DEMARCY, Alexandre LE MARCHAND, Lucie DAEYE, Marie-Léila HASSAN, Clément PITORRE, Ken IWASAKI, Yohan LECLERC, Anthony MARANGHI, Raphaël et Xavier MALON, Marion DELARCHE, Laura GUÉRIN, Arnaud MOYSAN, Sabine MANDIN, HAN Sungyu, SEO Miwon, SONG Chanmi et Olivia YOUNG.

Cette étude a bénéficié d'une bourse de terrain 2014 du programme NExT d'héSam
Dynamiques asiatiques. Échanges, réseaux, mobilités.

RESUME ET MOTS CLES

La génération des centres culturels (*Munhwawon sedae*) et la nouvelle vague du cinéma sud-coréen des années 1980-1990

Depuis les années 1980, la Corée du Sud a observé un processus de légitimation culturelle du cinéma. En prenant appui sur ce phénomène, cette thèse attire l'attention sur le rôle des cinéphiles regroupés sous l'expression, « *Munhwawon sedae* » : la génération des centres culturels. Dans cette thèse, nous la définissons comme un réseau social de cinéphiles sud-coréens qui émerge à partir de la fréquentation des centres culturels européens à Séoul sur une période qui s'étend entre 1977 et 1984. Notre analyse de ce réseau s'appuie sur une méthode prosopographique permettant d'apprécier les rapports entre individus et institutions, et en particulier la trajectoire et les différents discours portant sur le 7^e art de la *Munhwawon sedae*. Cette trajectoire est nourrie par un type intellectuel de cinéphilie en provenance de l'Europe, notamment de la France et de l'Allemagne, mais aussi plus localement, par les théories portées par le mouvement culturel pour le « *minjung* » (peuple). Les discours produits sur ce nouveau cinéma sud-coréen se situent donc, à la frontière entre l'art et la politique, celle-ci étant pensée comme un contrepoids à un système politique jugé corrompu. Cependant, avec l'effervescence du mouvement pour la démocratisation du pays, la résistance contre le régime autoritaire prend alors plus d'importance que le 7^e art en tant que tel. Il faut attendre l'apaisement du mouvement social dû à certains processus de démocratisation politique pour qu'un équilibre se dessine entre l'ambition esthétique et l'ambition politique de la *Munhwawon sedae*. Son engagement pour l'évolution du cinéma sud-coréen constitue une réelle initiative dans le champ cinématographique du pays. Dès lors, les « membres » de la *Munhwawon sedae* qui, autrefois n'avaient été que simples spectateurs, diffusent leur cinéphilie en tant que réalisateurs, producteurs, critiques et professeurs de cinéma. Dans l'ensemble, notre thèse s'attache à montrer comment, au milieu des années 1990, la *Munhwawon sedae* a marqué la fin de « l'âge sombre » du cinéma sud-coréen. En se positionnant de cette manière, au cœur d'une nouvelle vague artistique et politique, elle a contribué à établir une nouvelle élite culturelle sud-coréenne. La *Munhwawon sedae* était donc à la fois la première bénéficiaire des

changements de contexte social autour du cinéma en Corée du Sud et la facilitatrice de la légitimation culturelle du cinéma sud-coréen.

Mots clés

Légitimation culturelle du cinéma, cinéphilie, génération des centres culturels, *Munhwawon sedae*, nouvelle vague du cinéma sud-coréen, *Korean new wave*, *Minjung*, PARK Kwang-su, HONG Ki-seon, AHN Dong Kyu, JUNG Sung-il, YI Hyo-in

ABSTRACT AND KEYWORDS

The generation of cultural centers (*Munhwawon sedae*) and the new wave of South Korean cinema in the 1980s and 1990s

A process of cultural legitimation of the cinema has occurred in South Korea since the 1980s. This thesis focuses on the role that cinephiles grouped under the expression of the *Munhwawon sedae*, the generation of cultural centers, have played in this process. Accordingly, I analyze this notion, understood as a social network of South Korean cinephiles who emerged as a result of frequenting European countries' cultural centers in Seoul between 1977 and 1984. The analysis is based on a prosopographic method to understand the relationships between individuals and institutions, particularly the trajectory and various discourses on the Seventh Art of the *Munhwawon sedae*. As I demonstrate, this trajectory is nourished not only by an intellectual type of European cinephilia but also, more locally, by theories of cultural movement for the *minjung* (people). The discourses produced on the "South Korean new cinema" therefore exist on the border between art and politics. The latter side was seen as a counterweight to an absurd political system. Thus, I strive to show how the political objective has progressively taken precedence over the artistic objective with the effervescence of the movement for the democratization of the country: the resistance against the presumed incoherence of society then becomes more important than the pursuit of the Seventh Art. Until the end of the political democratization process of the country, a balance is drawn between the aesthetic and political ambition of the *Munhwawon sedae*. The engagement of these cinephiles within the evolution of the South Korean cinema constitutes a new initiative in the field. Now, the "members" of the *Munhwawon sedae*, who once were movie fans frequenting European countries' cultural centers, have spread their cinephilia as directors, producers, critics, and film educators. Overall, this thesis focuses on how, in the mid-1990s, the *Munhwawon sedae* announced an end to the dark age of South Korean cinema. By positioning itself in this way, literally at the heart of this artistic and political new wave, the *Munhwawon sedae* formed as the new cultural elite of South Korean society.

Keywords

Cultural legitimation of cinéma, cinephilia, Generation of cultural centers, *Munhwawon Sedae*, *Korean New Wave*, *Minjung*, PARK Kwang-su, HONG Ki-seon, AHN Dong Kyu, JUNG Sung-il, YI Hyo-in

AVANT-PROPOS

Dans l'ensemble de cette thèse, nous nous référons au système de transcription de McCune-Reischauer, exception faite pour les termes et les noms dont l'usage est préalablement fixé en français (par exemple Séoul). Concernant les noms de villes et de régions sud-coréennes, nous conservons la romanisation révisée du coréen, cette dernière est, aujourd'hui, la plus courante dans le pays et sur Internet. Les noms des établissements sud-coréens suivent également ce principe. Cependant, à chaque première apparition d'un nom, nous mentionnons la transcription de McCune-Reischauer entre crochets (par exemple, Busan [Pusan], Université Yonsei [Yõnse]). Les noms de personnes sont donnés dans l'ordre d'usage en Corée : nom de famille, puis prénom. Toutefois, afin de respecter les coutumes locales en ce qui concerne l'ordre des noms, quand il s'agit d'une personne française, nous gardons celui de son pays. En conséquence, afin de faciliter la distinction entre nom et prénom : le nom est écrit en majuscule et le prénom en minuscule, excepté la lettre initiale de ce dernier (par exemple, HONG Sora, KONO Taro, Alain DELISSEN). Lorsque nous mentionnons une personne sud-coréenne populaire dont les informations se trouvent aisément, nous conservons sa propre romanisation. Nous y ajoutons simplement la transcription de McCune-Reischauer entre crochets une première fois (par exemple, BONG Joon-ho [PONG Chunho]). Les noms de publications en langue anglaise (quotidiens, périodiques, etc.) sont maintenus quand ils sont donnés ainsi dès leur fondation (par exemple, *Screen* [Sũk'ũrin] et *Roadshow* [Rodũsyo]).

Concernant la traduction des titres de films sud-coréens en français, plusieurs cas de figure sont identifiés. Si le titre d'un film est déjà traduit en français, nous adoptons la traduction déjà reconnue (par exemple, *T'aegũkki hwinallimyõ* (태극기 휘날리며, *Frères de sang*) de KANG Je-gyu [KANG Chegyu]). Si le film n'a pas de titre en français, nous traduisons en français sa version anglaise disponible sur le site des Archives coréennes du cinéma. Au cas où le film n'a que son titre en coréen, la traduction est effectuée uniquement dans le cadre de cette thèse.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	p.3
RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS	p.4
ABSTRACT AND KEYWORDS	p.5
AVANT-PROPOS	p.6
TABLE DES MATIÈRES	p.7
TABLE DES TABLEAUX	p.11
TABLE DES GRAPHIQUES	p.12
INTRODUCTION	p.13
Chapitre 1 La <i>Munhwawon sedae</i>, une expression intrigante, essai de définition	p.23
I Comment la génération des centres culturels (<i>Munhwawon sedae</i>) est-elle décrite par les médias ?	p.23
1 Le « <i>munhwawon</i> » : le Centre culturel français davantage que le Goethe Institut	p.25
2 La génération <i>Munhwawon</i> , une « madeleine de Proust » des intellectuels ?	p.27
3 Fréquenter le « <i>munhwawon</i> » : une preuve de cinéphilie ?	p.29
II Quelle place la génération <i>Munhwawon</i> occupe-t-elle dans l’histoire du cinéma sud-coréen ?	p.32
1 La génération <i>Munhwawon</i> vue par le monde académique du cinéma	p.32
2 Le « <i>munhwawon</i> » : le lieu de naissance des relations entre les jeunes cinéphiles	p.35
3 Le « <i>sedae</i> » : une génération ?	p.42
a) La génération <i>Munhwawon</i> en tant que groupe	p.43
b) La génération <i>Munhwawon</i> en tant que génération	p.50
c) La génération <i>Munhwawon</i> en tant que réseau social	p.57
III Synthèse : définir la <i>Munhwawon sedae</i>	p.63
Chapitre 2 La génération <i>Munhwawon</i> et la nouvelle vague du cinéma sud-	p.66

coréen

I	Qu'est-ce que la nouvelle vague du cinéma sud-coréen ?	p.66
1	Une nouvelle génération de cinéastes sud-coréens	p.67
2	Le réalisme pour un auteur-réalisateur	p.71
3	L'esthétique de la nouvelle vague du cinéma sud-coréen	p.75
II	Quel lien se trouve-t-il entre la génération <i>Munhwawon</i> et la nouvelle vague du cinéma sud-coréen ?	p.78
1	Des tentatives de distinctions	p.78
2	Le BIFF : instance de légitimation du cinéma de la génération <i>Munhwawon</i>	p.82
3	La nouvelle vague, une stratégie de la génération <i>Munhwawon</i> ?	p.86
III	Dans quel contexte la génération <i>Munhwawon</i> a-t-elle émergé dans le milieu du cinéma sud-coréen ?	p.89
1	Changement de la règle du jeu	p.89
a)	La cinquième modification de la Loi sur le cinéma	p.91
b)	La sixième modification de la Loi sur le cinéma	p.94
2	Bouleversements dans l'industrie du cinéma	p.100
a)	L'intervention des <i>chaebŏl</i>	p.100
b)	L'ère du <i>p'ŭrodyusŏ</i> , le nouveau type de producteur de cinéma	p.102
3	Valorisation et intellectualisation du cinéma	p.106
a)	Le cinéma sud-coréen reconnu à l'extérieur	p.107
b)	La diffusion des connaissances plus approfondies sur le cinéma	p.110
c)	Le cinéma ancré dans le monde académique et intellectuel	p.116
IV	Synthèse : le rapport entre la génération <i>Munhwawon</i> et la <i>Korean New Wave</i> au sein de la légitimation culturelle du cinéma sud-coréen	p.123

Chapitre 3 Un pli cinéphilique marqué ? p.126

I	Qu'est-ce que la cinéphilie ?	p.126
1	La cinéphilie et la légitimation culturelle du cinéma	p.126
2	La cinéphilie sud-coréenne pré-génération <i>Munhwawon</i>	p.129
II	Comment parler de la cinéphilie de la génération <i>Munhwawon</i> ?	p.132
1	La sélection des individus de la génération <i>Munhwawon</i>	p.133
2	Une restriction du champ de recherches	p.136
III	Comment les individus de la génération <i>Munhwawon</i> sont-ils devenus amateurs de cinéma ?	p.139
1	PARK Kwang-su	p.139

2	HONG Ki-seon	p.142
3	AHN Dong Kyu	p.144
4	JUNG Sung-il	p.147
5	YI Hyo-in	p.150
IV	Comment les individus de la génération <i>Munhwawon</i> sont-ils devenus cinéphiles ?	p.157
1	HONG, AHN et JUNG : aux centres culturels	p.157
2	PARK : à <i>Yallasyŏng</i>	p.162
3	YI : le cinéma, un outil pour la démocratisation	p.165
V	Synthèse : la formation de la cinéphilie de la génération <i>Munhwawon</i>	p.169
Chapitre 4 Approche transversale : les discours cinématographiques de la génération <i>Munhwawon</i>		p.172
I	Un rêve éveillé pour un paradis du cinéma	p.172
II	À la recherche d'un cinéma réaliste pour le peuple	p.174
III	Le Petit cinéma	p.180
IV	Le mouvement du cinéma en faveur du <i>minjung</i>	p.186
V	Le cinéma autonome contre les forces étrangères	p.193
VI	Retour au cinéma en tant qu'art	p.200
VII	Les discours cinématographiques de la génération <i>Munhwawon</i> et le mouvement culturel pour le <i>minjung</i>	p.205
VIII	Synthèse : une évolution des discours cinématographiques de la génération <i>Munhwawon</i> ?	p.209
Chapitre 5 Approche bio-prosopographique : trajectoire individuelle dans la nouvelle vague du cinéma sud-coréen		p.213
I	PARK Kwang-su : la locomotive d'un nouveau <i>Chungmuro</i>	p.214
II	HONG Ki-seon : la lutte continue... mais dans le système	p.223
III	AHN Dong kyu : adieux aux discours de la génération <i>Munhwawon</i> ?	p.231
IV	JUNG Sung-il : protecteur du cinéma d'auteur et du langage cinématographique	p.236
V	YI Hyo-in : une intégration à la génération <i>Munhwawon</i> ?	p.244

VI	Synthèse : la cinéphilie de la génération <i>Munhwawon</i>	p.251
	CONCLUSION	p.257
	BIBLIOGRAPHIE	p.267
	LISTE DES TRANSCRIPTIONS, DES TRADUCTIONS ET DES	p.289
	ABRÉVIATIONS	
	ANNEXES	p.300
Annexe 1	Corpus des articles sur la <i>Munhwawon sedae</i> (1996 – 2015)	p.300
Annexe 2	La localisation du CCF dans le quartier de Sagan-dong (1971 – 2000)	p.305
Annexe 3	Les films projetés au CCF (1968 – 1993)	p.306
Annexe 4	Le trimestriel publié par le CCF de Séoul, la <i>Gazette du cinéma</i> (1983 – 1985)	p.312
Annexe 5	Liste des adhérents de Ciné-club Séoul du CCF (1978)	p.314
Annexe 6	Des films projetés au Ciné-club Séoul du CCF (1977 – 1978)	p.315
Annexe 7	Les courts-métrages présentés à <i>T'oyo tanp'yŏn</i> (1983 – 1985)	p.317
Annexe 8	L'affiche du Festival du Petit cinéma	p.319
Annexe 9	Les portraits des adhérents du Club de cinéma à Séoul faits par PARK Kwang-su	p.320
Annexe 10	Les films sud-coréens primés aux festivals internationaux de films	p.321
Annexe 11	Les films sud-coréens projetés lors de l'exposition au Centre Pompidou du mois d'octobre 1993 au mois de février 1994	p.323
Annexe 12	Sommaire des quatre numéros de <i>Yŏllin yŏnghwa</i>	p.326
Annexe 13	Les sujets de « Dossier », la rubrique cinéphilique de la revue Roadshow (juin 1990 – septembre 1992)	p.329
Annexe 14	Aperçus chronologiques de cinq parcours dans le cinéma sud-coréen (1955 – 1996)	p.331

TABLE DES TABLEAUX

Tableau 1-1	Les programmes cinématographiques du CCF (1968 – 1994)	p.36
Tableau 1-2	Les groupes du cinéma militant pendant le mouvement de démocratisation	p.54
Tableau 2-1	Catégorisation des cinéastes de la « nouvelle génération »	p.69
Tableau 2-2	Les réalisateurs de la KNW par période	p.84
Tableau 2-3	Le nombre d'entrées des films par an en Corée du Sud dans les années 1980	p.95
Tableau 2-4	Les établissements offrant le cursus de master et de doctorat en études cinématographiques en Corée du Sud (1990 – 2005)	p.119
Tableau 2-5	Le nombre des mémoires et thèses en cinéma soutenues en Corée du Sud (1990 – 2005)	p.120
Tableau 2-6	Les sujets traités dans les thèses en cinéma soutenues en Corée du Sud (1992 – 2007)	p.121
Tableau 3-1	Les informations biographiques	p.134
Tableau 3-2	La participation aux activités collectives de la MHSD	p.135
Tableau 3-3	Expériences cinéphiliques	p.138
Tableau 4-1	Des discours sur le cinéma alternatif de la génération <i>Munhwawon</i>	p.211
Tableau 5-1	Des stades de la cinéphilie suivis par les cinq acteurs sociaux de la MHSD	p.251
Tableau 5-2	Des idées poursuivies par les sujets de recherches	p.253

TABLE DES GRAPHIQUES

Graphique 1-1	Les types de presses ayant publié des articles sur la MHSD	p.24
Graphique 1-2	Les types d'articles traitant la MHSD	p.24
Graphique 1-3	La relation des acteurs de la MHSD 1 (1977 – 1984)	p.48
Graphique 1-4	La relation des acteurs de la MHSD 2 (1977 – 1984)	p.48
Graphique 1-5	La situation de génération, l'ensemble générationnel et l'unité de génération	p.51
Graphique 1-6	La génération <i>Munhwawon</i> en tant que génération (1984 – 1990)	p.57
Graphique 1-7	Les relations des groupes de la <i>Munhwawon sedae</i> (1977 – 1990)	p.59
Graphique 2-1	Des cinéastes de la « nouvelle génération » par catégorie	p.69
Graphique 2-2	La position des réalisateurs de la MHSD	p.88
Graphique 2-3	La transmission de la légitimité de la KNW	p.88
Graphique 2-4	L'évolution du nombre d'entrées des films en Corée du Sud durant les années 1980	p.95
Graphique 2-5	Les établissements offrant le cursus de master et de doctorat en études cinématographiques en Corée du Sud (1990 – 2005)	p.120
Graphique 2-6	Le nombre des mémoires et thèses en cinéma soutenues en Corée du Sud (1990 – 2005)	p.120
Graphique 2-7	Les sujets traités dans les thèses en cinéma soutenues en Corée du Sud (1992 – 2007)	p.121
Graphique 4-1	La position adoptée par le Petit cinéma	p.182
Graphique 4-2	Parcours avant la fondation de <i>Yŏnghwa ōnŏ</i>	p.210

INTRODUCTION

Le sujet de cette thèse est né d'un étonnement.

Je suis née en 1983 à Geoje [Kōje], une île située au sud de Busan [Pusan] en Corée du Sud. Dans mon enfance, il y avait un fossé culturel entre la capitale et les autres villes de province, entre la ville et la campagne. Il fallait compter deux ou trois mois pour qu'un film sorti à Séoul le soit à la campagne. En visionnant un film au cinéma, j'avais l'impression d'être enfin intégrée à la culture « *mainstream* ». Cependant, je dois avouer ne pas avoir été véritablement cinéphile à cette époque. Certes, j'appréciais de me rendre au cinéma, mais il s'agissait davantage de faire comme les autres enfants. À l'époque, le cinéma représentait pour moi un simple divertissement. En revanche, pour les adultes, et notamment pour mes parents, la représentation du cinéma se situait à la frontière entre une ressource pédagogique et une forme de délitement moral. Le cinéma sud-coréen correspondait, à leurs yeux, à cette dernière représentation négative, contrairement aux films classiques occidentaux tels que *La Mélodie du bonheur* (1965) de Robert WISE ou *Ben-Hur* (1960) de William WYLER. Ainsi un enfant sage devait se méfier d'un film coréen, et ce, peu importe son réalisateur, puisque son impact était nécessairement jugé comme étant nuisible ou corrupteur.

Puis le XXI^e siècle a commencé. À cette époque, j'étais étudiante en licence à Séoul. J'ai pu remarquer combien les salles de cinéma étaient de plus en plus occupées par des films sud-coréens. Au début des années 1990, le fait qu'un film local comptabilise un million d'entrées était une nouvelle tout à fait surprenante. Ce fut le cas en 1993 avec le film d'IM Kwon-taek [IM Kwont'aek], *Sōp'yōnje* (서편제, *La Chanteuse de pansori*). Dix ans après et depuis *Silmido* (실미도, *L'Île de Silmi*, 2003) de KANG Woo-seok [KANG Usōk] et *T'aegŭkki hwinallimyō* (태극기 휘날리며, *Frères de sang*, 2004) de KANG Je-gyu [KANG

Chegyu], un film est reconnu comme étant un succès s'il totalise au moins dix millions de spectateurs. Ainsi PARK Chan-wook [PAK Ch'anuk], BONG Joon-ho, HONG Sang-soo [HONG Sangsu] et LEE Chang-dong [YI Ch'angdong] sont entrés dans la liste des réalisateurs préférés des Sud-Coréens. Ils ont été également reconnus sur le plan international. Pour la première fois dans l'histoire du pays, le cinéma sud-coréen s'inscrit dans la culture dominante.

À présent, une question émerge : comment le cinéma sud-coréen, compris comme un cinéma produit par le capital sud-coréen, a-t-il pu évoluer si rapidement tandis qu'il était jusqu'alors peu apprécié localement pendant de nombreuses années ? Pour répondre à cette interrogation, il nous faut situer le point de départ de ce changement. Un premier âge d'or du cinéma sud-coréen a eu lieu à la sortie de la guerre de Corée, mais il n'a pas duré longtemps. Dès la fin des années 1960, la création de nombreux magazines et gazettes populaires, ainsi que la multiplication de chaînes télévisées, a offert à la population sud-coréenne de plus en plus de choix de divertissement. Parallèlement, le régime autoritaire de PARK Chung-hee [PAK Chŏnghŭi]¹ a poussé les cinéastes à réaliser des films en faveur du gouvernement. Par conséquent, le cinéma sud-coréen des années 1970 a été polarisé en deux catégories : les films de propagande d'une part et les films de divertissement d'autre part. C'est ainsi que le cinéma du pays a connu un âge sombre. Sa période noire a persisté jusqu'à la décennie suivante. Malgré l'assassinat du dictateur en 1979, qui a été accompagné d'un désir accru de démocratisation du pays, un autre tyran, CHUN Doo-hwan [CHŎN Tuhwan]² l'a remplacé à la Maison bleue, la résidence présidentielle de Corée du Sud. Afin de limiter le rejet de la dictature par le peuple, le gouvernement a élaboré une politique culturelle appelée « 3S » (*Sex, Screen, Sports*). Le scénariste SIM San a, quant à lui, décrit les années 1980 comme étant une période « où les Sud-Coréens lançaient des pierres contre le régime pendant la journée alors que, pendant la nuit, ils rigolaient en regardant des films érotiques “*ssaguryŏ*” (싸구려, bas de gamme) produits grâce à la politique de libéralisation du gouvernement³ ».

Pendant les années 1990, la période que je n'ai pas pu observer en raison de ma préparation au concours d'entrée à l'université, comme la plupart des adolescents sud-coréens, le cinéma sud-coréen a pris ses distances avec cette sombre période. Des films commerciaux,

¹ PARK Chung-hee (박정희, 1917 – 1979). Président de la République de Corée de 1962 à 1979.

² CHUN Doo-hwan (전두환, 1931 –). Président de la République de Corée de 1980 à 1988.

³ SIM San. « Ch'ungmuro chakka yŏljŏn 13. Yi mun-ung : 'Aema pu-in' ūi abŏji (충무로 작가 열전 13. 이문웅 : '애마부인'의 아버지, Série de biographies des auteurs du *Chungmuro* 13. Yi Mun-ung : le père d'*Aema pu-in*) ». *Cine 21*. 2001, n° 296, p.102.

notamment des comédies romantiques, ont commencé à attirer les spectateurs. En outre, quelques films primés dans les festivals internationaux de cinéma ont été décrits comme dotés d'une qualité artistique. Les médias sud-coréens ont fait mention de plusieurs auteurs-réalisateurs du pays : leurs interviews étaient diffusées non seulement dans les magazines populaires, mais aussi dans les quotidiens. Les savoirs portant sur le cinéma ont alors été reconnus comme importants et intéressants, si bien que l'on pouvait observer des étudiants se promener avec des revues cinématographiques sous le bras. On peut trouver un écho à ces scènes de rue dans la série télévisée, *Ŭngdap hara 1994* (응답하라 1994, *Réponds 1994*)⁴. En 1995, *Le Sacrifice* d'Andreï TARKOVSKI est sorti en Corée du Sud. Ce film, très souvent cité comme une œuvre d'art cinématographique, a comptabilisé plus de trente mille spectateurs à Séoul et environ cent milles dans l'ensemble du pays. Il s'agit d'un record presque mondial⁵. Ce succès a démontré la possibilité, pour le cinéma d'auteur, de se faire une place dans le marché du cinéma, ce qui a conduit à l'ouverture de cinémathèques privées et de salles de cinéma dédiées aux films d'auteur. De petits ciné-clubs ont été fondés partout dans le pays, offrant des lieux de débats sur le cinéma. LEE Sun-joo [YI Sŏnju] analyse ce phénomène comme étant « la popularisation de la critique [cinématographique] dans le public coréen⁶ ». Par ailleurs, le succès du premier Festival international du film de Busan [Pusan], en 1996, a annoncé l'arrivée d'une nouvelle vague du cinéma sud-coréen, la *Korean New Wave*. En 1997, à la suite de l'augmentation du nombre de cinéphiles, un quotidien national sud-coréen intitulé le *Dong-A ilbo* [Tonga ilbo] a créé une section dédiée aux critiques cinématographiques au sein du *Sinch'un munye* (신춘문예, Concours de littérature annuel printanier)⁷ : un concours perçu comme la porte d'entrée principale au monde littéraire et artistique, autrement dit intellectuel. Ainsi, les années 1990 ont donné lieu à une légitimation culturelle du cinéma sud-coréen.

⁴ La série télévisée sud-coréenne est diffusée sur TvN en 2013. Elle décrit comment vivaient les Sud-coréens dans le passé, en particulier au milieu des années 1990.

⁵ CHŌN Chonghyŏk. *Han'guk yŏnghwa chapchi rŭl torabonda* (한국 영화 잡지를 돌아본다, *Une rétrospection des revues cinématographiques coréennes*). Séoul : Han'guk yŏnghwa chinhŭng wiwŏnhoe. 2013, p.1.

⁶ LEE Sun-joo. « Saeroun yŏnghwa ilkki ūi chean hok ūn pip'an chŏk sinep'illia ūi hyŏngsŏng - 1990nyŏndae han'guk yŏnghwa munhwa esŏ munhwa hakkyo sŏul ūi hwaltong tŭl (새로운 영화 읽기의 제안 혹은 비판적 시네펠리아의 형성 - 1990년대 한국 영화 문화에서 문화학교 서울의 활동들, Proposition pour une nouvelle lecture du cinéma ou la formation de la cinéphilie critique - les activités de *Munhwa hakkyo* Séoul dans la culture du cinéma sud-coréen dans les années 1990) ». *Yŏnghwa yŏn'gu*. 2014, n°59, p.231-232.

⁷ *Sinch'un munye* (신춘문예, 新春文藝, Concours de littérature annuel printanier) est un concours de littérature organisé par des journaux quotidiens sud-coréens chaque printemps afin de découvrir de jeunes écrivains. En Corée du Sud, c'est une des occasions principales de commencer une carrière d'écrivain. Le premier concours a été organisé en 1925 par le *Dong-A ilbo*.

Selon la légitimité culturelle qu'une société attribue, on peut observer trois domaines relevant du milieu culturel : « sphère de la légitimité » des arts traditionnels ; « sphère du légitimable » (cinéma, photo, jazz, etc.) ; « sphère de l'arbitraire » (vêtement, décoration, cuisine, etc.)⁸. Contrairement à la musique et aux arts plastiques, le cinéma, qui était perçu comme un divertissement populaire à ses débuts, a dû lutter pour rehausser son statut. Le chemin entre les pratiques dites « vulgaires » et les pratiques dites « nobles » du cinéma, qui relèvent du domaine de ce qui est reconnu comme « légitimable », varie selon les pays. En Corée du Sud, cette émergence était à la fois inattendue et surprenante. En effet le grand public, mais aussi des intellectuels qui avaient d'abord privilégié la littérature, s'est enthousiasmé pour le cinéma dès les années 1990. Cet étonnement a généré de nombreuses questions de la part de cinéphiles et de chercheurs sur le cinéma. Cependant, concernant la légitimation culturelle du cinéma, des ouvrages sur l'histoire du cinéma coréen soulignent sans grandes précisions des facteurs socio-économiques macroscopiques explicatifs de ce changement, notamment la réception du postmodernisme, la reconnaissance du cinéma coréen sur le plan international, la modification de la loi sur le cinéma et le changement du système de production du cinéma. Afin d'identifier les raisons plus concrètes de ce phénomène, certains chercheurs ont dirigé des études plus microscopiques. YI Sanggil a analysé des articles concernant le cinéma, publiés dans les journaux quotidiens sud-coréens, le *Chosun ilbo* [Chosŏn ilbo] et le *Hankyoreh* [Han'gyŏre] entre 1988 et 1999. En s'appuyant sur le rôle des médias dans la légitimation culturelle du cinéma sud-coréen, il évoque l'apparition de nouveaux critiques et chercheurs plus intellectuels que leurs aînés⁹. D'autre part, KIM Junghwan [KIM Chŏnghwan] a effectué des recherches sur les thèses en cinéma en Corée du Sud, de 1992 à 2007. En remarquant l'augmentation du nombre de thèses durant cette période, il démontre une accumulation du capital symbolique à l'intérieur du champ du cinéma en Corée du Sud¹⁰. Cependant, l'étude de KIM met davantage en évidence le fruit de la légitimation du cinéma dans le pays, et celle de YI ne révèle pas qui sont « les nouveaux critiques et chercheurs en cinéma ».

⁸ BOURDIEU Pierre et al. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Minuit, 1965.

⁹ YI Sanggil. « 1990nyŏndae han'guk yŏnghwa changnŭ ŭi munhwa chŏk chŏngdanghwa kwajŏng yŏn'gu (1990 년대 한국영화 장르의 문화적 정당화 과정 연구, L'étude du processus de la légitimation culturelle du cinéma coréen des années 1990) ». *Ŏllon kwa sahoe*, 2005, n° 13-2.

¹⁰ KIM Junghwan. « Han'guk sahoe esŏ yŏnghwa ŭi chisŏng hwa kwajŏng e kwanhan yŏn'gu (한국사회에서 영화의 지성화과정에 관한 연구, Études sur le processus de l'intellectualisation du cinéma coréen dans la société sud-coréenne) ». *Han'guk k'ont'entchŭ hakhoe nunmunji*. 2013, n° 13-2.

Par conséquent, certaines interrogations restent en suspens, car dans les études déjà effectuées, on néglige et oublie les individus qui ont participé à ces changements. Comme a insisté Karel KOSÍK, un individu peut transformer le monde en collaboration et en relation avec d'autres¹¹. C'est pourquoi, ayant pour ambition de contribuer à mieux saisir une histoire sociale du cinéma sud-coréen, notre thèse s'attache à suivre des parcours de cinéphiles. Nous pouvons d'abord citer les réalisateurs de la nouvelle vague, entre autres PARK Kwang-su [PAK Kwangsu], JANG Sun-woo [CHANG Sŏn-u], JEONG Ji-yeong [CHŎNG Chiyŏng], LEE Myeong-se [YI Myŏngse], BAE Chang-ho [PAE Ch'angho] et PARK Jong-Won [PAK Chongwon]. Ensuite, nous nous intéresserons aux producteurs ayant régulièrement collaboré avec eux : SHIN Chul [SIN Ch'ŏl], YOO In-taek [YU Int'aek] et AHN Dong Kyu [AN Tongkyu]. Il ne faut pas oublier la présence des critiques de cinéma qui ont soutenu les cinéastes de la *Korean New Wave* en les qualifiant d'« artistes », notamment JUNG Sung-il [CHŎNG Sŏng'il] et YI Hyo-in. Le point commun de la majorité de ces individus, c'est leur fréquentation des centres culturels des pays européens dans le but de visionner des films. Pour eux, le Centre culturel français (CCF) et le Goethe Institut (Goethe) à Séoul ont été des lieux déterminants. Dans les médias, ils ont été nommés et regroupés sous une expression : « *Munhwawon sedae* » [Munhwawŏn sedae] (문화원세대, 文化院世代, génération des centres culturels).

L'objectif de cette thèse est de creuser et de questionner cette expression de génération *Munhwawon* ou de MHSD. Bien que le terme soit devenu commun dans le domaine du cinéma, il n'existe toujours pas d'étude qui s'y rapporte nominativement¹². Cela peut s'expliquer, tout d'abord, par la courte histoire des études traitant la culture de masse en Corée du Sud. La culture de masse est un élément essentiel de la société moderne parce qu'elle s'adresse à un large public. Cependant, son intérêt académique dans le pays n'a été reconnu qu'au début des années 2000, avec la mode de la « Vague Coréenne », la *Hallyu* (한류). Depuis cette date, beaucoup de recherches sur la culture de masse sud-coréenne, y compris concernant le cinéma sud-coréen, ont été menées. La plupart des ouvrages généraux d'introduction à l'histoire du cinéma coréen ont été rédigés au début du XXI^e siècle, avant que des recherches plus abouties ne commencent à envisager des sujets plus précis et plus variés. Une majorité de ces travaux analyse la politique cinématographique, visant au

¹¹ KOSÍK Karel. « L'individu et l'histoire ». *L'Homme et la société*, 1968, n° 9, p.79-90.

¹² Lors des recherches sur les sites s'occupant des bases de données académiques, RISS, KISS, DBpia, la Bibliothèque nationale de la Corée du Sud et la Bibliothèque de l'Assemblée nationale de la Corée du Sud, on ne trouve aucune recherche intitulée la génération *Munhwawon* (la dernière recherche date du 19 septembre 2015).

développement de l'industrie du cinéma sud-coréen face au marché mondial. Une autre raison de cette sous-estimation trouve son origine dans le fait que la génération *Munhwawon* domine encore aujourd'hui l'ensemble des champs du cinéma sud-coréen, particulièrement au sein des universités. La plupart des études sur les cinéphiles coréens s'appuient sur des cinéastes plus âgés ou plus jeunes que la MHSD. Ainsi les chercheurs qui y appartiennent s'intéressent davantage à la période précédente. MUN Gwan-gyu [MUN Kwan'gyu]¹³ et LEE Jeong-ha [YI Chŏngha]¹⁴ ont mené les études sur *Yŏngsang sidae* (영상시대, Temps des médias)¹⁵. MUN Jae-cheol a effectué une étude sur les cinéphiles des années 1950 aux années 1970¹⁶. Depuis les années 2010, des chercheurs plus jeunes sous la conduite des universitaires issus de la génération *Munhwawon* commencent à s'intéresser aux années 1990 dans le cadre de la culture cinéphilique. Sous la direction de MUN Jae-cheol, LEE Sun-joo [YI Sŏnju] a publié récemment une étude sur le *Munhwa hakkyo sŏul* (문화학교 서울, École culturelle de Séoul), un ciné-club fondé par des cinéphiles. Selon cette dernière, le club aurait contribué à la diffusion de la cinéphilie dans la région de Séoul dans les années 1990¹⁷.

Malgré ce manque d'attention du monde académique, depuis la fin des années 1970, la MHSD s'est intéressée au cinéma en s'y spécialisant collectivement, et ce d'une manière à la fois passionnée et académique. Par conséquent, dans les années 1990, afin d'assouvir le besoin de connaissances sur le 7^e art, même les plus intellectuels ne pouvaient négliger les travaux de cette génération. C'est à partir de ce constat qu'est née l'hypothèse principale de cette thèse selon laquelle, dans l'histoire du cinéma sud-coréen, la génération *Munhwawon* a été un des principaux protagonistes de l'évolution de l'industrie et de la culture du cinéma. Une deuxième hypothèse considère qu'à l'intérieur de cette génération, les individus ont été fortement nourris par une certaine cinéphilie. Dans cette thèse, nous allons donc examiner, en premier lieu, son identité. Puis, nous chercherons à analyser si cette cinéphilie a joué un rôle

¹³ MUN Gwan-gyu. « Han'guk yŏnghwa undong sa esŏ yŏngsang sidae ūi tŭngjang paegyŏng kwa yŏnghwa sa chŏk ūiŭi (한국영화운동사에서 영상시대의 등장배경과 영화사적 의의, Le contexte de l'apparition de *Yŏngsang sidae* dans l'histoire du mouvement du cinéma coréen et sa signification à l'égard de l'histoire du cinéma) ». *Sine p'orŏm*. 2012, n°14, p.359-388.

¹⁴ LEE Jeong-ha. « 1970nyŏndae yŏngsang sidae ilkki – isik toen nyu weibŭ ūi isan chŏk chagi chŏngch'e sŏng (1970년대 영상시대 읽기 – 이식된 뉴웨이브의 이산적 자기정체성, Lire *Yŏngsang sidae* des années 1970 - l'identité dissociée de la nouvelle vague transplantée) ». *Yŏnghwa yŏn'gu*. 2006, n°30, p.223-249.

¹⁵ *Yŏngsang sidae* (영상시대, Temps des médias) est un cénacle de jeunes cinéastes fondé par HA Gil-jong [HA Kilchong], YI Changho [LEE Jang-ho], KIM Ho-sun [KIM Hosŏn], HONG P'a, YI Wŏnse et PYŎN Insik en 1975.

¹⁶ MUN Jae-cheol. « Yŏnghwa chŏk kyŏnghŏm pangsik ūrosŏ ūi han'guk sinep'il e taehan yŏn'gu : 50nyŏndae esŏ 70nyŏndae kkaji rŭl chungsim ūro (영화적 경험방식으로서의 한국 시네필에 대한 연구 : 50년대에서 70년대까지를 중심으로, Étude sur les cinéphiles coréens, une façon d'expérience du cinéma : des années 1950 aux années 1970) ». *Yŏnghwa yŏn'gu*. 2011, n°47, p.113-138.

¹⁷ LEE Sun-joo. « Saeroun yŏnghwa ilkki ūi... op. cit., p.223-252.

essentiel, et de quelles manières, en se demandant notamment comment le cinéma sud-coréen, initialement perçu comme amoral, est devenu une composante essentielle de la culture légitime. Comment, donc, la *Munhwawon sedae* a-t-elle contribué à la reconnaissance du cinéma coréen en tant que haute forme de culture légitime ?

Pour répondre à cette question fondamentale de notre thèse, il nous paraît indispensable, dans un premier temps, de définir la MHSD. Afin de mieux comprendre le passage d'un néologisme issu des médias en concept académique, nous concentrerons notre analyse sur la représentation qui en est faite dans des articles de presse et, par la suite, dans les écrits de chercheurs dans le premier chapitre de cette thèse. Nous saisissons la description de la génération *Munhwawon* par les médias à partir d'une analyse des contenus de presse. Pour cela, nous avons réuni un corpus d'articles faisant tous mention de cette expression. Les archives de la presse sud-coréenne en ligne en sont la source principale, notamment le *Naver news library* et le *Midiõ kaon* (미디어 가온, Centre des médias *Kaon*), un service gouvernemental sud-coréen de documentation des anciens articles de presse. Nous nous intéresserons à la manière dont ces articles présentent la génération *Munhwawon* et des expériences de projection de films, au CCF et au Goethe. Nous nous intéresserons également aux caractéristiques démographiques des auteurs de ces articles qui évoquent la génération *Munhwawon*. Les caractéristiques des locuteurs racontant leurs expériences passées dans ces centres culturels européens seront également étudiées. Ainsi, nous pourrions en savoir davantage sur les bénéficiaires des programmes de ces établissements. Par la suite, nous examinerons la place que la MHSD occupe dans l'histoire du cinéma sud-coréen. Pour tester cette expression, nous aurons besoin de réfléchir, de manière plus globale, à l'identité de l'ensemble des personnes ayant partagé des expériences cinématographiques au CCF et au Goethe. Même si le mot « *sedae* » dans *Munhwawon sedae* se traduit en français par le mot « génération », nous devons garder à l'esprit que cette expression est un néologisme issu des médias. Elle n'a jamais été analysée de manière scientifique jusqu'à ce jour. Dans le premier chapitre, nous allons donc accéder à la MHSD, à la fois à travers le prisme de la génération, du groupe et du réseau social.

Dans le deuxième chapitre, nous allons élargir le cadre de notre travail à la *Korean New Wave* (KNW), la nouvelle vague du cinéma sud-coréen des années 1980 et 1990. Son rapport avec la génération *Munhwawon* est un sujet central de ce chapitre. Comme nous l'avons précisé ci-dessus, la majorité des cinéastes relevant de la KNW, qui est perçue comme le

premier courant artistique de l'histoire du cinéma sud-coréen, font partie de la MHSD. En outre, l'événement cinématographique qui a vu apparaître l'expression *Korean New Wave*, à savoir le Festival international du film de Busan, a été organisé par des individus de la MHSD. Dans ce chapitre, nous évoquerons, dans un premier temps, la présence de la génération *Munhwawon* au sein de la KNW, à travers les discours sur cette nouvelle vague et son esthétique. Si, comme nous en faisons l'hypothèse, la nouvelle vague est l'invention de la génération des centres culturels, il s'agira de savoir si elle n'était pas une stratégie de la MHSD pour la légitimation du cinéma coréen, à l'image de la cinéphilie savante française. Afin d'atteindre cet objectif, nous nous appuyerons sur des interviews des fondateurs du festival, ainsi que sur l'évolution des discours de la KNW. Néanmoins, à considérer que la génération *Munhwawon* ait contribué à un tel changement dans le milieu cinématographique du pays, il faut admettre qu'elle a pu y exercer préalablement une certaine influence. C'est pourquoi nous devons également connaître le contexte social dans lequel la MHSD s'est affirmée dans ce milieu, jusqu'à y occuper la première place. Ce contexte peut être saisi sous l'angle de la politique gouvernementale relative au cinéma, à l'industrie du cinéma coréen et à la valorisation du 7^e art dans la société.

À partir du troisième chapitre, nous centrerons l'attention sur les individus de la génération *Munhwawon* afin de mettre à l'épreuve notre hypothèse concernant sa présumée cinéphilie. Tout d'abord, nous tâcherons de cerner le type de cinéphilie dont il s'agit précisément. Antoine DE BAECQUE définit la cinéphilie comme « une manière de voir les films, d'en parler, puis de diffuser ce discours¹⁸ » et selon lui, elle se forme à partir des discours produits et partagés par les cinéphiles. Pour Laurent JULLIER et Jean-Marc LEVERATTO, elle désigne « la culture cinématographique, au double sens d'un savoir acquis par l'expérience des films et d'une action de cultiver le plaisir cinématographique¹⁹ ». La définition de DE BAECQUE considère le point de vue des intellectuels sur le cinéma comme étant le point d'origine de la cinéphilie. Celle de JULLIER et de LEVERATTO souligne le développement technologique qui a suscité diverses manières dans la réception des films. Étant donné que cette thèse interroge la reconnaissance artistique du cinéma sud-coréen, nous nous intéresserons particulièrement à la cinéphilie classique, c'est-à-dire à la cinéphilie dite « savante » davantage qu'à la cinéphilie dite « populaire ». Dans le but de comprendre la

¹⁸ DE BAECQUE Antoine. *La cinéphilie, Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris : Hachette Littératures, 2005, p.11.

¹⁹ JULLIER Laurent et LEVERATTO Jean-Marc. *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris : Armand Colin, 2010, p.3.

cinéphilie de la génération *Munhwawon*, nous examinerons notamment sa formation et les discours cinématographiques qu'elle a reçus, produits et puis diffusés.

Nous avons également besoin de porter notre attention sur les discours sociaux qui pouvaient réunir les acteurs sociaux de la MHSD en fonction d'une certaine sensibilité sociopolitique : les pensées du mouvement culturel pour le *minjung* (민중, 民衆, peuple). Dans les années 1970, cette expression a été redéfinie par des intellectuels afin de désigner le peuple, qui était à la fois une victime des contradictions sociales produites par la classe dominante, et l'espoir qui devait permettre une véritable évolution de la société. Pendant les années 1980, cette expression a tenu une grande place au sein du mouvement pour la démocratisation en Corée du Sud, en se combinant avec les luttes contre le pouvoir des pays étrangers. Ces derniers ont été considérés comme interventionnistes dans la politique du pays, polluant la culture coréenne, mais aussi assimilés au régime autoritaire qui opprimait le peuple. Par conséquent, pendant cette période, des manifestes portant le *minjung* dans ses titres voient le jour, par exemple *Minjung kayo* (민중가요, Chanson populaire du peuple) et *Minjung munhak* (민중문학, Littérature du peuple).

Afin de cerner la cinéphilie de la MHSD, nous mobilisons une méthode prosopographique. Cet instrument nous permet de saisir les trajectoires individuelles constitutives du groupe étudié dans toute sa complexité, et au regard de ses interactions. La prosopographie permet d'envisager les rapports entre individus et institutions, leur élargissement et leur reproduction. Pour ces recherches, cinq personnes de la MHSD ont été choisies parmi les vingt-huit interviewés : PARK Kwang-su, HONG Ki-seon [HONG Kisŏn], AHN Dong Kyu, JUNG Sung-il et YI Hyo-in. Ils possèdent une certaine représentativité et sont, jusqu'à ce jour, restés actifs dans le domaine du cinéma : PARK Kwang-su et HONG Ki-seon ont tous les deux été à *Yallasyŏng* (알라성), le club de cinéma de l'Université nationale de Séoul. Ce club universitaire est connu pour avoir formé la genèse du mouvement pour le cinéma alternatif des années 1980, contribuant à l'évolution de la société. Tandis que PARK est devenu le réalisateur représentatif de la nouvelle vague, HONG est longtemps resté dans le domaine du cinéma indépendant et militant. AHN, quant à lui, a commencé à aller régulièrement au CCF dès son adolescence et est devenu par la suite producteur de cinéma. JUNG et YI sont tous les deux des critiques de cinéma bien connus dans le pays. JUNG était un des adhérents passionnés du centre culturel allemand. Plus tard, il est devenu le rédacteur en chef des deux magazines mensuels de cinéma diffusant sa cinéphilie : *Roadshow* [Rodŭsyo]

(로드쇼) et *Kino* [K'ino] (키노). YI a rejoint le réseau des anciens adhérents aux centres culturels européens plus tardivement. Ils ont également été choisis pour leur accessibilité : en effet, tous les cinq sont bien connus dans le monde cinématographique de la Corée du Sud. Il existe donc à leur sujet de nombreux articles disponibles, outre leurs écrits propres, qui permettent d'examiner leurs points de vue à la fois similaires et pourtant différents. Des entretiens effectués durant mes recherches sur le terrain constituent les sources principales de cette thèse. En réunissant des informations sur un ensemble de caractéristiques individuelles, nous pourrons mieux comprendre l'histoire et la structure des liens des personnes associées à la MHSD, et ainsi donner un sens plus profond aux trajectoires individuelles.

Plutôt que de nous focaliser sur l'ensemble du parcours de vie de nos cinq sujets de recherches, nous analyserons principalement leurs expériences cinéphiliques. Leurs parcours examinés dans cette thèse s'achèvent en 1996, année du premier Festival international du film de Busan et de l'officialisation de la *Korean New Wave*. Ainsi ces expériences seront représentées et analysées au regard de l'évolution de leur cinéphilie : appréciation du cinéma, production de discours cinématographiques, en enfin diffusion de discours. Ces trois étapes sont décrites par JUNG Sung-il, puis largement répandues dans le milieu cinématographique du pays. En insistant sur la formation de la cinéphilie, nous allons aborder la rencontre de nos sujets d'enquête avec le cinéma, notamment leur première visite au CCF et au Goethe, leur adhésion à un club de cinéma, ainsi que la construction de leurs liens avec les autres individus de la génération *Munhwawon*. Afin de mettre en évidence l'élaboration de leur cinéphilie, les récits que nous avons pu obtenir à partir de leurs interviews et des ouvrages biographiques des cinéastes sud-coréens seront des références de choix. Dans le quatrième chapitre, nous allons plus particulièrement étudier leurs discours cinématographiques. Ces cinq individus se situaient tous au centre des discours de la MHSD. Par conséquent, dans ce chapitre, nous saisissons non seulement l'évolution des discours cinématographiques, mais aussi leurs positions différenciées sur le cinéma. Afin d'atteindre cet objectif, nous tâcherons d'analyser principalement leurs propres publications de l'époque. Le cinquième chapitre concerne la diffusion de la cinéphilie de la génération *Munhwawon*. Depuis que les individus de la MHSD se sont installés professionnellement dans ce milieu, ils ne se sont plus réunis afin de produire ensemble des discours cinématographiques. Cependant, ils ont continué à diffuser leur cinéphilie en tant que réalisateurs, producteurs, critiques, mais aussi professeurs. Dans leur parcours, malgré des différences de perspective sur le cinéma, ils ont souvent collaboré sur des projets et continué à être solidaires les uns envers les autres, au sein du réseau de la

MHSD. Afin d'achever le dernier chapitre de cette thèse, sur les entretiens des individus de la génération des centres culturels, nous étudierons leurs films et leurs écrits.

CHAPITRE 1 LA *MUNHWAWON SEDAЕ*, UNE EXPRESSION INTRIGANTE, ESSAI DE DEFINITION

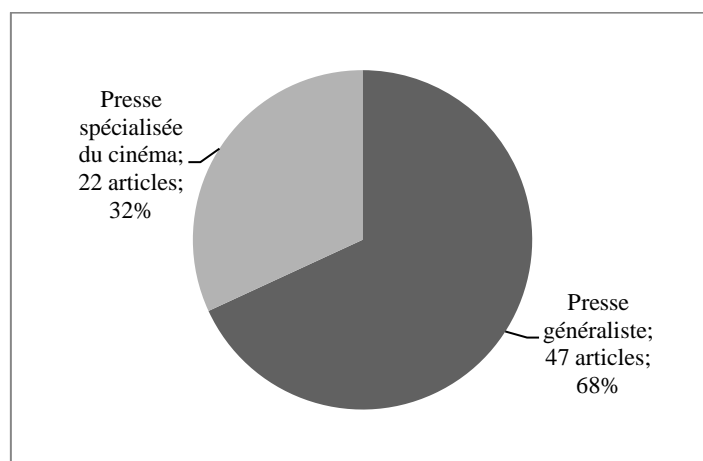
I — COMMENT LA GENERATION DES CENTRES CULTURELS (*MUNHWAWON SEDAЕ*) EST-ELLE DECRITE PAR LES MEDIAS ?

La génération des centres culturels est la traduction d'une expression en coréen, *Munhwawon sedae* (문화원세대, 文化院世代). C'est une notion composée de « *munhwawon* » qui veut dire centre culturel et « *sedae* » qui désigne une génération. L'expression regroupe des individus qui ont bénéficié des films projetés dans les centres culturels français et allemand à Séoul dans les années 1970 et 1980. Ce terme a été créé par les médias et adapté plus tard par le monde cinématographique ainsi que par le monde académique. Il est donc nécessaire de le cerner avec précision. Nous envisageons tout d'abord la façon dont la *Munhwawon sedae* est représentée par la presse, puis comment le milieu académique du cinéma coréen la définit. Dans cette thèse, nous nommons cette expression la génération *Munhwawon* ou la MHSD.

Afin d'examiner la génération *Munhwawon* telle qu'elle est décrite par les médias, nous nous appuyons sur les outils de l'analyse de contenu de presse. Dans un premier temps, nous avons pu réunir soixante-neuf articles grâce au mot clé « *Munhwawon sedae* », à partir des sites d'internet de *Naver news library*, de *Midiõ kaon* (미디어 가온, Centre des médias) du *Han'guk õllon chinhũng chaedan* (한국언론진흥재단, Fondation de la promotion de presse de la Corée du Sud), de *Cine21* [Ssine21] et de *Max movie* [Maeksũmubi], etc²⁰. Ces recherches ont

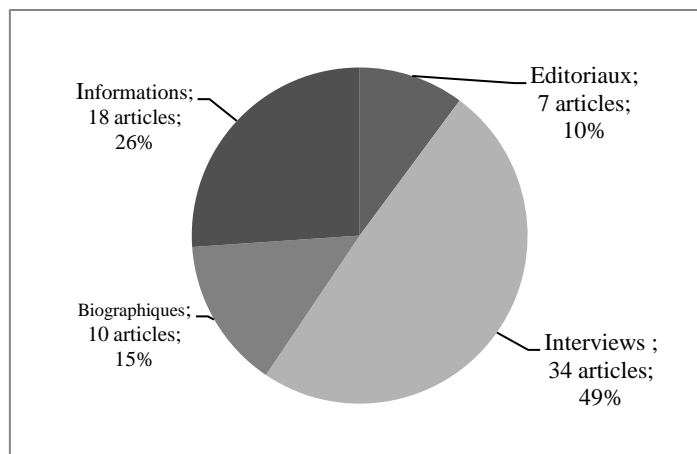
²⁰ Au moment des recherches des articles avec le mot clé « *Munhwawon sedae* », il n'existait seulement deux revues cinématographiques en Corée du Sud : *Ciné21* et *Max movie*. Pour les articles des quotidiens, le site de *Naver news library* et celui du *Midiõ Kaon* (미디어 가온, Centre des médias *Kaon*) ont été choisis étant donné

été effectuées sur la période du 10 mars 2015 au 30 mars 2015. Le premier article contenant l'expression est paru le 30 novembre 1996 dans le quotidien le *Hankyoreh* [Han'györe] et le dernier le 20 mars 2015 dans la revue cinématographique hebdomadaire *Cine21*. Ces articles sont publiés majoritairement dans les journaux nationaux et incluent seulement deux articles des journaux régionaux. 32 % des articles se trouvent dans les revues cinématographiques telles que *Cine21* et *Max movie* (voir le graphique 1-1). Ce travail permet de comprendre que l'expression ne relève pas d'un concept terme, mais davantage du langage courant à destination du grand public. En outre, selon la catégorisation des articles de presse, presque la moitié sont des interviews et 15 % des articles biographiques (voir le graphique 1-2). Nous pouvons en déduire que les médias utilisent ce terme dans un sens assez vague, afin d'évoquer la présence spontanée des certains Sud-Coréens dans les centres culturels.



Graphique 1-1. Les types de presses ayant publié des articles sur la MHSD

que nous pouvons y trouver la plupart des archives des presses du pays. Dans l'annexe 1, les articles analysés sont présentés.



Graphique 1-2. Les types d'articles traitant la MHSD

1. Le « *munhwawon* » : le Centre culturel français davantage que le Goethe Institut

Le mot « *munhwawon* » désigne en français l'idée de centre culturel. Toutefois, dans l'expression MHSD, il désigne les centres culturels étrangers, notamment les centres culturels français et allemand, et plus précisément ceux qui se trouvaient à Séoul, là où la projection de leurs films était organisée. Notons que seuls 17 articles (24,6 %) mentionnent le Goethe Institut (le Goethe), la plupart (15 articles, soit 88 %) étant rédigés par des cinéastes ou des experts du cinéma, notamment des critiques et des journalistes spécialistes du cinéma. Cela signifie que quand l'expression est présente dans les médias, le champ qu'il désigne est particulièrement réduit : il désigne le Centre culturel français (le CCF), et non le Goethe. De manière concrète, des programmes cinématographiques du CCF de Séoul ont eu un très grand succès, comme en témoigne CH'OE Chaewŏn, ancien employé de l'Institut Français de Séoul²¹ :

« Lors de la projection des *Jeux interdits* [de René CLÉMENT], la file d'attente était remarquablement plus longue que d'habitude. [...] Malgré la capacité de la salle Renoir qui n'était que de 117 sièges, environ 300 personnes sont entrées. Certains se sont assis dans le couloir. J'avais peur de l'accident, j'ai donc voulu repousser la foule, mais étant seul, je ne pouvais pas toute la contenir. [...] À cause des gens se

²¹ L'appellation du CCF a été changée en 2011 sous la double tutelle du ministère de la Culture et de la Communication et du ministère des Affaires étrangères. Depuis, il est devenu l'Institut Français. Cependant, dans cette thèse, nous conservons l'ancien nom.

bousculant pour acheter un billet, il est arrivé un jour que des bibliothèques tombent, manquant de peu de provoquer la mort de plusieurs personnes²². »

« [Quand nous avons vraiment beaucoup de monde,] la double file d'attente pouvait atteindre le Dongsipjagak [Tongsipchagak]²³. À cause de cela, nous avons quelques problèmes avec la police puisque le siège du CCF était près de la Maison Bleue (la résidence présidentielle de la Corée du Sud). Des policiers ont été plusieurs fois envoyés par le service de sécurité du commissariat de Jongno par peur de manifestation [après avoir vu un rassemblement avec autant de monde] comme la police en était responsable²⁴. »

Dans ce contexte, l'expression MHSD fait référence aux jeunes qui à l'époque profitaient de la culture cinématographique française. Par conséquent, afin de mieux saisir la génération *Munhwawon* dans la description qu'en font les médias, il est nécessaire de comprendre la réception du cinéma français en Corée du Sud. Un article du 15 décembre 2005 du *Dong-A ilbo*²⁵ présente deux films français exclusivement sortis à Séoul, *Mon oncle d'Amérique* d'Alain RESNAIS et *La Captive* de Chantal AKERMAN. Intitulé « Si vous voulez tomber amoureux de l'art... bien sûr le cinéma français ! », l'article insiste sur le fait que le cinéma français possède « une autre couleur que celui d'Hollywood qui est ostensiblement commercial », et que « la beauté originale et les expressions de visage délicates des actrices françaises ont un charme différent de celui des "Barbies" d'Hollywood ». En outre, « lors des projections, si l'on ne se concentre pas comme il faut, on ratera facilement l'enchaînement de la narration, car le cinéma français n'est pas si simple ». D'après l'article du 3 novembre 2009 du *Mudŭng ilbo*, le cinéma français « rappelle une nostalgie mélancolique » chez les Sud-Coréens avec « son charme composé d'originalité, d'humour, et

²² « 사람 제일 많은 거 기억에 나는 건 <금지된 장난>. 그건 내가 감당을 못 할 정도로 사람이 많았어요. [...] 살 르누아르가 117 석인데 300 명씩 들어가서 앉는 거예요. 복도같은 데에. 사고날까봐 밀어내느라고 혼났어요. 혼자라서 다 밀어낼 수는 없었고. [...] 서로 표 사느라고 밀려가지고 책장이 넘어 와 갖고 사람 죽는 줄 알았어요. » Source : CH'OE Chaewŏn. Interview réalisée le 27 août 2013 à l'Institut Français à Séoul, Corée du Sud.

²³ Dongsipjagak (동십자각) est la tour de guet de l'Est du Palais Gyeongbok [Kyŏngbok]. De l'ancien siège du CCF au 70 Sagan-dong, Jongno-gu jusqu'au Dongsipjagak, la distance fait environ 200 mètres.

²⁴ « 그 사람들이 두 줄로 사간동부터 동십자각을 돌아갖고 안국동 로타리까지 선 적이 있었어요. 그거 때문에 경찰하고도 많이 부대졌어요, 거기서는. 청와대랑 가깝다 보니까 종로 경찰서 보안과에서 하도 나와 가지고 간섭을 하더라고요. 자기네들 책임이 있으니까 혹시 데모 날까 봐. » Source : CH'OE Chaewŏn. *Ibid.*

²⁵ KO misŏk. « Yesul kwa yŏnae hago shiptamyŏn yŏkshi p'ŭrangsŭ yŏnghwa (예술과 연애하고 싶다면... 역시 프랑스 영화!, Si vous voulez tomber amoureux de l'art... bien sûr le cinéma français !) ». *Dong-A ilbo*, 15 décembre 2005. Disponible sur : <http://entertain.naver.com/read?oid=020&aid=0000328324> [consulté le 10 mars 2015]

de sensation artistique »²⁶. De ce point de vue, le cinéma français se situe à l'opposé du cinéma hollywoodien. Quand ce dernier est commercial, matérialiste, simple, léger, populaire, et même parfois vulgaire, le cinéma français est artistique, spirituel, compliqué, délicat et difficile à comprendre. Tous les deux font rêver, mais ceux qui soupirent après le 7^e art français se distinguent de ceux qui se contentent des films hollywoodiens, c'est-à-dire, le grand public. En conséquence, le cinéma français est considéré comme une culture intellectuelle attestée, mais isolée de la vie des gens normaux.

2. La génération *Munhwawon*, une « madeleine de Proust » des intellectuels ?

Dans la presse, les auteurs racontent de manière romantique leurs expériences « artistiques, voire fantastiques²⁷ » de projection cinématographique du CCF et du Goethe :

CHŎNG Yusŏng, professeur de pédagogie à l'Université Sogang [Sŏgang], décrit le centre culturel de cette époque comme « la patrie du cœur qui a éteint la soif culturelle », où « en regardant des films artistiques européens qui contiennent un esprit de liberté acharné il s'est plongé dans des expressions esthétiques qui dépassaient son imagination »²⁸. KIM Sangon, journaliste du *Kukmin ilbo* [Kungmin ilbo] compare, de son côté, l'écran de télévision du cinéma à domicile avec celui de la salle de projection du CCF « qui consolait la soif des films [considérés comme] “*kogŭp*” (고급, haute de qualité) des bons réalisateurs, entre autres Louis MALLE ou Jean-Luc GODARD ». Intitulé *Souvenirs de la salle de cinéma*, son texte traite de la nouvelle technologie du cinéma à domicile qui lui rappelle paradoxalement les souvenirs des salles de cinéma où il a été fasciné par des films français²⁹. Dans un article

²⁶ « P'ŭrangsŭ yŏnghwa ūi maeryŏk e hŭmpŏk ppajyŏ poja (프랑스 영화의 매력에 흠뻑 빠져보자, Plongeons-nous dans le charme du cinéma français) ». *Mudŭng ilbo*, 3 novembre 2009. Disponible sur : <http://www.kinds.or.kr/> [consulté le 11 mars 2015]

²⁷ LEE Sangbin [YI Sangbin]. Interview réalisée le 28 mai 2013 à Séoul, Corée du Sud.

²⁸ CHŎNG Yusŏng. « Munhwa kalchŭng p'urŏ chun maŭm ūi kohyang (문화 갈증 풀어준 마음의 고향, La patrie du cœur qui a éteint la soif de culture) ». *Joong-ang Sunday* [Chungang sŏndei], 31 octobre 2010. Disponible sur : <http://sunday.joins.com/article/view.asp?aid=19424> [consulté le 12 mars 2015]

²⁹ KIM Sangon. « KIM Sangon ūi yŏnghwa iyagi - kŭkchang ūi ch'uŏk (김상운의 영화 이야기 - 극장의 추억, Des histoires sur le cinéma de KIM Sangon – des souvenirs de la salle de cinéma) ». *Kukmin ilbo*, 5 janvier 2015. Disponible sur : <http://news.kmib.co.kr> [consulté le 12 mars 2015]

*101 scènes entre Séoul et Paris, ce qui change et ce qui ne change pas*³⁰, CHŎNG Subok, sociologue, considère que « le Palais Gyeongbok [Kyŏngbok] [...] a presque repris toute sa forme primitive, après avoir été endommagé par le Japon colonial. Quand il passe dans ce quartier, il se rappelle les années 1970, quand il était étudiant et qu’il allait au CCF voir des films [...] ». L’auteur décrit le paysage des deux villes après son retour en Corée après avoir vécu en France. Il évoque le palais royal de Joseon [Chosŏn], le Palais Gyeongbok afin de souligner combien l’identité d’une ville repose sur ce qui, chez elle, ne change pas malgré le temps qui passe. Même si le CCF n’est plus situé près du palais, le quartier est toujours aussi cher au cœur de l’auteur, car ses souvenirs du CCF y sont ancrés. YIM Kyŏngsik, metteur en scène, explique que « quand il était au lycée [...] un bon film étranger était une sorte de privilège auquel très peu de personnes pouvaient accéder et que c’était les centres culturels qui avaient procuré ce bénéfice ». L’article de YIM intitulé *Moment de la réflexion et du retour*, a été écrit à l’occasion d’un Nouvel An afin d’inviter les lecteurs à méditer sur l’année écoulée. Pour se faire, il mentionne le roman de Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*. Ses souvenirs liés aux centres culturels lui paraissent comme le trésor de son temps perdu, autrement dit, sa jeunesse. La partie consacrée à ce « temps perdu » occupe un tiers du texte entier³¹. Le CCF dans le quartier de Sagan-dong (1971 – 2000) est associé à des souvenirs extraordinaires, exceptionnels et précieux de la jeunesse de ces auteurs. C’est pourquoi, pour ce qui concerne leurs récits sur le bel âge, ils utilisent l’expression *Munhwawon sedae* même si l’usage de ce mot n’a aucun lien avec le sujet du texte ou le contexte du paragraphe qui le contient. Ainsi, grâce aux programmes cinématographiques et l’avantage géographique, le CCF est devenu un lieu important dès les années 1970, surtout chez les étudiants résidant dans la région de Séoul.

Afin de mieux saisir l’usage qu’ils font de cette expression, la génération *Munhwawon*, rappelons le positionnement social des auteurs de ces articles. Ils sont, au moment de nos recherches : critiques littéraires, directeur d’un musée des jouets, metteur en scène, professeurs d’université, président d’un bureau d’architecte, sociologue et journaliste. En termes de classe sociale, ils se situent parmi les intellectuels et les bourgeois. En outre, ils

³⁰ CHŎNG Subok. « Sŏul kwa p’ari sai 101 changmyŏn (5) - pyŏnhanŭn kŏt kwa pyŏnhaji annŭn kŏt tŭl (서울과 파리 사이 101 장면 (5) – 변하는 것과 변하지 않는 것들, 101 paysages entre Séoul et Paris (5) – ceux qui changent et ceux qui ne changent pas) ». *Shindong-a* [Sindonga], 2012, n°636. Disponible sur : http://shindonga.donga.com/docs/magazine/shin/2012/08/22/201208220500013/201208220500013_4.html [consulté le 12 mars 2015]

³¹ YIM Kyŏngsik. « Hangang ro sanch’aek - chŏngni wa pansŏng i p’iryŏ han sigi (한강로산책 - 정리와 반성이 필요한 시기, Promenade au bord du fleuve Han – au moment de besoin de réflexion) ». *Segye ilbo*, 3 janvier 2008. Disponible sur : <http://www.kinds.or.kr/> [consulté le 12 mars 2015]

étaient tous étudiants dans les années 1970 et 1980. Selon le Centre des recherches statistiques de l'éducation de Corée du Sud, dans les années 1970, moins de 30 % des lycéens pouvaient accéder à l'enseignement supérieur (26,90 % en 1970, 27,20 % en 1980). Par rapport à la population, le nombre des étudiants restait très minoritaire. Il y avait environ 195 000 étudiants en 1970, 611 000 en 1980. Cela fait 0,6 % de la population totale en 1970, 1,6 % en 1980. Par ailleurs, il existait et existe toujours une hiérarchie entre les différentes universités du pays. Les écoles considérées comme « les meilleures » se trouvaient toutes à Séoul. Par conséquent, ceux qui pouvaient aller au CCF se distinguaient encore davantage des autres. En tant qu'élites, ils manifestaient le besoin d'accéder à une « *kogŭp munhwa* » (고급 문화, haute culture). Néanmoins, sous le régime autoritaire qui empêchait l'accès libre à la culture étrangère, ce besoin n'était pas facilement satisfait. Le CCF était un endroit unique où ils pouvaient étancher leur soif de culture, notamment par l'intermédiaire du cinéma français considéré comme un art légitime. La fréquentation de l'établissement français leur permettait donc de se distinguer des autres classes sociales. En outre, à partir de leurs souvenirs, ils conservent encore aujourd'hui cette forme de sentiment d'appartenance sociale, bien que la projection régulière de films n'ait plus lieu au CCF. Ainsi la réputation de l'établissement reste intacte, constamment rappelée qu'elle est dans les récits des hautes personnalités du pays.

3. Fréquenter le « *munhwawon* » : une preuve de cinéphilie ?

Dans les articles analysés, les souvenirs dans la salle Renoir du CCF sont souvent mobilisés afin d'attester de l'identité de cinéphile du locuteur, de mettre en évidence ses connaissances cinématographiques :

Lors d'une interview avec PARK Joong-hun [PAK Chunghun]³², acteur sud-coréen populaire, qui lui-même fréquentait régulièrement au CCF dans les années 1980³³, CHOI Jaecheon [CHOE Chaech'ŏn], ancien directeur du *Kungnip saengt'ae wŏn* (국립생태원, Institut national de l'écologie), évoque en ces termes ses expériences de jeunesse au CCF et au Goethe : « ce n'est pas parce que vous êtes acteur, mais je voudrais bien préciser que je suis

³² PARK Joong-hun (박중훈, 1966 –). Acteur et réalisateur sud-coréen.

³³ Lors d'une interview téléphonique réalisée le 10 novembre 2014, PARK Joong-hun a raconté sa manière de fréquenter le CCF, surtout avant de commencer sa carrière professionnelle d'acteur.

yŏnghwa kwang (영화광, 映畫狂, cinéophile)³⁴. Quand j'étais étudiant, mon loisir était d'aller voir des films aux centres culturels français et allemand³⁵ ». Cette interview a été réalisée afin de présenter son ouvrage *Chisik ŭi tae t'onghap t'ongsŏp* (지식의 대통합 통섭, *Consilience: the unity of knowledge*) au grand public. En racontant ses souvenirs dans les salles obscures des établissements européens au cours de l'interview mené par PARK, CHOI témoigne à la fois sa passion et sa connaissance du cinéma. Une grande partie de cette interview a été consacrée à ses souvenirs au CCF. Cependant, le fait que CHOI était « fou de cinéma » n'a aucune relation avec le sujet de l'interview. Nous pouvons supposer que le récit de CHOI lui sert à justifier la valeur de sa cinéphilie en tant qu'interviewé d'une grande star de cinéma sud-coréen. Lors d'un entretien avec *Cine21*, CHŎNG Sŏngghyŏn³⁶ se présente comme appartenant à la génération *Munhwawon* afin d'assurer le fait qu'il a assez de qualités pour faire un bon film, malgré les aléas de sa carrière de cinéaste. En effet, il souhaitait devenir réalisateur pendant sa jeunesse, mais il a choisi d'être médecin. Afin de réaliser son rêve d'antan, il a préparé son film *P'ulliswi keim* (폴리쉬 게임, *Jeu insensé*) pendant dix ans³⁷. Sorti en 2004, le film est, à ce jour, le premier et dernier qu'il a réalisé. Malgré les intérêts de la presse envers CHŎNG, du fait de sa carrière atypique de réalisateur, les spectateurs ont méprisé le film et aucun critique ne lui a consacré de papier.

Ainsi, le fait d'aller voir des films aux centres culturels ne suffit pas à attester du fait d'être cinéophile ou connaisseur de cinéma. En effet, à travers le témoignage de CHOE Chaewon et de LEE Sangbin [YI Sangbin]³⁸, nous saisissons que la passion du cinéma n'était pas la seule motivation de ces jeunes quand ils se rendaient au CCF :

« [le CCF était] un bon lieu de rencontre : il y avait le Palais Gyeongbok en face de l'établissement [qui offrait un paysage superbe] du printemps à l'automne et le parc Samcheong [Samch'ŏng] où l'on pouvait bénéficier de tranquillité. Un excellent itinéraire. [...] Par ailleurs, le CCF avait un café dans l'établissement. Donc les gens

³⁴ *Yŏnghwa kwang* (영화광, 映畫狂) peut être défini par l'expression française « fou de cinéma ». Avant la réception de l'expression « cinéophile » au cours des années 1990, l'expression indiquait des amateurs du cinéma en Corée du Sud.

³⁵ PAK Yŏngdae. « Paeu pak chunghun ssi ch'oe chaech'ŏn kyosu rŭl ch'acha kada (배우 박중훈 씨, 최재천 교수를 찾아가다, L'acteur PARK Joong-hun visite professeur CHOI Jae-cheon) ». *Dong-A ilbo*, 11 novembre 2006. Disponible sur : <http://news.donga.com/3/all/20061111/8372116/1> [consulté le 13 mars 2015]

³⁶ CHŎNG Sŏngghyŏn (정성현, 1951? -). Ophtalmologiste et réalisateur sud-coréen.

³⁷ « Int'ŏbyu : ūisa kyŏm yŏnghwa kamdok chŏng sŏngghyŏn (인터뷰 : 의사 겸 영화감독 정성현, Interview : CHŎNG Sŏngghyŏn, médecin réalisateur) ». *Cine21*, 27 octobre 2003. Disponible sur : http://www.cine21.com/news/view/mag_id/21573/p/1 [consulté le 13 mars 2015]

³⁸ LEE Sangbin (이상빈, 1956 -). Professeur de la faculté des sciences humaines de l'Université technologique de Pohang [P'ohang]. Il allait régulièrement au CCF, trois ou quatre fois par mois de 1976 à 1978, quand il était étudiant en licence de littérature française à l'Université Hankuk [Han'guk] des études étrangères.

aimaient bien s’y rencontrer, manger, faire une sortie et visiter [le quartier]. C’est ainsi que l’on se servait [du CCF]³⁹. »

« À l’époque où on ne trouvait qu’un seul photoprojecteur dans la salle audiovisuelle des universités en Corée du Sud, le cinéma pouvait avoir une signification sociale importante. Quand j’étais étudiant, le quartier du CCF était le préféré des jeunes couples : une promenade depuis le palais Deoksugung [Töksugung] au travers du CCF jusqu’au parc de Samcheong. [...] Le fait de se promener dans le quartier nous offrait une “aura” très particulière. [...] L’ancien siège du CCF qui est maintenant l’ambassade de la Pologne a eu une très grande signification historique culturelle et sociale. [...] Aujourd’hui, je peux dire que le CCF était le meilleur espace pour se plonger dans la haute culture. [...] Des films hors du contrôle de l’État étaient particuliers à l’époque où les ciseaux de la censure étaient toujours actifs. Et ceux qui étaient réalisés en langue française nous étaient inhabituels. Cela nous amenait des impressions extraordinaires. Ceux qui avaient “la soif d’une haute culture” allaient tous là-bas. [...] Ce n’est pas par vanité que l’on y allait. Dans l’atmosphère étouffante de la société de l’époque, les images venant de France suscitaient de la joie et de la liberté. Je pense que beaucoup de gens cherchaient un salut dans les films français à travers des expressions libres et des sujets étrangers, mais charmants. [...] Le film le plus impressionnant était *Jeux interdits*. [...] Les films français n’étaient presque jamais sortis dans les salles de cinéma coréennes où ne se projetaient que des films médiocres. Surtout les films coréens étaient particulièrement mauvais. [...] Le CCF était “le sel et la lumière” d’une époque sombre. Ce n’était pas l’intention des Français, mais ils nous ont montré une autre culture au travers de laquelle nous avons pu connaître un nouveau monde et ressentir une liberté [...] à l’époque où même les enfants des familles riches n’allaient pas étudier à l’étranger⁴⁰. »

³⁹ « [프랑스 문화원이] 만남의 장소로 좋은 게 뭐냐면요, 봄부터 가을까지 [경치가 훌륭한] 경복궁이 앞에 있고 삼청공원이 조용하고 [거기까지 가는] 길이 좋잖아요. [...] 그리고 카페도 있고. 만나서 먹고 테이트도 하고 구경도 가고 하니깐 좋잖아요. 그런 식으로 [프랑스 문화원을] 많이 이용을 한 거죠. » Source : CH’OE Chaewŏn. Interview réalisée le 27 août 2013 à l’Institut Français à Séoul, Corée du Sud.

⁴⁰ « 당시는 시청각실에 가도 환등기 정도만 설치되어 있을 시기였는데, 그때 영화가 갖는 사회적 의미가 상당했다고. 그 때 최고의 테이트코스가 덕수궁 돌담길, 프랑스문화원을 거쳐 삼청공원으로 가는 길이었는데. [...] 그 거리를 걷는 것 자체가 최대의 아우라를 제공하고 있었어. [...] 현재 폴란드 대사관이 된 그 공간이 갖는 문화사적, 사회사적 의미는 정말 컸다고. [...] 지금 생각해 보면 그 이상 고급 문화를 즐길 공간은 한국에 전혀 없었어. [...] 칼질하던 시절에 무삭제판, 그것도 불어라는 낯선 언어가 제공하는 느낌이 특별했어. 그 당시 소위 선진문화에 목말라 있던 사람들이 모두 그 곳으로 갔어. [...] ‘척’하고 싶어 간다기보다는 사회 전체는 숨이 막히는데, 당시 프랑스 쪽의 영상이 보여주는 일종의 해방감은 대단했다고. 아마 많은 이들이 당시 영화에서 구원을 찾았던 것은 아닌가 싶네. 표현방식도 자유롭고, 담아내는 주제도 낯설지만 매혹적이고. [...] 가장 기억에 남는 작품은 <금지된 장난>. [...] 소위 프랑스 영화를 일반개봉판에서는 거의 상영 안 했고, 밖에서 상영하는 영화는 정말 수준이 낮았으니까. 정말 한국 영화들 대단했지 [...] 프랑스 문화원은 어두운 시절에 빛과 소금 같은 역할을 했지. 의도적으로 프랑스 애들이 활려고 했다가 보다는 그걸 보여줌으로 인해서 우리는 새로운 세상을 체험한 것이니까.

Le témoignage de PAK Inch'öl⁴¹ va également dans le sens de cette hypothèse d'une véritable volonté de fréquenter le CCF des jeunes de l'époque. Lorsqu'il allait au CCF avec un groupe d'amis, après la séance, sa destination était un bar se situant à Bukchang-dong [Pukch'ang-dong]⁴². Il déclare ne pas avoir de souvenir de discussions sérieuses sur les films vus en leur compagnie. Pour lui aussi, c'est le désir ressenti pour la culture européenne non autorisée qui l'amenait au CCF. Il cite une anecdote sur une projection de *Hiroshima mon amour* d'Alain RESNAIS qui avait eu lieu dans un amphithéâtre de l'Université Yonsei [Yönse] entre la fin des années 1970 et le début des années 1980 :

« [À l'époque,] les étudiants se sentaient en général une soif de la culture européenne. [...] Quand j'étais étudiant, un jour, *Hiroshima mon amour* d'Alain RENAISS a été projeté dans un amphithéâtre de mon école. La salle était pleine de monde, je suis donc resté debout. J'ai été choqué par les premières scènes érotiques du film. L'amphi était également rempli lors d'une conférence spéciale d'un chercheur étranger invité, et aussi lors de celle d'un professeur d'une autre université, et ce contrairement aux étudiants de ce jour qui ne s'intéressent pas à ce type d'événement⁴³. »

Ainsi, nous pouvons mieux saisir la raison de la fréquentation du CCF des jeunes sud-coréens de l'époque dans le contexte social. Les étudiants, en tant qu'élites, souhaitaient bénéficier de la culture européenne qui était perçue comme plus évoluée que celle de Corée du Sud. Dans une société largement enfermée sur elle-même, cette visite leur a offert un plaisir d'échapper temporairement à la surveillance de l'État. Ils ont donc apprécié le CCF parce qu'il était « français » davantage que parce qu'il était du « cinéma ». En outre, parmi les étudiants se trouvant dans la salle obscure du CCF à cette époque, de rares personnes pouvaient comprendre l'histoire du film. Les films français n'étaient pas sous-titrés en coréen, mais en anglais. Selon le YBM (Young-Bin MIN), une société qui organise le TOEIC (*Test of English for International Communication*) en Corée du Sud depuis 1982, à la fin des

우리가 그 때까지 체험하지 못한 자유 같은 것을 느끼게 해 주었고. [...] 당시는 부유한 집안 애들도 어학연수를 안 가던 시절에. » Source : LEE Sangbin, interview réalisée le 28 mai 2013 à Séoul, Corée du Sud.

⁴¹ PAK Inch'öl (박인철, 1955 -). Professeur de littérature française à l'Université Yonsei.

⁴² Bukchang-dong est un quartier de l'arrondissement de Jung-gu [Chung-gu], près de l'hôtel de ville de Séoul.

⁴³ « [당시에는] 전체적으로 유럽 문화에 대한 갈증이 당시 대학생에게 굉장히 많았다고. [...] 내가 대학 때 우리 학교 강당에서 알랭 르네의 <히로시마 내 사랑> 상영하는데 강당이 꽉 찼어. 그래서 서서 봤는데, 첫 장면에 에로틱한 씬이 나오는 걸 보고 깜짝 놀랐다고. 충격적이었어. 또 외국의 유명한 학자가 와서 강연한다고 하면 가득 차고. 다른 학교 교수가 와서 강연해도 가득 차고. 요즘 애들은 이제 그런 데 관심이 없지만. » Source : PAK Inch'öl. Interview réalisée le 3 juin 2013 à Séoul, Corée du Sud.

années 1990, la note moyenne dans le pays n'était qu'environ de 550/990⁴⁴. Il est donc difficile de considérer que les jeunes de l'époque fréquentaient le CCF uniquement en vue d'assister aux séances⁴⁵. Par conséquent, la fréquentation du CCF ne suffit pas à garantir une forme de cinéphilie.

II — QUELLE PLACE LA GÉNÉRATION *MUNHWAWON* OCCUPE-T-ELLE DANS L'HISTOIRE DU CINÉMA SUD-CORÉEN ?

1. La génération *Munhwawon* vue par le monde académique du cinéma

Au lieu d'être un sujet des recherches, la génération *Munhwawon* est mentionnée brièvement dans de nombreux ouvrages. Dans la plupart des cas, l'expression apparaît afin d'évoquer la culture cinéphilique. SHIN Kang Ho [SIN Kangho] décrit les ciné-clubs des centres culturels, *Ssine k'üllöp söl* (씨네클럽 서울, Ciné-club Séoul) du CCF et *Tongsö yŏnghwa tonguhoe* (동서영화동우회, Club d'amitié du cinéma Orient-Occident) du Goethe comme « les deux éléments à l'origine de la génération *Munhwawon*⁴⁶ ». MUN Jae-cheol [MUN Chaech'öl] indique que « cette nouvelle génération [des professionnels du cinéma] a été composée des jeunes cinéphiles des ciné-clubs universitaires [...] ils étaient déjà entrés en activité cinéphilique à la fin de la période dite de *Yusin*⁴⁷ au CCF et au Goethe. Le ciné-club [du CCF] en est un exemple représentatif. [...] Les “*yŏlhyŏl yŏnghwa kwang*” (열혈 영화광, grands fous de cinéma) avaient toujours existé, mais c'est dans les années 1980 qu'ils ont

⁴⁴ Celle du test ayant lieu le 11 novembre 2018 atteignit 677/990. Source : le site d'internet de YBM. Disponible sur : <http://exam.ybmnet.co.kr> [consulté le 3 janvier 2019]

⁴⁵ HONG Sora. « Le cinéma sud-coréen et le mythe du Centre Culturel Français à Séoul ». In : LI Jin-Mieung et al. *France-Corée : 130 ans de relations 1886-2016*. Paris : L'Harmattan, 2016, p.279-296.

⁴⁶ SHIN Kang-ho. « *Munhwawŏn sedae, yŏnghwa kwang munhwa ūi t'aedong* (문화원 세대, 영화광 문화의 태동, La *Munhwawon sedae*, la naissance de la culture des cinéphiles) ». In : KIM Mihyŏn et al. *Han'guk yŏnghwa sa – kaehwa ki esŏ kaehwa ki kkaji* (한국영화사 – 개화기에서 개화기까지, *L'Histoire du cinéma coréen - depuis le début jusqu'à sa floraison*). Séoul : Communication books, 2006, p.252.

⁴⁷ *Yusin* (유신) est un mot désignant la réforme et aussi le nom de la constitution adoptée par le troisième président de la République de Corée, PARK Chung-hee en 1971 avec l'instauration de l'état d'urgence qui a effectivement transformé la présidence en régime dictatorial légal. Ici, *Yusin* indique la période du régime dictatorial de PARK Chung-hee, plus précisément des années 1970.

commencé à manifester une grande activité cinéphilique. Par rapport aux amateurs de cinéma d'auparavant, ils ont fondé leurs propres groupes et partagé des idées communes⁴⁸ ».

Les études portant sur l'histoire du cinéma indépendant du pays traitent de la génération *Munhwawon* avec indifférence : elles se contentent de la mentionner. *Pyönbang esö chungsim üro — han'guk tongnip yönghwa üi yöksa* (변방에서 중심으로 — 한국 독립 영화의 역사, *De la marge au centre - l'histoire du cinéma sud-coréen indépendant*) est le premier ouvrage consacré à l'histoire du cinéma indépendant. Dans cet ouvrage du *Söul yöngsang chiptan* (서울영상집단, Groupe de médias de Séoul)⁴⁹ publié en 1996, la MHSD est « la génération qui a rêvé d'un nouveau cinéma coréen et qui a mené le mouvement du cinéma alternatif au début des années 1980 bien qu'elle soit critiquée du fait qu'elle était “*munhwa chuüi cha*” (문화주의자, culturaliste)⁵⁰ ». Ici, être « *munhwa chuüi cha* » désigne le fait de se concentrer uniquement sur la culture personnelle en refusant de regarder la réalité en face. C'est donc un terme similaire au slogan « l'Art pour l'art ». Cette expression est en effet liée au *munhwa chöngch'i* (문화 정치, politique culturelle) des années 1920 pendant la période coloniale de la Corée⁵¹. En Corée du Sud, elle est perçue comme la stratégie du Japon impérial pour atténuer le mécontentement des Coréens et à affaiblir les mouvements pour l'indépendance du pays. Être « culturaliste » a donc une connotation négative, et cette notion est utilisée afin de désigner l'irresponsabilité sociale des intellectuels de l'époque, attirés qu'ils sont par le cinéma uniquement au lieu d'agir pour le développement de la société.

Dans un autre ouvrage portant sur l'histoire du cinéma indépendant sud-coréen, publié six ans plus tard, *Yöngghwa undong üi yöksa* (영화운동의 역사, *L'Histoire du mouvement pour*

⁴⁸ MUN Jae-cheol. « 1980nyöndae ihu yönghwa pip'yöng kwa iron üi hürüm (1980년대 이후 영화 비평과 이론의 흐름, Le courant des critiques et des théories du cinéma après les années 1980) ». In : YU Gina et al. *Han'guk yönghwa sa kongbu 1980-1997* (한국영화사 공부 1980-1997, *Études d'histoire du cinéma coréen 1980-1997*). Séoul : Ich'ae, 2005, p.212.

⁴⁹ Le *Söul yöngsang chiptan* (서울영상집단, Groupe de médias de Séoul) est un groupe militant luttant pour la démocratisation de la Corée du Sud dans les années 1980 par l'intermédiaire des médias, notamment le cinéma. Fondé en 1986, le groupe existe toujours jusqu'à ce jour.

⁵⁰ Söul yöngsang chiptan. *Pyönbang esö chungsim üro - han'guk tongnip yönghwa üi yöksa* (변방에서 중심으로 — 한국 독립 영화의 역사, *De la marge au centre - l'histoire du cinéma sud-coréen indépendant*). Séoul : Sigak kwa önö, 1996, p.20.

⁵¹ Suite au soulèvement du 1^{er} mars de l'année 1919, la plus grande manifestation populaire coréenne dirigée contre l'occupation japonaise, la politique culturelle a été mise en place par le gouverneur général japonais MAKOTO Saitö. Selon Alain DELISSEN, elle s'est manifestée par une réouverture contrôlée de la capacité d'expression du peuple coréen. S'y rattachent tant la création de grands quotidiens coréens en 1920 (*Chosun Ilbo* et *Dong-A Ilbo*) que le pullulement soudain de nouvelles associations qui visèrent tantôt à la standardisation du coréen moderne (1921), à permettre la création d'une université indépendante à Séoul (1922) ou à favoriser les produits coréens (1923-1924). Source : Alain DELISSEN. « Le premier XX^e siècle : les ambivalences de la colonisation japonaise ». In : Harmut O. ROTERMUND. *L'Asie orientale et méridionale aux XIX^e et XX^e siècles*. Paris : Presses Universitaires de France, 1999, p.180-181.

l'évolution du cinéma), l'existence de la génération *Munhwawon* est mentionnée de manière sommaire, sans plus de détails. Dans l'ouvrage, KIM Myōngjun souligne que « le mouvement progressiste du cinéma de la Corée du Sud a commencé avec les ciné-clubs des étudiants des années 1980 notamment *Yallasyōng* de l'Université nationale de Séoul et *Sōul yōnghwa chiptan* (서울영화집단, Groupe de cinéma à Séoul)⁵² ». *Yallasyōng* est le premier groupe universitaire de la MHSD à produire des films en Corée du Sud, fondé à la suite d'une proposition d'un réalisateur qui est un ancien étudiant de l'école, YI Bong-won [YI Pongwon] en 1979. Le nom du club, *Yallasyōng* vient du refrain du *Ch'ōngsanbyōlkkok* (청산별곡, 靑山別曲, *Chanson de la montagne verte*), le poème le plus connu de l'époque du royaume de Koryō (918-1392). Il a été choisi à la suite d'une suggestion de YI. Le Groupe de cinéma à Séoul est fondé par d'anciens membres de *Yallasyōng* en 1982 afin de poursuivre la production de films hors de *Chungmuro* [Ch'ungmuro], le synonyme de l'industrie du cinéma de la Corée du Sud⁵³. Ces deux groupes mentionnés par KIM ont été créés par les acteurs sociaux de la génération *Munhwawon*, et sont à l'origine de discours pluriels sur le cinéma alternatif. Nous pouvons comprendre que dans le monde académique du cinéma sud-coréen, la valeur donnée à la génération *Munhwawon* repose sur sa cinéphilie. Néanmoins, nous constatons également que sa contribution à l'évolution du cinéma sud-coréen est sous-estimée, ce qui révèle un manque d'intérêt académique à son sujet.

2. Le « *munhwawon* » : le lieu de naissance des relations entre les jeunes cinéphiles

Dans l'expression *Munhwawon sedae*, la notion « *munhwawon* » désigne le CCF et le Goethe. Néanmoins, comme nous l'avons précisé précédemment, elle signifie davantage le

⁵² KIM Myōngjun. « 1980nyōndae ihu chinbo chōk yōnghwa undong ūi chōn'gae kwajōng (1980년대 이후 진보적 영화운동의 전개 과정, Le processus de développement du mouvement progressiste pour l'évolution du cinéma sud-coréen depuis les années 1980) ». In : CHO Tongwōn et al. *Yōnghwa undong ūi yōksa – kugyōng kōri esō haebang ūi mugī ro* (영화운동의 역사 – 구경거리에서 해방의 무기로, *L'Histoire du mouvement du cinéma - De l'attraction à l'arme d'émancipation*). Séoul : Sōul ch'ulp'an midīō, 2002, p.413-444.

⁵³ *Chungmuro* est le nom d'une rue qui se trouve à côté du quartier de Myeong-dong [Myōngdong] de la ville de Séoul. En Corée coloniale, il était au cœur du quartier des Japonais. Donc c'était un centre-ville plus modernisé qu'ailleurs. Il y avait plusieurs salles de cinéma. Il est donc naturel que dès la fin de la guerre de Corée, les cinéastes se soient retrouvés dans le quartier et qu'ils aient souhaité y établir une infrastructure afin de produire des films. Cependant, le quartier de Myeong-dong était trop coûteux. Les sociétés de production de cinéma se sont donc installées autour d'une rue près du quartier, *Chungmuro*. À la fin des années 1950, la plupart des sociétés de production de films s'y trouvaient. Cela a fait venir à *Chungmuro* des associations des cinéastes, des écoles d'acteur, des motels, des salons de coiffure, des maisons de couture. *Chungmuro* était la Mecque du cinéma coréen jusqu'aux années 1980. Depuis le bouleversement du système de l'industrie du cinéma, les sociétés de production de films ont quitté le quartier. Mais, le nom du quartier reste toujours un terme pour désigner l'industrie du cinéma coréen.

CCF que le Goethe quand elle est mentionnée par la presse. Nous pouvons en déduire que le CCF est plus reconnu, préféré ou plus fréquenté que l'établissement allemand. Il s'agit à présent d'en comprendre les raisons. Tout d'abord, il faut relever une raison géographique à cette préférence. Ouvert à Jeokseon-dong [Chöksöndong] à Séoul le 5 septembre 1968, le CCF a été déplacé à Sagan-dong au cours de l'hiver 1971. En 2001, il s'est installé à Bongnae-dong [Pongnaedong], et il y demeure depuis ce jour. Les souvenirs du CCF mentionnés dans les interviews des cinéastes sud-coréens évoquent souvent l'établissement au moment où il se trouvait au 70 Sagan-dong de l'arrondissement de Jongno. Il était tout près du palais royal de la période Joseon et de la Maison Bleue (voir l'annexe 2). Au contraire du CCF qui se situait au cœur de Séoul, le Goethe se trouve sur le flanc du Mont Namsan depuis son ouverture en 1971. Bien que cette petite montagne soit au centre de Séoul, son accessibilité reste limitée encore aujourd'hui. Selon le site internet du Goethe, il n'y a que deux bus qui y assurent le transport. En outre, il est indiqué l'impossibilité d'accéder à un parking en raison du manque d'espace⁵⁴. Dans un second temps, il est nécessaire de comparer la richesse des programmes culturels de ces deux centres. Pour le cinéma, le Goethe, dans le cadre de son ciné-club, le Club d'amitié du cinéma Orient-Occident, organisait la projection de films trois fois par semaine (lundi, mercredi et vendredi) dès le début de l'année 1979⁵⁵. Mais cette projection régulière de films n'a pas duré plus d'un an, et à peine une dizaine de films allemands ont été présentés ensuite, une ou deux fois par an selon les témoignages de JUNG Sung-il, YU Gina [YU China]⁵⁶, PARK Kwang-su et SHIN Kang-ho⁵⁷. De manière contrastée, le CCF a organisé une programmation cinématographique régulière (voir tableau 1-1).

Programme	Projection régulière		<i>Ssine k'üllöp söul</i> (Ciné-club Séoul)	<i>T'oyo tanp'yön</i> (Court-métrage du samedi)
	Dans l'établissement	Hors de l'établissement		
Période ⁵⁸	1968-1994	1982-1985	1977-1988 (?)	1982-1988 (?)

⁵⁴ La page web indiquant l'adresse et l'horaire d'ouverture du Goethe Institut. Disponible sur : <https://www.goethe.de/ins/kr/ko/uun/kon.html> [consulté le 16 juin 2018]

⁵⁵ Il s'agissait plutôt de films expressionnistes projetés dans ce ciné-club notamment *Le Cabinet du docteur Caligari* (1922) de Robert WIENE, *Der müde Tod* (1921) de Fritz LANG, *Nosferatu le vampire* (1922) de Friedrich Wilhelm MURNAU et *Les Mystères d'une âme* (1926) de Georg Wilhelm PABST.

⁵⁶ YU Gina (유지나, 1960 –). Critique de cinéma sud-coréenne. Professeuse de cinéma à l'Université Dongguk.

⁵⁷ Leur interview s'est déroulée au moment du colloque international, *Le cinéma français : formes. Représentation. Diffusion* ayant lieu à l'Université Sungkyunkwan [Sönggyungwan] à Séoul le 12 octobre 2016.

⁵⁸ La durée du Ciné-club Séoul et du Court-métrage du samedi n'est pas exacte étant donné que des organisateurs des programmes ne se souviennent pas clairement de l'année de la fin de ces activités. Lors des interviews, ils ont estimé que cela s'est produit vers l'année 1988.

Temps	Varié	Varié	Le jeudi à 18h-20h	Le samedi à 17h30
Lieu	Salle Renoir	Maison de la culture du roi Sejong	Salle Renoir	Téléthèque
Activité	Projection régulière des films français		- Visionnage des films français - Discussion sur le film projeté	- Projection des courts-métrages français et coréens - Discussion sur le film projeté
Cible principale	Grand public s'intéressant à la culture française		Des étudiants en cinéma ou des cinéphiles ayant au moins le baccalauréat	Des cinéphiles qui s'intéressent à la réalisation des films

Tableau 1-1. Les programmes cinématographiques du CCF (1968 – 1994)

Il faut noter tout d'abord que l'État français avait pour stratégie d'acheter les droits des films français et de les faire diffuser dans ses centres culturels dans le monde entier, et ce, afin de promouvoir la culture française. Ainsi, environ huit films français au format 16 mm arrivaient tous les mois au CCF à Séoul. La censure gouvernementale de la Corée du Sud n'était pas appliquée pour ces films. Des projections de films avaient lieu quatre fois par semaine en 1973. À cause de l'augmentation du nombre de spectateurs, elles ont été multipliées : trois fois par jour du lundi au samedi à partir de l'année 1975, quatre fois par jour du lundi au samedi et trois fois par jour le dimanche dès l'année 1976. Ce programme de la projection régulière dans l'établissement s'est officiellement terminé en juillet 1994⁵⁹. Afin de répondre à la forte affluence de spectateurs pour les films français, le CCF a décidé d'organiser la projection de films français en dehors de l'établissement, la capacité de la Salle Renoir étant trop restreinte. Ainsi, à partir de l'année 1982, cinq ou six films français étaient présentés tous les mois au *Sejong munhwa hoegwan* (세종문화회관, Maison de la culture du roi Sejong) à Séoul. Avec le soutien du directeur du CCF, Bernard SCHNERB, l'établissement recevait des films français (format 35 mm), en provenance de France sans le recours au centre médiatique français en Asie à Bangkok. En raison de la différence de format des films et du lieu de projection, le gouvernement sud-coréen a demandé à ce que ces films français subissent le même processus d'adaptation que les autres films étrangers importés : la censure du *Kongyŏn yulli wiwŏnhoe* (공연윤리위원회, 公演倫理委員會, Comité éthique des performances

⁵⁹ Lors d'une interview avec le *Hankyoreh*, Yang Miül (양미을), l'ancienne attachée de presse du CCF a témoigné du fait que le programme des projections régulières des films français s'est progressivement dégradé dès le milieu des années 1980 et que la plupart des spectateurs ont disparu dans les années 1990. Selon elle, le gouvernement français a cessé la politique de diffusion de ses films dans les centres culturels français mondiaux dès le mois de mars 1994. Source : CHO Sŏnhŭi. « Yurŏp yŏnghwa ŭi ch'ang mak naerida (유럽 영화의 창 막 내리다, La fenêtre sur le cinéma européen est désormais fermée) ». *Hankyoreh*, 15 juillet 1994. Disponible sur : <http://newslibrary.naver.com> [consulté le 30 mars 2015]

publiques de la Corée). Afin de mieux accueillir ses spectateurs, le CCF a publié un bulletin trimestriel, *La Gazette du cinéma* où les films projetés pendant le trimestre étaient présentés. Ce programme hors de l'établissement s'est terminé un peu après la fin du mandat de Bernard SCHNERB en 1985⁶⁰.

Le ciné-club du CCF a été fondé en 1977. À l'initiative de KIM Chŏngok⁶¹ qui a participé à sa création en 1977 avec le soutien du directeur du CCF, il s'agissait de suivre le modèle des ciné-clubs parisiens que KIM avait observé au cours de son séjour en France. Il avait fait les études de littérature française et de cinéma à la Sorbonne dans les années 1950⁶². Jusqu'au milieu des années 1980, le ciné-club était supervisé par des « *chido kyosu* » (지도교수, 指導教授, professeurs responsables)⁶³. Son objectif était d'offrir une éducation cinématographique, mais aussi des occasions de voir des films français aux étudiants, notamment les étudiants en cinéma. Il semble que le ciné-club du CCF se soit positionné dans un prolongement de l'enseignement universitaire. Selon le programme du Festival de Films de Court-métrage de jeunes cinéastes coréens de l'année 1978, organisé par le ciné-club et soutenu par le CCF, il fallait être de « véritables cinéphiles ayant au moins le baccalauréat » pour s'y inscrire. Il y est également indiqué que « l'inscription sera effectuée après un entretien avec des professeurs responsables » (voir l'annexe 5). En outre, les professeurs encourageaient souvent les étudiants à assister aux séances de ciné-club. En 1978, avec cent quatre membres, il n'y avait plus de place pour de nouveaux membres⁶⁴. Toutefois, les noms de quelques anciens adhérents n'apparaissent pas sur la liste⁶⁵. Nous pouvons donc supposer

⁶⁰ Ce sont les films de la Nouvelle Vague ou ceux de l'école impressionniste française qui y ont été projetés le plus souvent. Les œuvres de Jean-Luc GODARD y sont représentées le plus fréquemment : entre 1968 et 1993, onze films de GODARD ont été montrés tels qu'*À bout de souffle* (1960), *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965), *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967). Après GODARD, c'est Jean RENOIR, Claude CHABROL, Jean COCTEAU et Marcel CARNÉ dont le CCF a présenté les œuvres le plus fréquemment. Il y a eu des films projetés plusieurs fois : *Lola* (1961) de Jacques Demy a été projeté six fois, *La Règle du jeu* (1939) de Jean RENOIR cinq fois, *La Belle et la bête* (1946) et *Orphée* (1950) de Jean COCTEAU quatre fois. Parmi ceux diffusés plusieurs fois, on en trouve sept de RENOIR, cinq de CHABROL, quatre de TRUFFAUT et CARNÉ.

⁶¹ KIM Chŏngok (김정옥, 1932 -). Metteur en scène et réalisateur sud-coréen. Ancien professeur de théâtre à l'Université Chungang et fondateur du ciné-club du CCF.

⁶² KIM Chŏngok. Interview réalisée le 22 août 2013 à Gyeonggi [Kyŏnggi], Corée du Sud.

⁶³ Le ciné-club du CCF était encadré par trois professeurs responsables : KIM Chŏngok de l'Université Chungang, CHŎNG Yongt'ak (정용탁) de l'Université Hanyang et AN Pyŏngsŏp (안병섭) de l'Institut des arts de Séoul.

⁶⁴ La liste est publiée dans le programme du Festival de Films de Court-métrage de jeunes cinéastes coréens de l'année 1978, organisé par le ciné-club et soutenu par le CCF (pour plus d'informations, voir l'annexe 5).

⁶⁵ Par exemple, lors d'une interview réalisée le 7 janvier 2015 à Séoul, JUNG Sung-il a affirmé sa présence dans le Ciné-club Séoul depuis l'année 1977. Elle est également prouvée par le témoignage de CHŎNG Yongt'ak que j'ai pu rencontrer le 20 août 2013 à Séoul. Cependant, son nom ne se trouve pas dans la liste des adhérents du Ciné-club Séoul de l'année 1978.

que, dans les faits, plus de cent quatre jeunes fréquentaient le ciné-club. CHŎNG Yongt'ak⁶⁶ estime que le ciné-club avait entre 100 et 120 membres chaque année, voire 150 parfois, ce qui est considéré comme le maximum de spectateurs que la taille de la Salle Renoir pouvait accueillir. La plupart des affiliés étaient des étudiants de littérature française ou de cinéma. D'après les recherches effectuées sur les adhérents de 1977, une grande partie a poursuivi sa carrière dans le monde du cinéma⁶⁷. Inspiré par les ciné-clubs parisiens, dans la lignée d'André BAZIN, au sein du Ciné-club Séoul, il y avait d'abord la présentation du film et de son réalisateur, suivis de la projection du film et, pour conclure, d'une discussion. Comme ces trois professeurs avaient pour mission de sélectionner le film de la semaine parmi ceux projetés au CCF, des films de l'école impressionniste française⁶⁸ et de la Nouvelle Vague⁶⁹ y ont souvent été traités.

Des activités cinéphiliques n'avaient pas lieu uniquement au CCF toutefois, mais aussi au Goethe. Le *Tongsŏ yŏnghwa tonguhoe*, ciné-club du Goethe, a été fondé en rivalité avec son pendant français en 1978. Cela a eu lieu après la première visite en Corée du Sud de Klaus von BISMARCK, président du Goethe de 1977 à 1989 : son discours a souligné l'importance de l'intérêt de la culture coréenne pour la promotion de l'établissement. Le centre culturel allemand a invité le réalisateur YU Hyeon-mok [YU Hyŏnmok]⁷⁰ à être le président du nouveau ciné-club. PYŎN Insik, un des rares critiques de cinéma respectés par les jeunes amateurs de cinéma a été nommé en tant que vice-président. Dès le début de l'année 1979, le club a organisé la projection de films à raison de trois séances par semaine

⁶⁶ CHŎNG Yongt'ak (정용탁, 1945 –). Professeur honoraire de cinéma à l'Université Hanyang, ancien dirigeant du ciné-club du CCF.

⁶⁷ Entre autres, KANG T'aekchung (강택중), assistant-réalisateur de *Taehak pyŏlgok* (대학별곡, *Histoire de l'université*, 1985), KANG Hyŏnil (강현일), réalisateur de *Mago* (마고, 2001), KIM Sŏnhŭi (김선희), critique de cinéma, KIM Insik (김인식), réalisateur de *Ŏlgul ōmnŭn minyŏ* (얼굴 없는 미녀, *Une belle sans visage*, 2004), KIM Haengsu (김행수), réalisateur de *Tan* (탄, 1986), KIM Hongsook (김홍숙), critique de cinéma, POK Hwanmo (복환모), professeur de cinéma à l'université Honam, SHIN Kang-ho [SIN Kangho] (신강호), professeur de cinéma à l'université Daejin [taejin], O Tŏkche (오덕제), réalisateur de *Siryŏn k'ŭllŏp* (실연클럽, *Club des largués*, 1987), YI Ch'ungjik (이충직), ancien directeur du Comité pour le développement du cinéma de Corée du Sud, CHŎN Hyejŏng (전혜정), ancienne directrice d'art au Festival du cinéma coréen à Londres. Selon CHŎNG Yongt'ak, « les réalisateurs importants » tels qu'IM Sang-soo [IM Sangsu] (임상수), KWAK Jikyoon [KWAK Chigyun] (곽지균) et LEE Myeong-se [YI Myŏngse] (이명세) étaient également membres du ciné-club.

⁶⁸ Le cinéma de l'école impressionniste française est composé de Louis DELLUC, Germaine DULAC, Marcel L'HERBIER, Abel GANCE et Jean EPSTEIN et aussi Jacques FEYDER et René CLAIR.

⁶⁹ Jean RENOIR a été le plus souvent présenté en 1977 et en 1978 avec six films notamment *La Crime de Monsieur Langue* (1955) et *Partie de campagne* (1936). Ensuite, c'est Claude CHABROL avec cinq films comme *La Femme infidèle* (1969) et *Le Boucher* (1970) dont le dernier a été projeté deux fois. François TRUFFAUT (4 films), Julien DUVIVIER (4 films), Jean COCTEAU (3 films) et Claude SAUTET (3 films) ont été également souvent présentés.

⁷⁰ YU Hyeon-mok (유현목, 1925 – 2009). Un des réalisateurs considérés comme auteurs-réalisateurs de Corée du Sud.

(lundi, mercredi et vendredi). De plus, des séminaires de cinéma, la publication des bulletins du club, la production de films et de programmes d'échange culturel entre les deux pays ont été prévus. Une promotion de l'établissement offrait une chance aux étudiants sud-coréens d'aller étudier en Allemagne, après validation d'un test d'allemand. Les jeunes rêvant d'un autre monde se sont donc réunis dans ce ciné-club. Avec 300-400 membres, il a été le plus grand ciné-club de la Corée du Sud. Cependant, bien que de nombreux de jeunes aient été fortement attirés par ces programmes, avec le changement de politique de la direction de l'établissement conduite par le nouveau directeur en Corée du Sud, Georg LECHNER, la promesse d'envoyer les étudiants en Allemagne s'est brusquement envolée et le ciné-club a perdu le soutien du Goethe⁷¹.

Dès lors, ses activités se sont déroulées de manière indépendante et autonome, avec notamment la publication d'un bulletin de club et des séminaires cinématographiques organisés et dirigés par ses membres. À sa dissolution à la fin de l'année 1979, le *Tongsŏ yŏnghwa yŏn'guhoe* (동서영화연구회, Club d'études du cinéma Orient-Occident) lui a succédé. Ainsi même si le CCF a attiré plus de monde, les années suivantes, le Goethe était, quant à lui, favorisé en ce qui concerne les réunions organisées par des cinéphiles, comme en témoigne AHN Dong Kyu [AN Tongkyu]⁷² :

« De la fin des années 1970 au début des années 1980, nous (AHN et ses amis tels que HAN Sangjun, JEON Yang-jun et KANG Hansöp) faisons des études au Goethe et regardions des films au CCF. Nous organisions également des débats après avoir vu des courts-métrages des étudiants [au Court-métrage du samedi au CCF]. J'ai surtout apprécié la visite de FASSBINDER lors des projections de ses œuvres au Goethe [à Séoul]. [...] Nous avons lu des ouvrages étrangers non traduits [pour des études cinématographiques au Club d'études du cinéma Orient-Occident] parce qu'il n'existait pas suffisamment de livres sur le cinéma. Chacun de nous traduisait un

⁷¹ Selon JUNG Sung-il et JEON Yang-jun [CHŎN Yangjun], anciens rédacteurs du bulletin du ciné-club, la projection régulière de films a duré moins d'une année. Le bulletin, quant à lui, n'a compté que trois numéros. Dans ce contexte, la production de films n'a pas pu commencer. Source 1 : JEON Yang-jun. Interview réalisée le 20 octobre 2014 à Séoul, Corée du Sud. Source 2 : JUNG Sung-il. Interview réalisée le 7 janvier 2015 à Séoul, Corée du Sud.

⁷² AHN Dong Kyu (안동규, 1958 –). Producteur de cinéma coréen. Il a commencé à aller régulièrement au CCF quand il était au lycée. Dès la fondation du Club d'amitié du cinéma Orient-Occident, il y a adhéré et participé aux activités du Club d'études du cinéma Orient-Occident avec d'autres cinéphiles qu'il a rencontrés au CCF.

chapitre d'un ouvrage et lors de la réunion une fois par semaine, nous faisons des exposés⁷³. »

Sur ce sujet, JUNG Sung-il déclare :

« La dernière séance du mercredi au CCF était réservée au Ciné-club Séoul. Une fois que la séance était finie, il n'y avait plus rien de spécial. En revanche, au Club d'amitié du cinéma Orient-Occident, le Goethe nous occupait tout l'après-midi. Nous n'avions pas besoin de nous dépêcher de sortir, car le directeur du Goethe était avec nous. [...] C'était un lieu de débat passionnant. C'est comme ça que nous avons pu faire connaissance entre nous. Nous allions souvent voir des films ensemble le lendemain avec des amis qui avaient des goûts similaires [sur le cinéma]. C'est ainsi que les échanges se passaient. J'y ai rencontré JEON Yang-jun, HAN Sangjun, HONG Ki-seon, KWAK Jae-yong, KANG Hansöp [...] avec lesquels je reste toujours en contact. Un jour, nous nous sommes dit que nous n'aurions pas pu savoir à l'époque que nous demeurerions si longtemps dans le milieu du cinéma⁷⁴. »

Les jeunes attirés par des films européens ont entrepris d'étudier le cinéma collectivement par l'intermédiaire des réunions leur permettant de construire un groupe de jeunes cinéphiles autodidactes. Il ne s'agissait plus de rester assis devant un écran ou dans une salle de séminaire, mais de commencer à réaliser leurs propres courts-métrages. Dans cette entreprise, *Yallasyöng*, le club de cinéma universitaire de l'Université Nationale de Séoul a été particulièrement actif avec un système collectif de production de films : depuis la fondation en 1979, de 1980 à 1984, le club a réalisé seize films⁷⁵. Cependant, d'après PARK

⁷³ « 저희(안동규와 친구들)가 70년대 후반부터 80년대 초반까지, 공부는 토요일마다 독일문화원에서 하고 영화는 불란서 문화원에서 보고. 또 학생들 단편도 틀어주고 (프랑스 문화원의 토요일 단편) 끝나면 그거 가지고 회의도 하고. 독일문화원도 좋았던 게 파스빈더도 봤을 걸요? 문화원에서 자기 영화 상영할 때. 그 당시에 왔었어요. [...] [동서영화연구회에서 영화 공부는] 원서로 했죠. 그 당시에 보면 영화에 대한 서적이 별로 없었어요. 친구들과하고 원서 갖다가 일주일에 한 캡터씩 누가 번역을 해서 발표하는 이런 식으로 [공부를 했어요]. » Source : AHN Dong Kyu. Interview réalisée le 4 novembre 2014 à Séoul, Corée du Sud.

⁷⁴ « 프랑스 문화원은 그때 수요일에 영화 끝나고 마지막 영화는 씨네클럽을 했는데 그냥 이야기하면 그냥 그런가보다 하고 끝나면 가고. 별 게 없었어요. 그런데 여기(독일 문화원)는 토요일 하루 오후를 할애를 해 줬고 [...] 끝나는 시간 뭐 이런 게 없었어요. 독일 문화원장도 참여를 했어요. [...] 일종의 열정적인 토론의 장이 됐죠. 그리고 친해질 수 있었고. 여기서 서로 생각이 맞는 친구들끼리 일요일에 영화를 보러 갈 수 있었죠. 그러면서 교류가 생겼달까? 전양준 선배라던가 한상준 선배도 있었고, [...] 홍기선 감독, 광재용 감독. 강한섭 선배도 있죠 [...] 그때 만난 사람들이 지금까지. 다들 나중에 만나서 이렇게까지 오래 할 줄 몰랐다고. 훗날 하는 이야기예요. » Source : JUNG Sung-il. Interview réalisée le 7 janvier 2015 à Séoul, Corée du Sud.

⁷⁵ Selon des bulletins du club, *Yöngsang kwa hyönsil* (영상과 현실, *Média et réalité*), ces seize films sont : *Yöröt kürigo hana* (여럿 그리고 하나, *Plusieurs puis un seul*), *Ich'üng ch'imdae* (이층침대, *Lit superposé*), *Eksüt'üra üi piae* (엑스트라의 비애, *Tristesse d'un extra*) et *Ümak...* (음악..., *Musique...*) en 1980 ; *Tathin sangja* (닫힌 상자, *Boîte fermée*), *Kukp'ung* (국풍, *Vague nationale*), *Söm* (섬, *Île*), *Chönsöl ül norae hanün ai tül* (전설을 노래하는 아이들, *Les Enfants chantant la légende*) en 1981 ; *Küdül to uri ch'öröm* (그들도 우리처럼, *La République noire*), *Köji iyagi* (거지 이야기, *Histoire d'un sans-abri*) en 1982 ; *Ch'ulgu* (출구, *Sortie*), *Samdüng yölch'a* (삼등열차, *Train de troisième classe*) en 1983 ; *Örö put'ün ttambangul* (얼어붙은 땀방울, *Une goutte*

Kwang-su [PAK Kwangsu]⁷⁶, *Yallysyöng* comptabilise environ trente courts-métrages par an à partir de l'année 1981⁷⁷. Nous pouvons supposer que cette différence de calcul repose sur des manières différentes de compter les œuvres du club : alors que PARK prend en compte toutes les productions, y compris les petits essais, les archives officielles, quant à elles, ne les intègrent pas. Il y a bien sûr la possibilité que les souvenirs de PARK soient exagérés ou dénaturés.

Malgré l'augmentation du nombre de courts-métrages réalisés par de jeunes amateurs, ces derniers n'avaient que leur campus pour présenter leurs films et, parfois les centres culturels français et allemand. Dans ce contexte, le *T'oyo tanp'yön* (토요단편, Court-métrage du samedi), programme de projection en alternance de courts-métrages coréens et français, a été fondé par PARK Geonseob [PAK Könsöp]⁷⁸. Il leur a offert un nouvel espace pour présenter régulièrement leurs travaux et partager leurs idées et connaissances sur la production de films⁷⁹. Des courts-métrages principalement réalisés par des étudiants coréens y étaient présentés tous les samedis, à 17 h 30 à la téléthèque du CCF de 1982 à 1988⁸⁰. Les étudiants en cinéma des universités Chung-ang, Dongguk [Tongguk] et de l'Institut des arts de Séoul y ont régulièrement participé et d'autres en photographie, en littérature et en arts plastiques. Dans la liste des auteurs de courts-métrages coréens présentés au programme entre 1983 et 1985, un certain nombre d'étudiants sont devenus réalisateurs⁸¹.

de sueur gelée), *Pulch'önggaek* (불청객, *Un visiteur indésirable*), *I ttang üi kallilli saram tül* (이 땅의 갈릴리 사람들, *Les Galiléens sur cette terre*), *Minjuhwa t'ujaeng 25 nyön* (민주화투쟁 25년, *Les 25 ans de la lutte pour la démocratisation*) en 1984.

⁷⁶ PARK Kwang-su (박광수, 1955 –). Réalisateur représentatif de la *Korean New Wave*. Il est actuellement professeur de cinéma à l'Université nationale des arts de Corée. Il était membre de *Yallysyöng* de 1980 à 1982.

⁷⁷ PARK Kwang-su. Interview réalisée le 22 décembre 2014 à Séoul, Corée du Sud.

⁷⁸ PARK Geonseob (박건섭, 1947 –). Producteur de cinéma. Il travaillait en tant que projectionniste au CCF à Séoul de 1971 à 1988.

⁷⁹ PARK Geonseob. Interview réalisée le 25 juillet 2013 à Goyang [Koyang], Corée du Sud.

⁸⁰ Lors de sa première année, 85 courts-métrages ont été projetés : 53 films français, 29 films coréens, et 3 films d'autres pays. L'année suivante, parmi les 63 courts-métrages présentés, 24 films étaient coréens. Source 1 : Centre culturel français à Séoul. *Gazette du cinéma*. 1983, n°5, p.20. Source 2 : Centre culturel français à Séoul. *Gazette du cinéma*. 1984, n°9, p.27.

⁸¹ OH Byeong Cheol [O Pyöngch'öl], réalisateur de *Muso üi ppul ch'öröm honja sö kara* (무소의 뿔처럼 혼자서 가라, *Va toute seule comme la corne du rhinocéros*, 1995) y montre son court-métrage *Mugunghwa kkoch'i p'ïössümnida* (무궁화 꽃이 피었습니다, *Un, deux, trois, soleil*) le 5 novembre 1983. KANG Je-gyu [KANG Chegyu], réalisateur de *T'aegükki hwinallimyo* (태극기 휘날리며, *Frère de sang*, 2004) y présente *Tiang mit, hanül, konggan* (땅 밑, 하늘, 공간, *Sous terre, ciel, espace*) le 26 novembre 1983. Hormis ces deux, nous y trouvons KIM Ui-seok [KIM Üisök], réalisateur et l'ancien président du Conseil du film coréen, KWAK Jae-yong [KWAK Chaeyong], réalisateur de *Yöpki chök in künyö* (엽기적인 그녀, *My sassy girl*, 2001), HWANG Gyu-Deok [HWANG Kyudök], réalisateur de *Kkoltchi esö iltüing kkaji uri pan ül ch'atsümnida* (꽃피에서 일등까지 우리 반을 찾습니다, *Du dernier au premier, nous cherchons notre classe*, 1990), KU Imsö, réalisateur de *Nuga na rül mich'ige hanün'ga* (누가 나를 미치게 하는가, *Qui me rend fou*, 1995), PAK Kwangu, réalisateur

Ainsi, pour les jeunes Coréens des années 1970 et 1980, qui n’avaient pas le droit de partir du pays librement et d’accéder à la culture étrangère sans censure de l’État, le CCF et le Goethe étaient des endroits précieux où ils pouvaient profiter d’une étincelle de liberté. Les amateurs de cinéma se sont intégrés encore plus intensément dans ces établissements, grâce à leurs programmes cinématographiques, et ce dès la fin des années 1970. Cela représentait également pour eux l’occasion de se réunir et de participer à diverses activités cinématographiques en groupe, tels que le visionnage et la critique de films, la projection de courts-métrages des jeunes Coréens au CCF, la participation aux études des théories cinématographiques, l’échange de connaissances sur le cinéma au Goethe, ou encore la production de courts-métrages et les études sur la réalisation des films à *Yallasyöng*. On le voit, le « *munhwawon* » dans la MHSD désigne bien un monde de relations entre les jeunes cinéphiles qui deviendront plus tard les acteurs principaux de l’évolution du monde cinématographique de la Corée du Sud.

3. Le « *sedae* » : une génération ?

Bien que le mot coréen « *sedae* » dans la MHSD se traduise par « génération » en français, rappelons que l’expression *Munhwawon sedae* a été créée par les médias et qu’elle n’a jamais été analysée dans le monde académique. Ce mot apparaît pour la première fois dans un article du 30 novembre 1996 du *Hankyoreh*⁸². Il traite de la publication d’un ouvrage du Groupe de médias de Séoul sur l’histoire du mouvement du cinéma indépendant sud-coréen. Auparavant, une autre expression était utilisée par les médias afin de nommer ces jeunes qui fréquentaient les centres culturels étrangers : *Hahoe munhwawöñ p’a* (해외문화원파, Clique des centres culturels des pays étrangers)⁸³. Il semble que le succès du Festival international du film de Busan (BIFF, Busan International Film Festival) ait participé à

de *Kangachi chungnūnda* (강아지 죽는다, *Le Petit chien est mort*, 2002), PAEK Sūnggyun, réalisateur de *Sonagi* (소나기, *Averse*, 1995) et KIM T’acyöng, réalisateur de film documentaire ainsi que *Pet’ūnam chōnjaeng, kü hu 17 nyön* (베트남 전쟁, 그 후 17년, *La Guerre du Vietnam, 17 ans après*, 1993).

⁸² AN Chōngsuk. « Tongnip yōnghwa sahoe pip’an yōngsang saengjang sa (독립영화 사회비판영상 생산사, L’histoire du développement du cinéma indépendant et des médias critiquant la société) ». *Hankyoreh*, 30 novembre 1996. Disponible sur : <https://newslibrary.naver.com> [consulté le 10 mars 2015]

⁸³ Selon l’Institut national de la langue coréenne, *p’a* (파, 派) désigne un ensemble d’individus qui se distinguent des autres par leur idéologie, leurs comportements ou actions. Ce terme peut être mobilisé afin de regrouper des artistes qui sont dans un même courant artistique, mais aussi pour appeler une équipe mafieuse en portant une connotation négative.

l'utilisation de l'expression la génération *Munhwawon* par les médias. En effet, le terme est apparu au même moment que celui du premier BIFF, probablement afin de mettre en valeur la présence de jeunes et nouveaux professionnels du cinéma, et ainsi les distinguer clairement des anciens. Pour cette raison, désormais, ayant pour but de mieux comprendre le « *sedae* » (génération) de la génération *Munhwawon*, examinons l'expression dans le cadre d'un groupe, d'une génération et enfin d'un réseau social.

a) **La génération *Munhwawon* en tant que groupe**

Henri TAJFEL et John TURNER définissent un groupe comme « une collection d'individus qui se perçoivent comme étant membres d'une même catégorie sociale, qui attachent une certaine valeur émotionnelle à cette définition d'eux-mêmes et qui ont atteint un certain degré de consensus concernant l'évaluation de leur groupe et de leur appartenance à celui-ci⁸⁴ ». Dominique OBERLÉ considère deux types de liens à l'origine d'un groupe : le premier est imaginaire (les désirs et les rêves des membres entrent en résonance) ; le seconde dérive de la technique, de procédés ou de savoir-faire partagés qui créent des liens fonctionnels entre les personnes. La relation sociale se constitue également par adhésion commune à un système de valeurs. C'est donc dans l'interdépendance de ses membres qu'un groupe se forge. La formation d'un groupe dépend pour une bonne part de ce qui se passe à l'extérieur du groupe : les caractéristiques du groupe, ses finalités, ses enjeux, qui n'ont de signification que dans la confrontation, la comparaison avec d'autres groupes et les évaluations qui en découlent. OBERLÉ ajoute également que c'est en rapport avec d'autres groupes qu'un groupe définit son fondement, son identité, sa raison d'être, même si ce n'est pas immédiatement apparent⁸⁵.

⁸⁴ « [...] a collection of individuals who perceive themselves to be members of the same social category, share some emotional involvement in this common definition of themselves, and achieve some degree of social consensus about the evaluation of their group and of their membership of it » Source : Henri TAJFEL et John TURNER. « An integrative theory of intergroup conflict ». In : Stephen WORCHEL et William AUSTIN. Eds. *The social psychology of intergroup relations*. Monterey, Calif. : Brooks/Cole Pub. Co., c1979, p40. Dans cette thèse, la traduction de la définition est celle qui est faite dans : Frédérique AUTIN. « La théorie de l'identité sociale de TAJFEL et TURNER ». In : *Préjugés & Stéréotypes* (projet à l'initiative de l'AFPS et de www.psychologie-sociale.org réalisé avec le concours du Ministère de la Recherche). Disponible sur : <http://www.prejuges-stereotypes.net/espaceDocumentaire/autinIdentiteSociale.pdf> [consulté le 23 juin 2018]

⁸⁵ Dominique OBERLÉ. « Le groupe en psychologie sociale ». *Sciences humaines*. 1999, n°94. Disponible sur https://www.scienceshumaines.com/le-groupe-en-psychologie-sociale_fr_10805.html [consulté le 23 juin 2018].

Pouvons-nous comprendre la génération *Munhwawon* comme un groupe ? Avant la création des ciné-clubs du CCF et du Goethe, malgré les visiteurs qui partageaient le désir de combler leurs lacunes sur la culture occidentale non filtrée par l'État, il manquait d'interaction entre ces personnes. Pour cette raison, leur regroupement n'était qu'un agrégat. C'est à partir de la création d'un ciné-club au CCF, qu'un lien imaginaire entre ces spectateurs s'est concrétisé. Celui-ci reposait sur une envie de voir des films français et d'accumuler des connaissances sur le cinéma. Mais, étant donné que ce ciné-club était considéré comme un prolongement de la formation universitaire du cinéma, l'interdépendance de ses membres n'y était pas élevée. Au sein du Ciné-club Séoul, les trois professeurs responsables s'occupaient entièrement du choix des films à montrer, des informations sur les films présentés et des discussions. Ce n'est qu'au moment de discussions informelles autour d'un verre, généralement après la réunion, que les membres ont pu réellement construire des relations réciproques.

Aux ciné-clubs du Goethe, des liens non seulement imaginaires, mais aussi fonctionnels ont été établis. Contrairement à celui du CCF, les adhérents pouvaient (et devaient) avoir plus d'autonomie afin de maintenir leurs activités. Espérant contribuer à l'évolution du cinéma coréen, ils se sont concentrés davantage sur les études cinématographiques. Au moins une fois par semaine, principalement le samedi, ils se réunissaient et organisaient des séminaires à partir de documents étrangers⁸⁶. Ils essayaient de comprendre le langage du cinéma au travers de ces recherches. Et ils avaient pour but de trouver une solution pour sortir le cinéma sud-coréen de ce qu'ils pensaient être son âge sombre du fait de l'oppression de l'État⁸⁷. Ils souhaitaient également réaliser des films à partir des théories qu'ils avaient étudiées. *Tari* (다리, *Le Pont*, 1983) est la seule œuvre du ciné-club.

Ainsi qu'on l'a déjà évoqué, *Yallasyöng* se concentrait en particulier sur la production de films. En étudiant le cinéma et en cherchant à faire leur propre contribution à l'évolution

⁸⁶ Selon d'anciens membres du Club d'études du cinéma Orient-Occident, comme JUNG Sung-il et JEON Yang-jun, ils sont entre autres *Understanding movies* de Louis GIANNETTI, la rubrique de critique du cinéma de *New York Times*, *Qu'est-ce que le cinéma* d'André BAZIN, *From Caligari to Hitler* de Siegfried KRACAUER, les *Cahiers du Cinéma*, ou *Kinejun*. Source 1 : JEON Yang-jun. Interview réalisée le 20 octobre 2014 à Séoul, Corée du Sud. Source 2 : JUNG Sung-il. Interview réalisée le 7 janvier 2015 à Séoul, Corée du Sud.

⁸⁷ Le Club d'études du cinéma Orient-Occident a publié son premier et dernier bulletin, *Frame 1/24* [Pūrae'im 24pun'ui 1] (프레임 24분의 일) au printemps de l'année 1980. Je n'ai pas pu le retrouver lors des recherches sur le terrain, mais selon des témoins, le groupe d'études du cinéma y critiquait plus fortement la politique concernant le cinéma de l'État, notamment *Yönghwa chinhüng kongsa* (영화진흥공사, Organisation de promotion du cinéma de Corée du Sud) qui consistait à la mise sous surveillance des cinéastes et censurait des films au nom de l'évolution et de l'encouragement. JEON Yang-jun, l'auteur de l'article a quitté le pays afin d'éviter la pression menaçante de l'autorité publique.

du cinéma coréen, les membres ont établi un consensus sur les objectifs du club. Dans une interview avec le *Joong-ang ilbo* [Chungang ilbo], SONG Neung-han [SONG Nŭng-han]⁸⁸ a déclaré qu'« il était urgent de faire en sorte que l'art cinématographique prenne sa racine dans la culture universitaire ». Il a également annoncé qu'« en tant que force critique et contrepoids, *Yallasyŏng* présentera[it] le futur de notre cinéma avec un esprit expérimental et créatif⁸⁹ ». En dépréciant l'industrie du cinéma sud-coréen qu'il jugeait manipulée par l'État, le club universitaire avait pour but de faire « des films où le langage du média se revivifie⁹⁰ » et exprimant la réalité quotidienne du peuple. Pour les membres de ce ciné-club universitaire, le cinéma devait donc être le reflet de la réalité.

Nous découvrons des liens entre ces trois groupes. Les membres fondateurs du Club d'études du cinéma Orient-Occident ont reproché aux professeurs organisant des ciné-clubs (notamment celui du CCF) de s'enfermer dans un cinéma esthétisé, loin de la réalité du pays⁹¹. Toutefois, malgré leurs critiques, ils se sont régulièrement rendus au CCF afin d'apprécier l'univers des films français⁹². JUNG Sung-il et HAN Sangjun⁹³, entre autres, faisaient partie du Ciné-club Séoul. Les membres de *Yallasyŏng* sont allés fréquemment aussi au CCF et au Goethe. Selon KIM Dong-bin [KIM Tongbin]⁹⁴, le club universitaire doit, en partie, sa création aux établissements européens :

« Étant donné que nous avons besoin d'étudier le cinéma, nous allions aux centres culturels voir des films. Au début, c'était au CCF. On nous a dit qu'au Goethe aussi nous pouvions voir des films donc nous y sommes allés. À l'époque, il n'y avait même pas de livre [sur le cinéma en Corée du Sud]. Même au département de cinéma à l'université, il n'y en avait guère. Nous avons récupéré quelques ouvrages étrangers

⁸⁸ SONG Neung-han (송능한, 1959 –). Réalisateur et scénariste sud-coréen. En 1981, il était le président de *Yallasyŏng*.

⁸⁹ « 회장 송능한군(20·불어교육과 3년)은 『대학문화 속에 영화예술이 그 뿌리를 내리게 하는 것이 급선무』 라며 『견제·비판세력으로 있으면서 창조적인 실험정신을 바탕으로 우리영화의 앞날을 제시해 보이겠다』 고 포부를 말했다. » Source : HŎ Namjin. « Sŏul tae yŏnghwa yŏn'guhoe *Yallasyŏng* (서울대 영화연구회 알라성, *Yallasyŏng*, le club d'études de cinéma de l'Université nationale de Séoul) ». *Joong-ang ilbo*, 26 mars 1981. Disponible sur : <http://news.joins.com/article/1563034> [consulté le 14 juillet 2013]

⁹⁰ « 영상언어가 살아있는 영화를 만들어 보여주는 것이 목적이다. » Source : *Ibid.*

⁹¹ CHŎN Ch'anil. Interview réalisée le 9 novembre 2015 à Séoul, Corée du Sud.

⁹² À savoir : JEON Yang-jun, JUNG Sung-il, AHN Dong Kyu, CHŎNG Chaehyŏng, CHŎN Ch'anil, CHO Chaehong, CHANG Sŏk'yong, KANG Hansŏp, HAN Sangjun et KWAK Jae-yong.

⁹³ HAN Sangjun (한상준). Critique de cinéma sud-coréen, professeur de cinéma à l'Université Chung-ang, président du comité d'administration du festival international du film fantastique de Pucheon [Puch'ŏn]. Aucune information sur son année de naissance n'a été trouvée. Néanmoins, étant donné qu'AHN Dong Kyu l'appelle son ami et qu'en Corée du Sud, un ami désigne souvent quelqu'un de proche ayant à peu près le même âge, nous pouvons supposer que HAN se trouve dans la même tranche d'âge que les autres individus de la MHSD.

⁹⁴ KIM Dong-bin (김동빈, 1958 –). Cinéaste sud-coréen. Il est un des fondateurs de *Yallasyŏng*.

et chacun a traduit un chapitre. C'était plutôt un groupe d'étude. Nous nous sommes réunis une fois par semaine pour voir des films (au CCF ou au Goethe) et aussi pour partager des connaissances sur le cinéma acquises en traduisant des ouvrages. Ceci est l'ancêtre [de *Yallasyöng*]⁹⁵. »

Au travers d'une anecdote de PARK Kwang-su lors de la projection de son court-métrage, *Ich'üng ch'imdae* (이층침대, *Lit superposé*) au Goethe en 1981, nous comprenons davantage leur relation et l'échange de connaissances cinématographiques qui a eu lieu entre les jeunes cinéphiles de l'époque. Le film présenté a été produit dans le cadre des activités de *Yallasyöng* :

« Lors de la projection du court-métrage, j'ai rencontré pour la première fois JEON Yang-jun⁹⁶, KANG Hansöp⁹⁷ et les autres. Les spectateurs étaient tous étudiants. [...] Ils ont remarqué que mon film avait des ressemblances avec des films français. Je crois que KANG Hansöp a dit que cela serait dû à l'influence des films que j'aurais vus au CCF. Même si j'ai confessé mon ignorance du cinéma français, personne ne m'a cru. D'après eux, ce n'était pas possible qu'un tel film soit réalisé par quelqu'un d'ignorant du cinéma français. Même à la faculté des beaux-arts, je n'avais jamais vu des camarades critiquer mes œuvres. Je me demandais à quel titre des étudiants ordinaires pouvaient faire de telles remarques sur mon travail. En effet, je ne comprenais pas leur rituel. [...] Après la projection, nous sommes descendus du Mont Namsan et nous sommes allés dans un restaurant chinois se situant à *Chungmuro*. C'était avec des étudiants en quatrième année de *Yallasyöng* et des membres du Club d'études du cinéma Orient-Occident. En buvant de l'alcool, je les écoutais vu que je n'avais pas grand-chose à dire. Ils parlaient du cinéma des années 1920 et 1930. [...] Puis, ils sont passés au structuralisme. [...] C'est là que je me suis rendu compte que le cinéma a son histoire [à étudier] et sa propre esthétique. J'ai pensé, "il existe une approche académique du cinéma, il y a quelque chose". Ensuite, on m'a demandé de présenter les dix meilleurs films selon moi. JEON Yang-jun aimait bien poser ce genre de question. Je n'avais pas d'idée donc j'en ai mentionné trois au lieu de dix : *The Summer time killer* (Antonio ISASI-ISASMENDI, 1972) en premier [...] ensuite deux

⁹⁵ « 영화 공부를 해야 하니까 문화원에 가서 영화를 봤었고, 불 문화원만 다니다 보니까 독 문화원도 한다 그래서 거기도 갔었고. 책도 없었어요. 연영과 봐도 책도 몇 권 없더라구요. 원서 나름대로 구해다가 한 챕터씩 번역해서, 아주 그냥 스터디 그룹이었죠. 일주일에 한 번 만나서 영화 보고 한 챕터씩 서로 스터디. 이런 식으로 하다 보니까. 이게 전신. » Source : KIM Dongbin. Interview réalisée le 5 décembre 2014 à Séoul, Corée du Sud.

⁹⁶ JEON Yang-jun (전양준, 1959 -). Critique de cinéma sud-coréen et vice-président du comité exécutif du Festival international du film de Busan [Pusan]. Il était membre des deux ciné-clubs du Goethe.

⁹⁷ KANG Hansöp (강한섭, 1958 -). Critique de cinéma sud-coréen, professeur de cinéma à l'Institut des arts de Séoul, ancien directeur du Conseil du film coréen. Il était membre du ciné-club du Goethe, *Tongsö yönghwa tonguhoe*.

autres films que j'avais vus au CCF. On m'a dit "mais, tu rigoles ? Ce n'est pas possible que ce film soit le premier de ta liste."⁹⁸. »

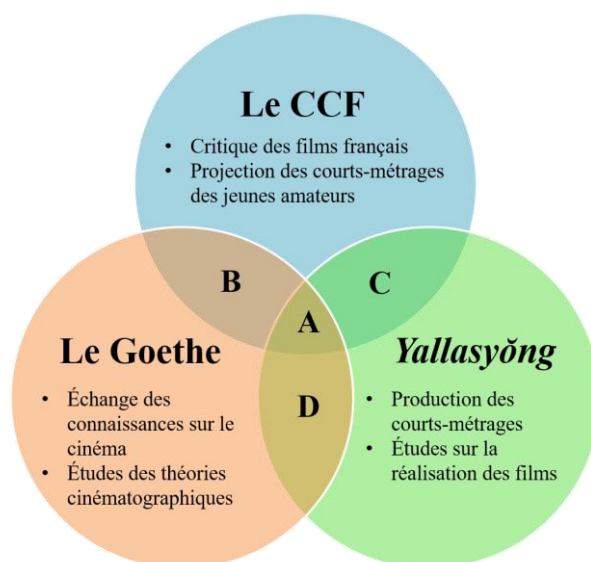
Entre ces différents trois groupes, nous pouvons dès lors mettre en lumière un certain nombre de points communs :

Tout d'abord, ils partageaient une perspective similaire sur le cinéma coréen. Selon eux, son évolution était entravée par l'interférence indigne du gouvernement et par le système de l'industrie du cinéma coréen qui ne donnait pas d'importance à la production de films⁹⁹. Tous les trois ont donc souhaité contribuer au développement du cinéma du pays. Cet aspect établit le premier lien imaginaire et inconscient entre ces trois différents groupes. Ensuite, ils voyaient le cinéma en tant qu'art et non comme un divertissement comme le faisait la société coréenne de l'époque. Par conséquent, leur vision du cinéma s'est distinguée de celle qui prédominait en Corée du Sud en recherchant une approche esthétique et académique du cinéma. Ils ont voulu appliquer au cinéma coréen les théories cinématographiques (principalement occidentales) qu'ils avaient préalablement étudiées. Selon cet objectif, ils ont étudié ensemble le cinéma et cherché à illustrer ce qu'ils avaient appris sur la critique cinématographique et sur la réalisation des films. Ceci révèle un lien fonctionnel entre les groupes. Enfin, il y a des acteurs sociaux qui se trouvent simultanément dans les trois groupes précédemment cités, étant donné que chaque groupe offrait des programmes différents qui permettaient d'enrichir leur cinéphilie. Selon le graphique 1-3 ci-dessous, nous pouvons distinguer quatre catégories d'agents sociaux du monde cinématographique faisant partie de plusieurs groupes : A — le CCF, le Goethe et *Yallasyöng* ; B — le CCF et le Goethe ; C — le CCF et *Yallasyöng* ; D — le Goethe et *Yallasyöng*. Néanmoins, étant donné que les membres

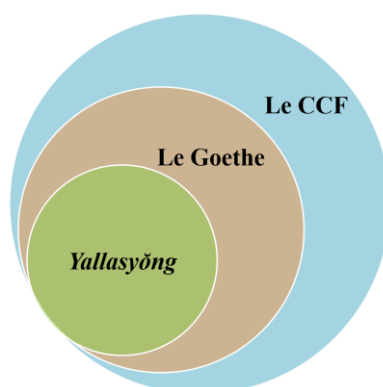
⁹⁸ « 그 영화를 독일문화원에서 상영했는데. 그 때 진양준, 강한섭 이런 애들이랑 처음 봤지. 상영회를 했는데, 그 때 보니까 학생들이더라고. [...] 프랑스 영화같대요. 프랑스 문화원에 가서 영화를 많이 봐서 그런 것 같다. 강한섭이 그랬나? 그래서 나는 프랑스 영화 모른다. 그래도 안 믿더라고. 영화를 찍은 사람이 영화를 모르고 찍었을 리가 없다는 거죠. 저는 미술학교에서도 남들이 제 작품을 가지고 뭐라 하는 걸 본 적이 없는데, 개뿔도 모르는 것들이 학생들이 뭘 안다고 이런 식이었죠, 저는. 당시 그 매커니즘 이해를 못 하던 시대니까. 상영회를 하고 남산으로 해서 내려와서 충무로, [...] 그 쪽 중국집에 갔어요. 알라성 4 학년들이 많았어요, 그 사람들하고 동서영화연구회 사람들이랑 술을 먹는데, 이야기하는 걸 가만히 들었거든요. 나는 영화를 찍었지만 별로 관심이 없었고. 그저 카메라로 무언갈 찍는다는 거에 관심이 있었지. 할 얘기가 없어서 듣고 있었는데, 들어보니까 무슨 이즘, 이런 게 나오고, 2-30 년대 이야기를 하고 하더라고. [...] 그 다음에 구조주의 이야기를 하더라고. [...] 가만히 이야기를 들어보니까 영화도 역사가 있고 미학이 있다는 거를 알게 되었어요. 영화에도 학문적 접근이 있구나. 뭔가 있구나, 영화에. 그 때 텐 베스트를 쓰라고 하더라고. 진양준이가 그런 걸 잘 해요. 10 개를 쓰라는데 생각이 안 나는 거예요. 10 개가. 그냥 3 개만 썼어요. <썸머타임킬러> 를 1 번에 쓰고, [...] 그 다음에는 프랑스문화원에서 봤던 영화 두 개를 그냥 썼어요. 그렇게 세 개 썼어요. 그랬더니 이 게 1 번이라고 장난하세요? 그러더라고. » Source : PARK Kwang-su. Interview réalisée le 22 décembre 2014 à Séoul, Corée du Sud.

⁹⁹ Avant la cinquième modification de la loi sur le cinéma, les sociétés de production de cinéma sud-coréennes s'occupaient également de l'importation de films étrangers. Pour leurs gérants, la production de films n'était qu'un moyen d'obtenir le droit d'importer des films étrangers, ce qui leur permettait de maintenir leur fortune.

de *Yallasyöng* sont quasiment tous allés dans les deux centres culturels, les catégories C et D ne sont pas significatives. En outre, les adhérents du ciné-club du Goethe se sont déplacés régulièrement au CCF¹⁰⁰. Par conséquent, la relation réelle entre ces trois groupes peut être schématisée comme nous le représentons dans le graphique 1-4.



Graphique 1-3. La relation des acteurs de la MHSD 1 (1977 – 1984)



Graphique 1-4. La relation des acteurs de la MHSD 2 (1977 – 1984)

¹⁰⁰ Dans la catégorie A, nous trouvons entre autres KIM Hong-jun, KIM Dong-bin, HWANG Gyu-Deok [HWANG Kyudök], HONG Ki-seon [HONG Kisön], PARK Kwang-su, MUN Wöllip et SONG Neung-han. Dans la catégorie B, il y a JEON Yang-jun, JUNG Sung-il, AHN Dong Kyu, CHÖNG Chaehyöng, CHÖN Ch’anil, CHO Chaehong, CHANG Sök’yong, KANG Hansöp, HAN Sangjun et KWAK Jae-yong. Toutefois, comme mentionné précédemment, si nous restreignons le champ des activités ayant lieu au ciné-club du CCF, seuls JUNG Sung-il et HAN Sangjun composent la catégorie B.

Si des liens sont bien effectifs entre ces différents membres, il faut également, pour que la génération *Munhwawon* puisse être considérée comme un groupe, que ses acteurs se perçoivent eux-mêmes comme des membres d'un groupe, selon TAJFEL et TURNUR. Ainsi les trois groupes ont poursuivi leurs activités respectives tout en gardant des liens les uns avec les autres. En 1984, ils ont organisé collectivement un événement afin de présenter leur nouvelle perspective sur le cinéma coréen, le *Chagŭn yŏnghwaje* (작은영화제, Festival du Petit cinéma). Ses organisateurs venaient tous des trois groupes évoqués ci-dessus : *Yŏnghwa madang uri* (영화마당 우리, Cour du cinéma *Uri*), le Club d'études du cinéma Orient-Occident, *Sŏul yŏnghwa chiptan* (서울영화집단, Groupe de cinéma à Séoul) et des élèves du *Han'guk yŏnghwa ak'ademi* (한국영화아카데미, Académie du film de Corée du Sud). *Yŏnghwa madang uri* est un groupe de cinéphiles plutôt radicalisés. Il s'est formé en 1982 sous l'impulsion d'anciens membres des ciné-clubs du CCF et du Goethe¹⁰¹. Le Groupe de cinéma à Séoul a été fondé en 1982 par d'anciens membres de *Yallasyŏng*. L'Académie du film de Corée du Sud ouvert en 1984 est un organe du *Han'guk yŏnghwa chinhŭng wuiwŏnhoe* (한국영화진흥위원회, Conseil du film coréen). Il offrait une alternative aux jeunes diplômés qui voulaient poursuivre leurs activités cinématographiques, mais qui refusaient de se joindre à l'industrie du cinéma dominée par des aînés¹⁰². Le festival avait comme sujet, « protégeons le *Chagŭn yŏnghwa* ». L'expression *Chagŭn yŏnghwa* se traduit le « Petit cinéma » et fait référence aux films tournés avec une caméra 8 mm ou 16 mm. La caméra 35 mm étant utilisée pour les films commerciaux, ce nom permettait de distinguer les films des jeunes cinéastes de ceux de leurs aînés, ces derniers ayant l'ascendant sur l'industrie du pays. En outre, « petit » est souvent une métaphore de la pureté et de la sincérité en coréen. À l'occasion de cet événement, ce terme a été officiellement adopté comme devise du mouvement en faveur d'un renouvellement du cinéma coréen. Pour les organisateurs, le nouveau cinéma coréen devait se distinguer de par son format et de par son point de vue sur le rôle du cinéma dans la société. Le Petit cinéma a donc été la solution choisie pour illustrer l'évolution du cinéma coréen. Les organisateurs du festival ont considéré que le cinéma du pays était pollué par l'intervention d'un régime autoritaire et de bourgeois immoraux. Pour eux, le cinéma coréen ignorait ses

¹⁰¹ Parmi ses membres, il y a entre autres NANG Hŭisŏp, président du *Tongnip yŏnghwa hyŏbŭihoe* (독립영화협의회, Société du cinéma indépendant) qui s'occupait du Court-métrage du samedi après le départ de PARK Geonseob du CCF, GU Imsŏ, MUN Myŏnghŭi, une des fondatrices du *Parit'ŏ* (파리터), une association des femmes cinéastes, PAK Hyŏnch'ŏl, directeur de la photographie. Source : Sŏul yŏngsang chiptan. *Pyŏnbang esŏ chungsim ŭro...*, op. cit., p.25.

¹⁰² KIM Soyŏn, KIM Ui-seok, HWANG Gyu-Deok, YU Gina, PARK Jong-Won [PAK Chongwon] étaient les premiers étudiants du *Han'guk yŏnghwa ak'ademi* (한국영화아카데미, Académie du film de Corée du Sud). Ils étaient également membres des ciné-clubs du CCF, du Goethe et/ou de *Yallasyŏng*.

obligations sociales. Sur l’affiche de l’événement, nous pouvons trouver une image des résistants à la colonisation japonaise auxquels ses organisateurs s’assimilaient (voir l’annexe 8).

Ainsi, le festival a été l’occasion pour la génération *Munhwawon* de se réunir afin de se mettre d’accord sur l’orientation de la recherche à adopter par rapport à l’évolution du cinéma du pays ainsi que sur la diffusion de leurs idées. Une union organique a donc été permise et l’interdépendance de ses composants peut être ici attestée. Ensemble, ils ont constitué un front commun contre la politique cinématographique gouvernementale et la domination de *Chungmuro*. À cet égard, nous pouvons penser la MHSD comme un groupe, alors même que ses acteurs n’ont jamais pensé à lui donner un nom et que l’expression qui les regroupe est apparue plus tardivement.

b) La génération *Munhwawon* en tant que génération

D’après Claudine ATTIAS-DONFUT, « la notion de génération peut être et est utilisée dans de multiples sens, du lignage à la stricte définition démographique, et il convient, plutôt que de poser de nouvelles conventions, de dégager et d’approfondir les différentes dimensions à prendre en compte dans le cadre d’un questionnement spécifique qui s’y référerait¹⁰³. » Dans cette thèse, nous traitons de la génération dans un sens sociohistorique, donc comme un ensemble « d’hommes qui sont nés dans une même ambiance sociale, à des dates voisines, subissent nécessairement, en particulier dans leur période de formation, des influences analogues. L’expérience prouve que leur comportement présente, par rapport aux groupes sensiblement plus vieux ou plus jeunes, des traits distinctifs ordinairement forts nets. [...] Cette communauté d’empreinte, venant d’une communauté d’âge, fait une génération¹⁰⁴. »

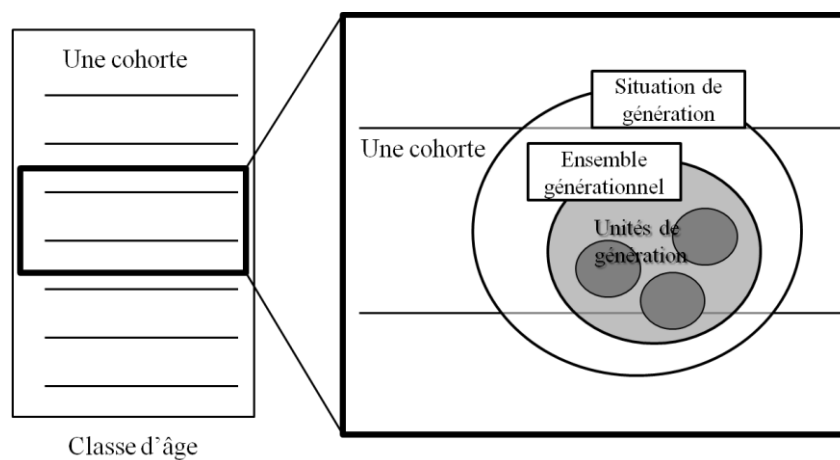
Aux origines de la sociologie des générations, on se souvient que Karl MANNHEIM présente les trois concepts permettant d’établir l’objet sociologique qui correspond à une génération : la situation de génération (*generationslage*), l’ensemble générationnel (*generationszusammenhang*) et l’unité de génération (*generationseinheit*)¹⁰⁵. La situation de génération implique que des individus sont exposés à des conditions similaires, à des flux

¹⁰³ Claudine ATTIAS-DONFUT. « La notion de génération : Usages sociaux et concept sociologique ». *L’Homme et la société*. 1988, n°90, p.45-46.

¹⁰⁴ BLOCH Marc. *Apologie pour l’histoire ou métier d’historien*. Paris : Armand Colin, [1941] 1993, p.151-152.

¹⁰⁵ MANNHEIM Karl. *Le problème des générations*. Paris : Éditions Armand Colin, [1928] 2012.

d'événements sociaux tout en appartenant à une cohorte démographique adjacente. S'ils participent activement à un incident historique spécifique ou qu'ils sont affectés par sa résonance et partagent une conscience d'appartenance à une génération, ils constituent un ensemble générationnel. À ce stade, les individus partagent des valeurs communes et ont un sens de la solidarité. L'unité de génération renvoie à un lien beaucoup plus concret au sens où ses membres exercent des interactions et des communications entre eux. Une unité de génération peut être un groupe communautaire connecté par l'intermédiaire d'affinités sociales ou bien une organisation ayant un but précis¹⁰⁶.



Graphique 1-5. La situation de génération, l'ensemble générationnel et l'unité de génération¹⁰⁷

En quoi ces propositions, sont-elles (ou pas) pertinentes à caractériser la génération *Munhwawon* ? La majorité des individus de la MHSD ont fréquenté le CCF et le Goethe en tant qu'étudiants entre 1977 et 1984. Étant donné qu'une grande partie de ces ciné-clubs était composée d'étudiants, ils appartiennent à une cohorte adjacente. Ces individus sont nés entre le milieu des années 1950 et le début des années 1960, pendant la période du baby-boom¹⁰⁸. En outre, ils ont étudié dans des universités situées à Séoul. Ils résidaient donc tous (y compris ceux originaires d'autres régions) dans la capitale, ou aux alentours, par nécessité

¹⁰⁶ CHŎN Sangjin. « Sedae sahoe hak ūi kanŭng sŏng kwa han'gye : sedae kaenyŏm ūi punsŏk chŏk kubun (세대사회학의 가능성과 한계 : 세대개념의 분석적 구분, Possibilités et limites de la sociologie des générations : une classification analytique du concept de génération) ». *Han'guk in'gu hak*. 2002, n°25, p.212-214.

¹⁰⁷ Le graphique est fait en référence au travail de CHŎN Sangjin (전상진), professeur du département de sociologie de l'Université Sogang, Corée du Sud. Source : *Ibid.*, p.212.

¹⁰⁸ En Corée, suite à la guerre de Corée (1950-1953), la période du baby-boom se situe entre 1955 et 1963.

géographique. Ces caractéristiques font d'eux des membres d'un groupe distinctif, une forme d'élite, ce qui accentue leur sentiment de responsabilité à l'égard de l'évolution de la société.

L'année 1984 est un tournant important pour le mouvement des étudiants engagés dans la démocratisation du pays. À la fin de l'année 1983, le ministre de la Culture a annoncé une mesure permettant la réintégration des étudiants expulsés du système scolaire pour des raisons politiques lors du coup d'État de CHUN Doo-hwan du 17 mai 1980. Dès le premier semestre (au mois de mars) de l'année 1984, les étudiants ont mené une campagne en faveur de la réinsertion de leurs camarades chassés. Cette campagne s'est vite transformée en lutte contre la répression visant les jeunes ainsi que contre la politique de *chido hyuhak che* (지도휴학제, 指導休學制, interruption dirigée des études) et de la réquisition forcée¹⁰⁹. En parallèle s'est mise en place la politique dite des *nokhwa saöp* (녹화사업, 綠化事業, affaires de reboisement), qui forçait les étudiants à espionner leurs camarades. Cette mesure a touché plus de mille jeunes et provoqué six morts. Par la suite, en partie grâce aux groupes estudiantins, le mouvement pour la démocratisation de la Corée du Sud a été diffusé avec le soutien des ouvriers et des partis de l'opposition. Avec le choc du «soulèvement de Gwangju [Kwangju]» et la politique d'apaisement du régime, les jeunes sud-coréens se sont radicalisés encore plus rapidement. Par conséquent, les parcours des individus de la génération *Munhwawon* ont commencé aussi à se diviser en deux catégories : 1) ceux qui ont participé activement au mouvement pour la démocratisation ; 2) ceux qui sont restés en dehors de la mobilisation directe du mouvement, mais qui se sont trouvés dans la résonance de l'incident historique.

Analysons tout d'abord la première catégorie. Jusqu'à la fin des années 1980, ces personnes se sont associées aux groupes du cinéma militant. La lutte pour la démocratisation a perdu une partie de sa verve après la remise en application du système d'élection présidentielle au suffrage direct en 1987 et à la fin de mandat de CHUN Doo-hwan en 1988. Au cours de l'intensification du mouvement de démocratisation pendant les années 1980, ils se sont radicalisés et, dans ce contexte, le Petit cinéma a été remplacé par le *Minjok yŏnghwa* (민족영화, Cinéma *Minjok*). L'expression est construite avec le terme «*minjok*» (민족, 民族) qui se traduit par le peuple, mais dans un cadre nationaliste, voire patriotique. Ce nationalisme du mouvement pour la démocratisation est différent de celui du monde

¹⁰⁹ La réquisition forcée est une mesure du gouvernement de CHUN Doo-hwan en place entre les années 1980 et 1984. Elle a conduit les 1 152 étudiants engagés contre le régime à être enrôlés dans l'armée, surtout dans les troupes de première ligne, indépendamment des avis et l'état de santé des jeunes concernés.

occidental. Il émerge au moment de la colonisation japonaise, et sert d'abord à s'opposer aux pouvoirs des pays étrangers considérés comme trop interventionnistes dans la politique du pays, polluant la culture coréenne et contraignant le peuple par un régime autoritaire. Ensuite il désigne la réunification afin de reproduire une culture purement coréenne, et finalement à affermir l'idée d'une identité nationale. Le mouvement de démocratisation chez des étudiants s'est aussi déployé dans le domaine de la culture en portant le terme « *minjok* » ou « *minjung*¹¹⁰ », comme un autre terme désignant le peuple. Dès lors, nous allons appeler le *Minjok yŏnghwa* le Cinéma *Minjok*.

Dans cet ensemble générationnel, nous pouvons trouver des unités de génération notamment les groupes du cinéma militant : *Taehak yŏnghwa yŏnhap* (대학영화연합, Union du cinéma universitaire), le Groupe de médias de Séoul, *Minjok yŏnghwa yŏn'guso* (민족영화연구소, Centre d'études du Cinéma *Minjok*), *Changsan'got mae* (장산곶매)¹¹¹ et *Nodongja nyusŭ chejaktan* (노동자 뉴스 제작단, Groupe de production des informations par les travailleurs). Sous le mot d'ordre de Cinéma *Minjok*, ils ont lancé diverses activités cinématographiques afin de contribuer au mouvement de démocratisation : l'élaboration des discours du Cinéma *Minjok*, l'actualisation du mot d'ordre au travers de la production de films et de vidéos ainsi que la diffusion du Cinéma *Minjok* en faisant preuve de pédagogie (voir le tableau 1-2).

¹¹⁰ L'expression *minjung* (민중, 民衆) désigne le peuple qui était à la fois une victime des contradictions sociales produites par la classe dominante et l'espoir qui permettra une véritable évolution de la société.

¹¹¹ *Changsan'got mae* est un groupe de production de films fondé en 1988 par de jeunes cinéastes militants afin de produire un long-métrage collectif. Le nom du groupe a été choisi d'après l'histoire d'un faucon (*mae* en coréen) héroïque résidant à Changsan'got de la région du Hwanghaedo en Corée du Nord qui battait contre des ennemies venant de l'étranger. Cette histoire se trouve dans *Changkilsan*, un roman-fleuve écrit par HWANG Sok-yong [HWANG Sŏkyŏng], paru en 1984.

Groupe	<i>Sŏul yŏngsang chiptan</i> (Groupe de médias de Séoul)	<i>Minjok yŏnghwa yŏn'guso</i> (Centre d'études du Cinéma <i>Minjok</i>)	<i>Changsan'got mae</i>	<i>Nodongja nyusŭ chejaktan</i> (Groupe de production des informations par les travailleurs)
Période	1986 – ce jour	1988 – 1989	1988 – 1993	1989 – ce jour
Représentant(s) ¹¹²	HONG Ki-seon [HONG Kisŏn] ¹¹³ , BAE Injeong [PAE Injŏng] ¹¹⁴	YI Hyo-in ¹¹⁵ , LEE Jeong-ha [YI Chŏngha] ¹¹⁶	HONG Ki-seon, LEE Eun [YI Ŭn] ¹¹⁷ , YI Yongbae ¹¹⁸ , KANG Hŏn ¹¹⁹	BAE Injeong, HONG Hyung-sook [HONG Hyŏngsuk] ¹²⁰
Objectif	Atteindre le <i>minjung</i> , par l'intermédiaire du cinéma	Établir le <i>Minjok yŏnghwa</i> théoriquement et le mettre en pratique	Produire des longs-métrages qui conviennent au Cinéma <i>Minjok</i>	Contribuer au <i>Nodong haebang</i> (Libération du travail) ¹²¹ par l'intermédiaire du cinéma
Production de films	2 diapositives, 1 court-métrage, 2 vidéos (fondation – 1990)	1 court-métrage et 11 vidéos documentaires	3 longs-métrages	9 films d'actualités (fondation – 1990)
Éducation cinématographique	-	<i>Ch'ŏngnyŏn yŏnghwa hakkyo</i> (청년영화학교, École du cinéma des jeunes) notamment pour les étudiants	Séminaires ponctuels durant les vacances scolaires	Formations des ouvriers Organisation des ciné-clubs des syndicats
Publication des ouvrages	-	<i>Minjok yŏnghwa</i> (Cinéma <i>Minjok</i>) vol 1 et 2	-	-

Tableau 1-2. Les groupes du cinéma militant pendant le mouvement de démocratisation

¹¹² Le représentant du *Nodongja nyusŭ chejaktan* des années 1980 n'est pas reconnu. Dans les années 1990, KIM Myŏngjun représentait le groupe.

¹¹³ HONG Ki-seon (홍기선, 1957 – 2016). Réalisateur, scénariste sud-coréen.

¹¹⁴ BAE Injeong (배인정). Réalisatrice et scénariste sud-coréenne.

¹¹⁵ YI Hyo-in (이효인, 1960 –). Professeur de cinéma à l'Université Kyung Hee. Ancien directeur du *Hang'uk yŏngsang charyowŏn* (한국영상자료원, Archives coréennes du cinéma) (2003-2006), ancien éditeur exécutif de *Yŏnghwa chŏnŏl* (영화저널, *Journal du cinéma*) (1992-1993).

¹¹⁶ LEE Jeong-ha (이정하). Écrivain, critique du cinéma sud-coréen.

¹¹⁷ LEE Eun (이은, 1961 –). Réalisateur et producteur de film sud-coréen. Administrateur général de *Myung Film* [Myŏng p'illŭm], une société de production de cinéma coréenne.

¹¹⁸ YI Yongbae (이용배). Réalisateur sud-coréen. Professeur de cinéma (dessin animé) à l'Université Kaywon [Kye-wŏn] de l'art et du design.

¹¹⁹ KANG Hŏn (강현, 1962 –). Critique de la culture de masse, scénariste sud-coréen.

¹²⁰ HONG Hyung-sook (홍형숙, 1962 –). Réalisatrice sud-coréenne.

¹²¹ Avec pour mot d'ordre de *Nodong haebang* (노동해방, Libération du travail), le but du mouvement ouvrier des années 1980 était de donner de la force à des travailleurs mis à l'écart par une société dirigée par des capitalistes. Ayant le même point de vue, les étudiants militants du mouvement de démocratisation ont cherché une collaboration avec des ouvriers.

Les jeunes appartenant à la seconde catégorie (ceux qui sont restés en dehors de la mobilisation directe du mouvement, mais qui se trouvaient dans sa résonance) se trouvaient également dans le milieu du cinéma sans participer aux activités des groupes du cinéma militant. Prenons quelques exemples afin de comprendre comment ils ont maintenu leurs liens avec ceux de la première catégorie : les réalisateurs tels que JANG Sun-woo [CHANG Sõnu]¹²² et PARK Kwang-su. Ils ont fait partie de *Chungmuro* pendant que les individus de la première catégorie sont restés en dehors. Avant de s'associer à *Chungmuro*, JANG Sun-woo a fait connaissance avec des acteurs sociaux de la génération *Munhwawon* étant donné qu'il étudiait à l'Université nationale de Séoul où se trouvait *Yallasyõng* et qu'il s'est fréquemment rendu au CCF. Lors de la publication de l'ouvrage du Groupe de cinéma à Séoul, il a rédigé un chapitre intitulé *Saeroun salm, saeroun yõnghwa* (새로운 삶, 새로운 영화, *Nouvelle vie, nouveau cinéma*). Il y a proposé une orientation pour le mouvement pour l'évolution du cinéma coréen, *Yõllyõjin yõnghwa* (열려진 영화, Cinéma ouvert à destination du *minjung*)¹²³. Les films de JANG sortis pendant la période du mouvement de démocratisation, *Sõul hwangje* (서울황제, *L'Empereur de Séoul*, 1986), *Sõnggong sidae* (성공시대, *L'Âge du succès*, 1988) et *Umukpaemi ùi sarang* (우묵배미의 사랑, *Amour à Umukpaemi*, 1990) sont réalisés en poursuivant cette idée. Prenons le cas de PARK Kwangsu, ancien membre de *Yallasyõng* et un des fondateurs du Groupe de cinéma à Séoul. Il a réalisé des films qui décrivent les personnages marginaux et ignorés selon une perspective élitiste, entre autres *Ch'ilsu wa Mansu* (칠수와 만수, *Ch'ilsu et Mansu*, 1988) et *Kũdũl to uri ch'õrõm* (그들도 우리처럼, *La République noire*, 1990).

Des producteurs tels AHN Dong Kyu et LEE Eun [YI Ŭn] ont souvent collaboré avec les cinéastes qu'ils avaient côtoyés à travers les activités cinéphiliques, participant ainsi à l'entrée de jeunes réalisateurs de la MHSD à *Chungmuro*. Depuis la fondation de sa propre société de production de cinéma en 1993, AHN a travaillé avec plusieurs réalisateurs, notamment JEONG Ji-yeong [CHÕNG Chiyõng], CHANG Gil-soo [CHANG Kilsu], LEE Jang-ho, et KIM Ui-seok dans les années 1990. JEONG et LEE Jang-ho ont été parmi les rares cinéastes plus âgés que les individus de la MHSD, mais respectés par eux. CHANG a étudié le cinéma au travers de films projetés dans les centres culturels européens. Le

¹²² JANG Sun-woo (장선우, 1952 –). Réalisateur et scénariste sud-coréen.

¹²³ CHO Kyunghée a traduit *Yõllyõjin yõnghwa* de JANG Sun-woo comme le « cinéma ouvert » dans sa thèse, « *Le Cinéma ouvert* » de *Jang Sun-Woo*, soutenue à l'Université Sorbonne Nouvelle le 14 juin 2016. Cependant, dans l'histoire du cinéma sud-coréen, il existe un autre terme, *Yõllin yõnghwa*, qui est plus proche du « cinéma ouvert ». Comme les deux sont traités dans cette thèse, afin de les distinguer, j'utilise une autre interprétation pour celui de JANG, « Cinéma ouvert à destination du *minjung* ».

programme de projection de court-métrage du CCF a sélectionné son film *Kang ūi namtchok* (강의 남쪽, *Au sud du fleuve*) en tant que le meilleur court-métrage sud-coréen de l'année 1983. Le court-métrage de KIM, *Ch'õnmak tosi* (천막도시, *La Ville des tentes*) a quant à lui été récompensé en 1984. KIM est d'ailleurs un ancien membre du ciné-club du CCF et du Groupe de cinéma à Séoul. En outre, les critiques de cinéma de la génération *Munhwawon* notamment JEON Yang-jun et JUNG Sung-il ont soutenu les activités des individus de la première catégorie par l'intermédiaire de publications aussi bien dans des revues, des journaux quotidiens que des ouvrages.

Par ailleurs, notons que les personnes de la seconde catégorie ont également fait partie de l'ensemble générationnel au moment de la lutte contre la distribution directe de films étrangers dans les filiales des grands distributeurs étrangers. Cette nouvelle forme de distribution a été autorisée par la sixième modification de la Loi sur le cinéma en 1987. Initiée en septembre 1988, par le biais d'*United International Pictures* avec un film d'Adrian LYNE, *Liaison fatale*, son actualisation a été perçue comme amenant une crise imminente du cinéma coréen¹²⁴. C'est ainsi que la lutte contre la distribution directe a débuté. Dans cette lutte, les jeunes cinéastes ont été plus engagés que leurs aînés, en se regroupant sous le nom du *Minjok yõnghwa wiwõnhoe* (민족영화위원회, Comité du Cinéma *Minjok*) : on y trouve les individus des deux catégories, notamment CH'OE Sagyu¹²⁵, HONG Ki-seon, JEON Yang-jun et de LEE Jeong-ha¹²⁶. Malgré l'échec de cette lutte, cet épisode a été une occasion de reconfirmer la forte présence des jeunes cinéastes à *Chungmuro*. Grâce à ce combat collectif, ils ont pu prendre conscience d'un sentiment d'appartenance commune qui existait en dépit de leurs parcours différenciés durant le mouvement pour la démocratisation.

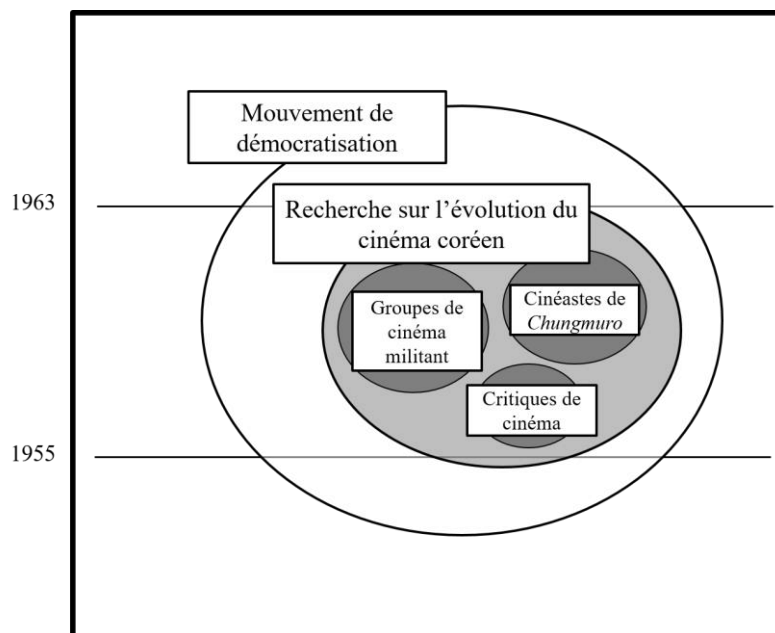
Il est donc légitime de penser la génération *Munhwawon* à travers un prisme générationnel (voir le graphique 1-6) : 1) dans le cadre de la situation de génération, nous remarquons que les personnes appartenant à une cohorte adjacente se voyaient comme faisant partie de l'élite et se sentaient responsables de l'évolution de la société durant le mouvement

¹²⁴ Dans les années 1980, le cinéma coréen était en difficulté : sa part de marché était en moyenne de 40% jusqu'au début des années 1980, mais en 1989, elle a été de 20%. À l'inverse, celle des films hollywoodiens a atteint plus de 60%.

¹²⁵ CH'OE Sagyu (최사규). Réalisateur et scénariste sud-coréen, professeur de cinéma à l'Université Dongseo [Tongsõ]. Son court-métrage, *Sõng ūi nunmul* (승의 눈물, *Larmes d'un moine*) a été récompensé par le *T'oyo tanp'yõn* du CCF en 1985, puis, il a travaillé en tant qu'assistant-réalisateur jusqu'à réaliser son premier long-métrage, *Tosi ūi sarang* (도시의 사랑, *L'Amour de la ville*).

¹²⁶ « Minjok yõnghwa wiwõnhoe ch'angnip (민족영화위원회 창립, La fondation du Comité du Cinéma *Minjok*) ». *Hankyoreh*, 20 décembre 1988. Disponible sur : <http://newslibrary.naver.com/> [consulté le 5 mai 2017]

pour la démocratisation ; 2) ils cherchaient à participer et à contribuer au mouvement pour la démocratisation par l'intermédiaire du cinéma, et ce de manière plus ou moins active ; 3) en fonction de leurs perspectives sur le rôle du cinéma ou à cause de multiples raisons personnelles, les parcours des individus se sont diversifiés : que cela soit dans le milieu du cinéma militant, à *Chungmuro* ou ailleurs. Parmi ces acteurs, ceux qui ont exercé des activités collectives constituent donc ce qu'on nomme des unités de génération. De ce point de vue, nous pouvons considérer la génération *Munhwawon* comme un ensemble générationnel.



Graphique 1-6. La génération *Munhwawon* en tant que génération (1984 – 1990)

c) La génération *Munhwawon* en tant que réseau social

D'après Pierre MERCKLÉ, un réseau social est à la fois l'ensemble des unités sociales et l'ensemble des relations que ces unités sociales entretiennent les unes avec les autres (directement, ou indirectement), à travers des liens plus ou moins étendus. Ces unités sociales peuvent avoir des modalités différentes : individuelle ou collective, informelle ou formelle, cette dernière forme correspond par exemple à des associations, des entreprises, ou encore des pays. Les relations entre ces éléments désignent des formes d'interactions sociales qui peuvent être elles aussi de natures extrêmement diverses : il peut s'agir de transactions monétaires, de transferts de biens ou d'échanges de services, de transmissions d'informations,

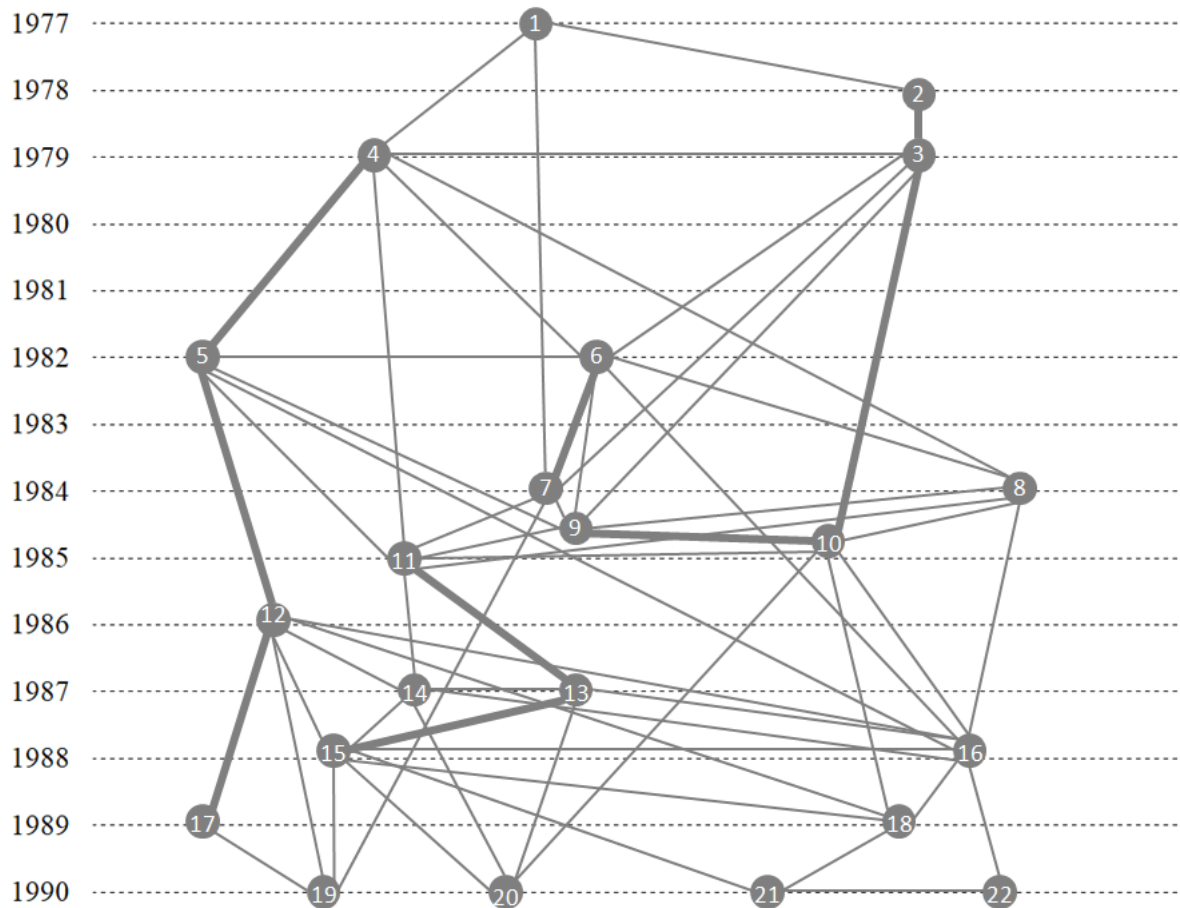
de perceptions ou d'évaluations interindividuelles, d'ordres, de contacts physiques, et plus généralement, de toutes sortes d'interactions verbales ou gestuelles, ou encore de la participation commune à un même événement, etc¹²⁷. Étant donné que des relations sont les éléments essentiels d'un réseau social, au sein de l'analyse de réseaux, celles entre différents acteurs sont premières et les caractéristiques ou attributs individuels ne viennent qu'en second lieu dans l'ordre des priorités de l'analyse¹²⁸.

Dans ce chapitre, nous nous sommes attachés à décrire les relations effectives entre les groupes de la génération *Munhwawon*, compris comme des acteurs sociaux sur la période de 1977 à 1990. Ces relations sont schématisées dans le graphique 1-7. Les années indiquées sont celles de la création du groupe. Les nœuds sont des institutions dans le réseau et les liens signifient les relations entre ces nœuds représentés dans le graphique ci-dessous. Un lien est établi en cas de présence d'au moins un élément articulateur. Si les deux institutions possèdent un lien fort, notamment de succession, il est affiché en gras. Toutefois, cette thèse n'aborde pas tous les groupes qui ont existé étant donné que beaucoup ont été créés et dissous aussi vite, particulièrement entre 1984 et 1990. Nous avons sélectionné ces groupes au regard de la présence d'individus de la génération *Munhwawon* en leur sein, mais aussi par rapport à leur dynamisme et leur performance¹²⁹.

¹²⁷ MERCKLÉ Pierre. *Sociologie des réseaux sociaux*. Paris : La Découverte, 2011, p.4.

¹²⁸ Emmanuel LAEZGA. « Analyse de réseaux et sociologie des organisations ». *Revue française de sociologie*. 1994, n°35-2, p.293.

¹²⁹ Par exemple, le *P'arangsae* (파랑새, Oiseau bleu), une société de production de cinéma fondée par HONG Ki-seon, KIM Dong-bin et YUN Myōng-o en 1989 afin de produire un film montrant la vie des ouvriers, n'a existé qu'un an sans achever la production du film en raison de difficultés financières. Quant au *Tūlp'ul* (들풀, Herbes sauvages) et au *Saehim* (새힘, Nouvelle force), même si leurs membres ont rejoint le Groupe de production des informations par les travailleurs dès sa fondation, et qu'ils y ont été actifs, c'était les groupes de production de films militants composés par d'anciens membres des clubs du cinéma universitaire. Par conséquent, ils ne sont pas évoqués dans cette thèse.



Graphique 1-7. Les relations des groupes de la *Munhwawon sedae* (1977 – 1990)¹³⁰

Grâce à la schématisation des différentes relations des groupes de la génération *Munhwawon* présentée dans le graphique 1-7, nous mettons en évidence, à la fois la formation

¹³⁰ Les groupes de la génération *Munhwawon* traités dans ce graphique sont : 1: *Ssine k'üllöp söl* (씨네클럽 서울, Ciné-club Séoul) du CCF ; 2: *Tongsō yōnghwa tonguhoe* (동서영화동우회, Club d'amitié du cinéma Orient-Occident) du Goethe ; 3: *Tongsō yōnghwa yōn'guhoe* (동서영화연구회, Club d'études du cinéma Orient-Occident) du Goethe ; 4: *Yallasyōng* (알라성) ; 5: *Sōul yōnghwa chiptan* (서울영화집단, Groupe de cinéma à Séoul) ; 6: *T'oyo tanp'yōn* (토요단편, Court-métrage du samedi) ; 7: *Yōnghwa madang uri* (영화마당우리, Cour du cinéma Uri) ; 8: *Han'guk yōnghwa ak'ademi* (한국영화아카데미, Académie du film de Corée du Sud) ; 9: *Chagūn yōnghwaje* (작은영화제, Festival du Petit cinéma) ; 10: *Yōllin yōnghwa* (열린영화, Cinéma ouvert) ; 11: Les dix ciné-clubs universitaires fondés suite au Festival du Petit cinéma ; 12: *Sōul yōngsang chiptan* (서울영상집단, Groupe de médias de Séoul) ; 13: *Taehak yōnghwa yōnhap* (대학영화연합, Union du cinéma universitaire) ; 14: *Changsan'got mae* (장산꽃매) ; 15: *Minjok yōnghwa yōn'guso* (민족영화연구소, Centre d'études du Cinéma *Minjok*) ; 16: *Minjok yōnghwa wiwōnhoe* (민족영화위원회, Comité du Cinéma *Minjok*) ; 17: *Nodongja nyusū chejaktan* (노동자뉴스제작단, Groupe de production des informations par les travailleurs) ; 18: *Yōnghwa ōnō* (영화언어, Langage du cinéma) ; 19: *Han'guk tongnip yōnghwa hyōphoe* (한국독립영화협회, Association du cinéma indépendant de Corée du Sud) ; 20: *Han'guk yōnghwa kichoeksil moim* (한국영화기획실모임, Union des employés des bureaux de planification des films coréens) ; 21: Des écoles privées de cinéma fondées depuis l'année 1990 ; 22: *Onūl ūi yōnghwa kamdok moim* (오늘의 영화감독모임, Réunion des réalisateurs d'aujourd'hui)

d'un courant, et la continuité de leurs activités. Tout d'abord, le chemin du mouvement pour le nouveau cinéma coréen se trouve dans lignée depuis *Yallasyöng* (④) jusqu'au Groupe de production des informations par les travailleurs (⑰). *Yallasyöng* s'est notamment consacré à la production de courts-métrages. Ses anciens membres ont fondé le Groupe de cinéma à Séoul (⑤) qui a suivi *Yölyöjin yönghwa* avec l'intention de faire des films pour l'évolution de la vie du *minjung*. Il a été rapidement remplacé par le Petit cinéma au travers des interactions avec les autres groupes. Étant donné que le Groupe de cinéma à Séoul était le premier collectif du mouvement en faveur de la démocratisation par le cinéma, son activité consiste à produire des films, mais aussi à développer des discours¹³¹. Depuis le Festival du Petit cinéma (⑨) et la fondation de la revue *Yöllin yönghwa* (⑩) qui s'est consacrée à l'établissement de la théorie du Petit cinéma, le Groupe de cinéma à Séoul s'est principalement concentré sur la production de films dignes de son mot d'ordre. Afin d'approcher plus efficacement le *minjung* à travers toutes les plates-formes audiovisuelles, et ne pas limiter le champ d'action au cinéma, il a été nommé Groupe de médias de Séoul (⑫). Depuis l'arrivée du Cinéma *Minjok*, ses activités se sont radicalisées encore davantage. Afin d'assurer une liaison plus étroite avec le mouvement ouvrier, certains membres du groupe ont entrepris temporairement de faire des films d'actualité sur des actions collectives d'ouvriers, à travers le Groupe de production des informations par les travailleurs. Il s'agit d'un projet d'une durée d'un an qui a permis à ses membres de percevoir « les différentes perspectives sur le documentaire, notamment sur la méthodologie de création¹³² » avant de disloquer, sachant que certains d'entre eux ont préféré y rester plutôt que de retourner au Groupe de médias de Séoul.

D'un côté la lignée de *Yallasyöng* (④ – ⑰) a joué un rôle majeur comme acteur social du mouvement en faveur de la démocratisation tout en gardant des liens avec les autres groupes. D'un autre côté, celle du ciné-club du Goethe (②) a suivi un autre chemin. Depuis la fermeture de *Yöllin yönghwa* (⑩), jusqu'à la lutte contre la distribution directe des films étrangers et la fondation de *Yöngghwa öñö* (⑱), le nombre d'activités collectives autour du mouvement pour la démocratisation a largement diminué. On peut expliquer cette différence en considérant les caractéristiques hétérogènes des deux groupes initiaux : contrairement à

¹³¹ Voir ses ouvrages, *Saeroun yönghwa rül wihayö* (새로운 영화를 위하여, *Pour le nouveau cinéma*) publié en 1983 et *Yöngghwa undong ron* (영화운동론, *La Théorie du mouvement du cinéma*) publié en 1985.

¹³² Söul yöngsang chiptan. *Nodongja nyusü chejaktan kyölsöng kwa pulli* (노동자뉴스제작단 결성과 분리, Constitution et séparation du Groupe de production des informations par les travailleurs). Disponible sur le site d'internet du Groupe de médias de Séoul : <http://lookdocu.com/208?category=25> [consulté le 11 avril 2017]

Yallasyŏng, le Club d'amitié du cinéma Orient-Occident a mis l'accent sur les études et les critiques cinématographiques. Fortement inspiré par le cinéma d'auteur, il a présenté YU Hyeon-mok comme un auteur-réalisateur coréen dans son bulletin¹³³. Ce n'est pas par hasard que des critiques de cinéma de la génération *Munhwawon* ont largement privilégié le cinéma d'auteur même une fois passée la vague du mouvement pour la démocratisation dans les années 1980 : JUNG Sung-il et JEON Yang-jun sont, à ce titre, deux cas exemplaires. Effectivement, des groupes se situant dans la lignée du ciné-club du Goethe ((2)–(18)) ont réalisé des activités centrées principalement sur les études cinématographiques, le développement du discours sur le cinéma et l'éducation.

Parmi les 22 nœuds présentés dans le graphique 1-7, ceux qui possèdent le plus de liens sont le Comité du Cinéma *Minjok* ((16)), le Festival du Petit cinéma ((9)) et le Centre d'études du Cinéma *Minjok* ((15)). Les deux premiers ont permis de regrouper tous les participants de la génération *Munhwawon* autour du même objectif : s'accorder sur l'orientation de la recherche concernant le nouveau cinéma coréen lors du festival et lutter contre la politique du gouvernement relative au cinéma au sein du Comité du Cinéma *Minjok*. En outre, cela a participé à l'amplification du réseau de la génération *Munhwawon*. Le comité a autorisé l'entrée d'individus qui étaient en dehors du cinéma militant pendant le mouvement de démocratisation (comme mentionné auparavant). Et le festival a été l'occasion de propager de nouvelles idées sur le cinéma de la MHSD. Inspirés par l'événement du Petit cinéma, des étudiants ont fondé leurs propres ciné-clubs ((11))¹³⁴. Cela s'est réalisé après la participation de trente-huit étudiants aux séminaires à *Yŏnghwa madang uri* ((7)) durant trois mois, à l'origine de la consolidation des interactions entre la génération *Munhwawon sedae* et les étudiants. L'Union du cinéma universitaire ((13)), qui regroupe des ciné-clubs universitaires à Séoul, a été fondée afin d'attester la solidarité face au régime autoritaire de la Corée du Sud et soutenir des activités du Groupe de médias de Séoul. L'entrée des étudiants dans le réseau signe la constitution de groupes du cinéma militant. Dans ce cadre, la MHSD s'occupe de la direction des activités des cadets (les étudiants) venant du cinéma universitaire, notamment de la

¹³³ PYŎN In-sik. « Han'guk yŏnghwa ūi wisang (한국영화의 위상, Le statut du cinéma coréen) ». *Tongsŏ yŏnghwa tonguhoebo* (Bulletin du Club d'amitié du cinéma Orient-Occident), 1979, n°3, p.3.

¹³⁴ Inspirés par le Festival du Petit cinéma en 1984, les étudiants ont fondé des ciné-clubs universitaires afin d'incarner le Petit cinéma avec l'aide de la *Munhwawon sedae* : *Kŭrimja nori* (그림자놀이, Jeux d'ombres) à l'Université Kyung Hee [Kyŏnghŭi] *P'illŭmat'ŭ* (필름아트, Art de film) à l'Université Myongji [Myŏngji], *Yŏnghwa kongdonch'e* (영화공동체, Communauté du cinéma) à l'Université Sogang [Sŏgang], *Yŏngsang ch'on* (영상촌, Village des médias) à l'Université Sungkyunkwan [Sŏnggyungwan], *Yŏnghwa p'ae* (영화패, Clan du cinéma) à l'Université Yonsei [Yŏnse], *Ullim* (울림, Résonance) à l'Université Hankuk [Han'guk] des Études Étrangères, *Nue* (누에, Ver à soie) à l'Université Ehwa [Ihwa] et *Sonagi* (소나기, Averse) à l'Université Hanyang.

production de films et de l'organisation des séminaires sur le cinéma alternatif. Le Centre d'études du Cinéma *Minjok* a notamment joué un rôle central comme l'atteste l'étendue conséquente de ses liens. Fortement marqués par les idées des étudiants, YI Hyo-in et LEE Jeong-ha l'ont fondé afin d'élaborer le Cinéma *Minjok*.

Notons également la division et la diversification du réseau en centrant l'attention sur les quatre nœuds qui sont apparus en 1990 : l'Association du cinéma indépendant de la Corée ((19)), l'Union des employés des bureaux de planification des films coréens ((20)), la fondation des écoles privées du cinéma depuis l'année 1990 ((21)) et la Réunion des réalisateurs d'aujourd'hui ((22)). Contrairement à la période du mouvement pour la démocratisation au cours de laquelle le réseau des groupes s'est associé aux activités militantes, le réseau est davantage ordonné et divisé en différentes branches à partir de 1990 : une branche dédiée au cinéma indépendant ((19)), une deuxième dédiée au cinéma commercial (production et réalisation de films) ((20) et ((22)), et une troisième et dernière dédiée à l'éducation par le cinéma ((21)). L'Association du cinéma indépendant de la Corée est liée aux groupes du cinéma militant. Sous le nouveau mot d'ordre, « *tongnip yŏnghwa* » (독립영화, cinéma indépendant), ce groupe a poursuivi les mêmes missions qu'auparavant, en tant qu'adversaire et alternative au cinéma commercial de *Chungmuro*. Parmi les anciens militants, ceux qui se sont intéressés à la production de films ou qui devaient commencer leur vie professionnelle (mais qui souhaitaient rester dans le milieu du cinéma) ont trouvé des postes dans les sociétés de production de cinéma. Afin d'adapter et de mieux orienter le changement de système de production du cinéma sud-coréen, ils se sont regroupés sous le nom de l'Union des employés des bureaux de planification des films coréens. La Réunion des réalisateurs d'aujourd'hui représente des personnes qui sont venues à *Chungmuro* avant la fin du mouvement de démocratisation, en particulier dans le champ de la réalisation de films. Des écoles privées du cinéma ont recruté des individus de la MHSD possédant des connaissances cinématographiques.

Ainsi, situer les groupes de la génération *Munhwawon* dans le cadre d'une analyse de réseau nous permet de comprendre les relations entre les différents acteurs, la structure de leurs liens et aussi la structure intra- et inter-organisationnelle. Cependant, étant donné que cette analyse vise seulement des collectifs et qu'il n'y a pas de focalisation sur les individus, les résultats sont nécessairement limités. Depuis la dissolution du groupe Cinéma ouvert s'occupant de la revue *Yŏllin yŏnghwa* jusqu'à la fin des années 1980, nous n'avons que des

groupes participant au mouvement de démocratisation. Ceux qui se sont tenus éloignés des activités militantes sont alors exclus de ce réseau schématisé et nous ne pouvons pas voir les relations qu'ils gardaient avec les autres, relations, que nous ne pouvons que deviner à travers les institutions qui sont apparues ultérieurement. En outre, vu que les personnes de la MHSD ont commencé à entrer dans la vie professionnelle à *Chungmuro* dès le milieu des années 1980, leurs activités sont devenues de moins en moins collectives et de plus en plus individuelles. Par conséquent, afin de mieux comprendre le réseau de la MHSD, il semble nécessaire de proposer une analyse plus détaillée des individus qui composent la génération *Munhwawon*.

III — SYNTHÈSE : DÉFINIR LA *MUNHWAWON SEDAE*

Le CCF et le Goethe étaient les endroits où des individus de la génération *Munhwawon* se sont rencontrés régulièrement. Le mot « *munhwawon* » se limite communément à désigner uniquement le CCF, et ce, en raison de sa reconnaissance et de sa bonne image, mais aussi des mythes qui entourent le cinéma français en Corée. Ces mythes sont principalement mobilisés par les médias coréens qui diffusent un certain stéréotype qui considère le cinéma français comme, tout à la fois artistique, spirituel, complexe, délicat et hermétique. Cependant, dans l'histoire du cinéma coréen, le « *munhwawon* » comprend en réalité tous les deux centres culturels européens qui ont offert une nouvelle expérience cinématographique aux jeunes coréens. Malgré la méconnaissance du Goethe par certains médias, c'est au Goethe qu'ils ont pu construire des relations plus concrètes et ainsi participer à un ensemble d'activités de cinéphiles.

La période de formation de la génération *Munhwawon* peut prendre pour point de départ l'année 1977, celle de la fondation du ciné-club du CCF, et pour point d'arrivée l'année 1984, au moment où les individus de la MHSD ont commencé à quitter les centres culturels pour suivre et concrétiser leurs théories sur le rôle du cinéma dans la société. Ceux qui se sont cultivés au CCF ou au Goethe en y voyant des films européens hors de cette période ne peuvent pas être associés à la génération *Munhwawon*. Cependant, quiconque aurait été contemporain de cette période et qui se serait souvent rendu aux salles de projection des

établissements entre 1977 et 1984, en restant solitaire et en ne partageant rien avec autrui, ne peut pas, non plus, être inclus dans l'idée de la MHSD. Selon ces conditions, nous pouvons estimer qu'un ancien adhérent des centres culturels en fait partie de la MHSD à la condition qu'il soit entré dans son réseau en participant aux activités suivantes : les débats sur les films vus collectivement, les études sur le cinéma, la publication de bulletins, la production et la diffusion de discours sur le cinéma coréen, voire la réalisation de courts-métrages et leurs projections.

Appréciant les films diffusés aux centres culturels européens, ces jeunes ont étudié le cinéma de manière à la fois autodidacte et collective. Dans cette veine, en souhaitant contribuer à l'évolution du cinéma coréen, ils ont commencé à exercer de diverses activités. La manière d'atteindre ce but était différente en fonction des individus de la génération *Munhwawon*, et il y a eu notamment une diversification de points de vue au prorata du contexte social des acteurs du mouvement. Cependant, l'évolution du cinéma coréen a toujours été au centre des activités de la MHSD. Nous pouvons donc définir la génération *Munhwawon* comme l'ensemble des individus nés pendant la période du baby-boom qui a constitué son propre réseau au travers d'activités cinéphiliques au CCF et au Goethe entre 1977 et 1984 et qui a envisagé l'évolution du cinéma coréen pendant les années 1980 et 1990. Cet ensemble peut être, selon l'approche, un groupe, un réseau social ou un ensemble générationnel malgré son appellation qui inclut le mot « *sedae* » équivalent à la génération en français. Ces acteurs sociaux maintenaient des liens à la fois imaginaires et fonctionnels (symboliques et matériels). De plus, le régime autoritaire et l'industrie du cinéma coréen ont été représentés à l'extérieur de la MHSD en tant qu'objet auquel se confronter. Nous pouvons donc saisir la génération *Munhwawon* comme un groupe. Parallèlement, étant donné que les relations entre ses différents groupes constituaient une structure, nous pouvons également la voir comme un réseau social. À travers le prisme du concept de génération, puisqu'il existe plusieurs unités de générations observables au sein de la MHSD et que ses composants appartiennent à une cohorte adjacente, elle peut être interprétée comme un ensemble générationnel.

Toutefois, ce premier travail d'analyse qui a également permis de mettre en évidence d'autres aspects du mouvement grâce à l'emploi des concepts de groupe, génération et de réseau social ne suffit pas à inclure la MHSD dans une définition satisfaisante. Il faut également insister sur la conscience d'appartenir à ce groupe, cette génération et ce réseau social. Qu'en est-il donc ? En effet, pour que la génération *Munhwawon* puisse être

pleinement considérée comme un groupe, des individus doivent atteindre un certain degré de consensus concernant l'évaluation de leur groupe et leur appartenance à ce dernier¹³⁵. Cette prise de conscience est également indispensable pour établir un ensemble générationnel. Malgré la solidarité, les soutiens et les interactions directes ou indirectes que nous pouvons mettre en évidence dans leurs parcours, nous ne pouvons que deviner la présence d'une conscience d'appartenance chez les participants. Par conséquent, nous choisissons à la suite de cette thèse, d'étendre notre analyse aux individus qui constituent la génération *Munhwawon*. Ainsi, nous pourrions également mieux comprendre les personnes appartenant à la MHSD, leur motivation pour avoir participé aux activités cinéphiliques depuis leurs vingtaines et enfin comment leurs parcours se sont diversifiés, en nous aidant d'éléments concrets. Ces recherches analytiques sur les individus de la génération *Munhwawon sedae* seront effectuées tout au long du chapitre 3, du chapitre 4 et du chapitre 5 de cette thèse, après avoir analysé de manière exhaustive le lien entre la MHSD et la nouvelle vague du cinéma coréen dans le chapitre 2.

¹³⁵ Henri TAJFEL et John TURNER, *op. cit.*

CHAPITRE 2 LA GENERATION MUNHWAWON ET LA NOUVELLE VAGUE DU CINEMA SUD-COREEN

I — QU'EST-CE QUE LA NOUVELLE VAGUE DU CINEMA SUD-COREEN ?

La nouvelle vague du cinéma coréen se nomme *K'orian nyu weibũ* (코리아 뉴웨이브, *Korean New Wave*). Il faut la distinguer de celle qui est souvent évoquée dans le monde occidental depuis le succès de certains films coréens du début des années 2000. Dans le milieu du cinéma en Corée du Sud, des réalisateurs coréens reconnus actuellement au niveau international, notamment PARK Chanwook, BONG Joon-ho, HONG Sang-soo et KIM Ki-duk font plutôt partie de la « *Post-Korean New Wave* » ainsi que le propose MUN Jae-cheol¹³⁶. Selon KIM Soyŏn, la *Korean New Wave* renvoie aux films des années 1980 et 1990 qui s'intéressaient aux problèmes de société et qui montraient une nouvelle imagination en termes de genre. Au sens strict, elle désigne des films de la fin des années 1980 au milieu des années 1990 qui accompagnent le mouvement de démocratisation¹³⁷. Les réalisateurs de la génération *Munhwawon* se regroupent dans la nouvelle vague du cinéma coréen au sens strict. Néanmoins, dans ce chapitre, afin de pouvoir répondre à la question « quel rapport la MHSD entretient-elle avec la nouvelle vague du cinéma coréen ? », nous mobiliserons la compréhension au sens large de ce mouvement, en utilisant ainsi l'abréviation de la *Korean New Wave* : KNW.

¹³⁶ MUN Jae-cheol. *Yŏnghwa chŏk kiŏk kwa munhwa chŏk chŏngch'e sŏng e taehan yŏn'gu : p'osŭt'ũ k'orian nyu weibũ rŭl chungsim ũro* (영화적 기억과 문화적 정체성에 대한 연구 : 포스트 코리아 뉴웨이브를 중심으로, *Étude sur les mémoires cinématographiques et l'identité culturelle du cinéma de la Post-Korean New Wave*). Thèse de doctorat. Théorie cinématographique. Séoul : Université Chung-ang, 2002.

¹³⁷ KIM Soyŏn, *K'orian nyu we'ibũ ũi ihaenggi chŏk sŏngch'al sŏng yŏn'gu* (코리아 뉴웨이브의 이행기적 성찰성 연구, *Études sur des réflexions transitionnelles de la Korean New Wave*). Thèse de doctorat. Théorie cinématographique. Séoul : Université Chung-ang, 2007.

1. Une nouvelle génération de cinéastes sud-coréens

Les discours portant sur la nouvelle vague du cinéma coréen se déploient souvent en mettant l'importance sur la « jeunesse » des réalisateurs qui se distinguent des plus âgés. KIM Yōngjin décrit la KNW comme « le cinéma d'une nouvelle génération équipée d'une perception critique de la société et d'une conscience de la liberté d'expression¹³⁸ ». Selon le *Hang'uk yōngsang charyowōn* (한국영상자료원, Archives coréennes du cinéma), cette nouvelle « génération [de cinéastes] ouvre de nouvelles visions sur la relation entre le cinéma et la société, et réfléchit sérieusement à l'esthétique cinématographique¹³⁹ ».

KIM Hongsuk¹⁴⁰ propose la liste suivante des caractéristiques des nouveaux cinéastes : 1) ils s'engagent dans la société, en participant notamment, au mouvement contre la mesure de la défense de la Constitution du 13 avril 1987 (4·13 호헌 조치, 4·13 護憲 措置)¹⁴¹ ; à la lutte contre la distribution directe des films importés ; au mouvement pour la modification de la Loi sur le cinéma et l'organisation de leur propre association ; 2) ils jouent un rôle d'intermédiaire entre le système *Chungmuro* et le milieu du cinéma indépendant ; 3) ils prennent progressivement l'ascendant dans l'industrie du cinéma coréen en révélant la possibilité d'une coexistence entre succès commercial et valeur artistique d'un film. En évoquant ces tendances des cinéastes émergents, KIM Hongsuk classe JEONG Ji-yeong, PAK Ch'ōlsu¹⁴², JANG Sun-woo,

¹³⁸ KIM Yōngjin. « K'orian nyu weibū ūi ch'ulhyōn (코리안 뉴웨이브의 출현, Apparition de la *Korean New Wave*) ». In : KIM Mihyōn et al. *Han'guk yōnghwa sa ...op. cit.*, p.315.

¹³⁹ *Hang'uk yōngsang charyowōn* (한국영상자료원, Archives coréennes du cinéma). *K'orian nyu weibū* (코리안 뉴웨이브, *Korean New Wave*). Disponible sur : <https://artsandculture.google.com/exhibit/wQzbiZh6?hl=ko> [consulté le 25 juin 2017]

¹⁴⁰ KIM Hongsuk (김홍숙). Critique de cinéma sud-coréenne et ancienne adhérente du Ciné-club Séoul du CCF.

¹⁴¹ Le Président CHUN Doo-hwan a annoncé le 13 avril 1984 une mesure pour interdire les débats sur la révision de la Constitution. Des opposants à la mesure du gouvernement se sont levés partout dans le pays entre autres des politiciens, des professeurs des universités, des religieux et des étudiants. *Chungmuro* a également fourni des soutiens à travers une déclaration sur la situation politique de la Corée du Sud. Signée par 97 personnels du cinéma (réalisateurs, assistants-réalisateurs, scénaristes, acteurs, chefs monteurs, compositeurs et directeurs de la photographie), la déclaration a insisté sur le fait d'avoir « un établissement solide de la séparation des trois pouvoirs et la liberté d'expression ». La mesure a amené le mouvement démocratique de juin cette même année. Le 29 juin 1987, ROH Tae-woo, le président du parti dominant, le *Minju chōngŭi tang* (민주정의당, 民主正義黨, Parti démocratique de la justice) qui avait été nommé comme successeur de CHUN Doo-hwan a annoncé son accord avec les principales revendications qui étaient d'instaurer une élection présidentielle directe et de restaurer les libertés civiles.

¹⁴² PAK Ch'ōlsu (박철수, 1948 – 2013). Réalisateur, acteur, producteur et scénariste sud-coréen.

CHANG Gil-soo [CHANG Kilsu]¹⁴³, PARK Kwang-su, SHIN Seung-soo [SIN Sŭngsu]¹⁴⁴, KWAK Ji-kyoon [KWAK Chigyun]¹⁴⁵ et KANG Woo-seok [KANG Usök]¹⁴⁶ en tant que « réalisateur d'une nouvelle génération » qui influence le cinéma coréen dans les années 1990¹⁴⁷. CHO Hŭimun¹⁴⁸ possède un point de vue similaire : pour lui, KANG Woo-seok, PARK Kwang-su, JANG Sun-woo, CHANG Gil-soo et KWAK Ji-kyoon ont suscité l'espoir au sein du cinéma coréen des années 1990. Il les distingue des autres cinéastes, car ils considèrent le cinéma comme un médium porteur d'une perspective critique sur la réalité et d'une caractéristique expérimentale artistique¹⁴⁹. Si KIM Hongduk et CHO Hŭimun regroupent de nouveaux cinéastes en fonction de leurs particularités, KANG Hansöp considère, quant à lui, la possibilité d'une nouvelle vague du cinéma sud-coréen. Selon lui, il n'y avait pas auparavant de courant méritant le titre de « nouvelle vague » au sein du cinéma coréen en raison de l'absence d'un style original ou d'une idée innovante. Toutefois, il remarque que, depuis les manifestations démocratiques de juin 1987, avec l'ouverture de « l'aube de la démocratie », « la Corée du Sud est dans l'attente d'un nouveau cinéma réalisé par une nouvelle génération et d'un style différent politiquement, économiquement et aussi culturellement ». KANG évoque cette nouvelle génération de réalisateurs coréens en les catégorisant en tant que réformateur de la société (PARK Kwang-su, LEE Jeong-guk [YI Chŏngguk]¹⁵⁰ et HWANG Gyu-Deok [HWANG Kyudök]¹⁵¹), successeurs du cinéma populaire (KANG Woo-seok et KIM Ui-seok [KIM Ŭisök]¹⁵²) et pionniers du langage du cinéma (LEE Myeong-se [YI Myŏngse]¹⁵³ et JANG Sun-woo)¹⁵⁴.

¹⁴³ CHANG Gil-soo (장길수, 1955 –). Réalisateur, scénariste sud-coréen. Professeur de cinéma de l'Université Myongji.

¹⁴⁴ SHIN Seung-soo (신승수, 1954 –). Réalisateur et scénariste sud-coréen.

¹⁴⁵ KWAK Ji-kyoon (곽지균, 1954 – 2010). Réalisateur et scénariste sud-coréen.

¹⁴⁶ KANG Woo-seok (강우석, 1960 –). Réalisateur, scénariste et producteur de films sud-coréen.

¹⁴⁷ KIM Hongduk. « Sin sedae kamdok ron : 90nyŏndae han'guk yŏnghwa ũi riding kŭrup (신세대 감독론 : 90년대 한국영화의 리더 그룹, Des réalisateurs d'une nouvelle génération : un groupe qui mène le cinéma coréen des années 1990) ». *Yŏnghwa p'yŏngnon*. 1990, n°2, p.301-310.

¹⁴⁸ CHO Hŭimun (조희문, 1957 –). Critique de cinéma, ancien professeur de cinéma à l'Université Inha. En 1992, Il est devenu le premier docteur en cinéma diplômé en Corée du Sud.

¹⁴⁹ CHO Hŭimun. « 90nyŏndae ũi yŏnghwa kamdok (90년대의 영화감독, Des réalisateurs des années 1990) ». *Yŏnghwa*. 1991, n°134, p.66-69.

¹⁵⁰ LEE Jeong-guk (이정국, 1957 –). Réalisateur et producteur de cinéma sud-coréen.

¹⁵¹ HWANG Gyu-Deok (황규덕, 1959 –). Réalisateur et scénariste sud-coréen.

¹⁵² KIM Ui-seok (김의석, 1957 –). Réalisateur sud-coréen. Il est ancien président du Conseil du film coréen. Il est un des premiers inscrits à l'Académie du film de Corée du Sud fondé en 1984.

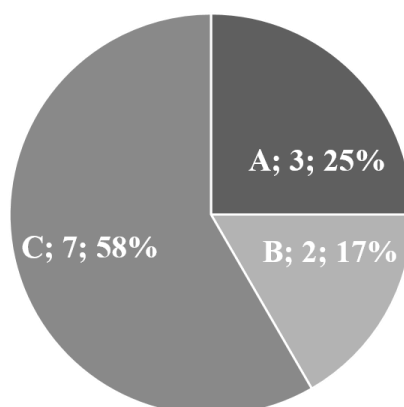
¹⁵³ LEE Myeong-se (이명세, 1957 –). Réalisateur et scénariste sud-coréen.

¹⁵⁴ KANG Hansöp. « Han'guk yŏnghwa e nubel pagŭ nŭn chonjae hanŭn'ga ? (한국영화에 누벨 바그는 존재하는가?, Est-ce qu'une nouvelle vague existe pour le cinéma coréen ?) ». *Yŏnghwa p'yŏngnon*. 1993, n°5, p.131-144.

De cette approche, nous pouvons retenir un groupe de douze cinéastes désignés comme représentatifs du « *new* » de la KNW par KIM Hongsook, CHO Hüimun et KANG Hansöp, et répartis en trois catégories selon le parcours qu'ils ont suivi pour devenir réalisateurs à *Chungmuro* :

Catégorie	A	B	C
Cinéastes	JEONG Ji-yeong, PAK Ch'ölsu et KANG Woo-seok	CHANG Gil-soo et SHIN Seung-soo	JANG Sun-woo, PARK Kwang-su, HWANG Gyu-Deok, KIM Ui-seok, LEE Jeong-guk, KWAK Ji-kyoon et LEE Myeong-se
Apprentissage du cinéma	Le système maître-apprenti de <i>Chungmuro</i>	<i>Yöngsang sidae</i> (영상시대, Temps des médias)	Les activités cinéphiliques dans le cadre du CCF et/ou du Goethe

Tableau 2-1. Catégorisation des cinéastes de la « nouvelle génération »



Graphique 2-1. Des cinéastes de la « nouvelle génération » par catégorie

La catégorie A est composée de JEONG Ji-yeong, PAK Ch'ölsu et KANG Woo-seok qui ont appris le cinéma par le système maître-apprenti de *Chungmuro*. JEONG est entré au département du cinéma de l'Université Dongguk. Toutefois, plutôt que de continuer ses études dans l'établissement où l'enseignement ne le satisfaisait pas, il a choisi de faire des études en littérature française à l'Université de Corée [Koryö] par admiration pour le cinéma

français. Après la remise de son diplôme, il s'est formé au cinéma dans l'équipe de réalisation de KIM Su-yong¹⁵⁵ jusqu'à son premier long-métrage commercial, *An'gae nŭn yŏja ch'ŏrŏm soksaginda* (안개는 여자처럼 속삭인다, *La Brume chuchote comme une femme*) sorti en 1982. PAK Ch'olsu a fait des études de gestion à l'Université Sungkyunkwan [Sŏnggyungwan]. Suite à une rencontre inattendue avec SHIN Sang-ok [SIN Sangok]¹⁵⁶, il a commencé à apprendre le cinéma sous sa direction. Il a ensuite travaillé pour MBC, une chaîne de télévision sud-coréenne dans les années 1980 et il est revenu à *Chungmuro* en 1988. Impressionné par *Param purŏ chohŭn nal* (바람불어 좋은 날, *Une belle journée venteuse*), un film écrit et réalisé par LEE Jang-ho, KANG Woo-seok a arrêté ses études de littérature anglophone à l'Université Sungkyunkwan. Il a commencé à apprendre la réalisation de films sous la direction de JEONG In-Yeop [CHŎNG Inyŏp]¹⁵⁷ et CHŎNG Chinu¹⁵⁸.

Les cinéastes classés dans la catégorie B entretiennent un rapport étroit avec *Yŏngsang sidae* (영상시대, Temps des médias), un groupe des jeunes cinéastes des années 1970 comprenant entre autres HA Gil-jong [HA Kilchong]¹⁵⁹, LEE Jang-ho, KIM Ho-sun [KIM Hosŏn], HONG P'a, YI Wonse et PYŎN Insik. Fondé en 1975, ce groupe menait un mouvement cinématographique jusqu'à l'année 1978 visant à faire sortir le cinéma coréen de son âge sombre¹⁶⁰. En poursuivant « un nouveau cinéma fait par une nouvelle génération », le groupe offrait une formation sur le 7^e art dont CHANG Gil-soo a pu bénéficier. Au contraire, SHIN Seung-soo n'y a pas été accepté. Attiré par le cinéma, SHIN a voulu s'y joindre, mais il a échoué à l'entretien. Néanmoins, HA Gil-jong lui a proposé de travailler dans son équipe et c'est ainsi que SHIN est devenu réalisateur.

Les réalisateurs classés dans la catégorie C ont exercé des activités cinéphiliques dans le cadre du groupe créé au CCF et/ou au Goethe. Comme mentionnés dans le premier chapitre de cette thèse, PARK Kwang-su et HWANG Gyu-Deok ont été membres de *Yallasyŏng*. De

¹⁵⁵ KIM Su-yong (김수용, 1928 –). Réalisateur sud-coréen.

¹⁵⁶ SHIN Sang-ok (신상옥, 1925 – 2006). Réalisateur, scénariste et producteur de cinéma coréen.

¹⁵⁷ Jeong In-Yeop (정인엽, 1942 –). Réalisateur et producteur de cinéma sud-coréen.

¹⁵⁸ CHŎNG Chinu (정진우, 1937 –). Réalisateur et producteur de cinéma sud-coréen.

¹⁵⁹ HA Gil-jong (하길중, 1941 – 1979). Cinéaste sud-coréen. Après ses études de photographie et d'arts plastiques aux États-Unis, il a travaillé dans l'équipe de réalisation d'Arthur PENN. Au lieu de s'y installer, il est rentré en Corée du Sud en 1970 et a continué sa carrière à *Chungmuro*. Certains de ses films représentent la contre-culture des jeunes de l'époque notamment *Pabo tŭl ūi haengjin* (마보들의 행진, *La Marche des idiots*) sorti en 1975 et *Pyŏngt'ae wa yŏngja* (병태와 영자, *Pyŏngt'ae et Yŏngja*) sorti en 1979.

¹⁶⁰ Afin de mieux comprendre *Yŏngsang sidae*, voir MUN Gwan-gyu. « Han'guk yŏnghwa undong sa esŏ yŏngsang sidae ūi tŭngjang paegyŏng kwa yŏnghwa sa chŏk ūiui (한국영화운동사에서 영상시대의 등장배경과 영화사적 의미, Le contexte de l'apparition de *Yŏngsang sidae* dans l'histoire du mouvement du cinéma coréen et sa signification à l'égard de l'histoire du cinéma) ». *Sine p'orŏm*. 2012, n°14, p.359-388.

même que JANG Sun-woo, ils ont été des meneurs du mouvement en faveur de la transformation du cinéma coréen dans le cadre du Groupe de cinéma à Séoul. KIM Ui-seok, LEE Jeong-guk, KWAK Ji-kyoon et LEE Myeong-se, ils ont étudié le cinéma à l'Université. Après sa licence, KIM s'est inscrit à l'Académie du film de Corée du Sud à son ouverture en 1984 et LEE Jeong-guk a continué à produire des films indépendants. Après avoir été assistant-réalisateur de KIM Söngsu¹⁶¹ et avoir réalisé plusieurs courts-métrages, LEE Jeong-guk a fait son premier long-métrage, *Puhwal ũi norae* (부활의 노래, *Chanson de résurrection*, 1990). Le film raconte une histoire vraie ayant eu lieu lors du Soulèvement de Gwangju [Kwangju] en 1980. KWAK et LEE Myeong-se ont rejoint directement à *Chungmuro* après leurs études. KWAK a travaillé pendant sept ans en tant qu'assistant-réalisateur d'IM Kwon-taek¹⁶² et de BAE Chang-ho. En 1986 sort son premier film commercial : *Kyöul nagŭne* (겨울 나그네, *Le Voyageur de l'hiver*). LEE Myeong-se était sous la direction de plusieurs réalisateurs, notamment KIM Su-yong, HONG P'a et BAE Chang-ho. Il a réalisé son premier long-métrage *Kaegŭmaen* (개그맨, *Un comique*) en 1988. CHANG Gil-soo (classé dans la catégorie B de nos réalisateurs) a également fait partie de la génération *Munhwawon*. Son court-métrage *Kang ũi namtchok* (강의 남쪽, *Au sud du fleuve*, 1980) a été sélectionné comme meilleur court-métrage de l'année 1983 par le Court-métrage du samedi du CCF. Ce prix a été remis au film de KIM Ui-seok, *Ch'önmak tosi* (천막도시, *La Ville des tentes*) l'année suivante. La catégorie C, telle que nous l'avons représentée dans le graphique 2-1, comprend plus de la moitié des réalisateurs nommés par les chercheurs. Par conséquent, nous pouvons en déduire que les individus de la MHSD ont été présentés comme des cinéastes prometteurs jouant un rôle important dans la nouvelle vague du cinéma coréen.

2. Le réalisme pour un auteur-réalisateur

Les discours autour de la légitimation de la *Korean New Wave* se focalisent sur le style réaliste et sur la critique de la société de nouveaux cinéastes apparus dans les années 1980. Les critiques cinématographiques coréens accordent une valeur importante au réalisme, notamment depuis l'arrivée du Néoréalisme, le mouvement artistique du cinéma italien, dès le début des années 1950 en Corée du Sud. Selon LEE Sun-joo, « le “*K'orian riöllijŭm*” (코리아 리얼리즘, réalisme [sud-] coréen) proclamé en prenant modèle sur le Néoréalisme n'était pas

¹⁶¹ KIM Söngsu (김성수, 1938 – 2004). Réalisateur, scénariste, producteur de cinéma sud-coréen.

¹⁶² IM Kwon-taek (임권택, 1934 –). Réalisateur sud-coréen.

basé sur la réalité concrète du cinéma coréen, mais davantage un discours ayant des caractéristiques idéales et déclaratives qui soulevait des problèmes sur le cinéma coréen prémoderne¹⁶³ ». Tel qu'il est reçu en Corée du Sud à cette époque, le réalisme est moins un mouvement artistique cinématographique qu'un critère servant à sélectionner un auteur-réalisateur et juger de la valeur du cinéma coréen. YI Yōngil¹⁶⁴ qui a compilé une histoire du cinéma coréen en 1969 dans son ouvrage, *Han'guk yōnghwa chōn sa* (한국영화전사, *Histoire complète du cinéma coréen*), a créé une liste des auteurs-réalisateurs du pays tout en mettant l'accent sur le réalisme. Cette liste est composée de NA Un-gyu [NA Un'gyu]¹⁶⁵, SHIM Hoon [SIM Hun]¹⁶⁶, LEE Gyu-hwan [YI Kyuhwan]¹⁶⁷, CHOI In-Gyu [CHOE In'gyu]¹⁶⁸ et YU Hyeon-mok. Selon YI Sunjin, les jeunes critiques de cinéma apparus dans les années 1980 prêtent une attention particulière à la mise en pratique des idées socialistes du *Sinhŭng yōnghwa yesul ka tongmaeng* (신흥영화예술가동맹, Fédération des nouveaux artistes cinématographiques) et du *Korea Artista Proleta Federacio* (Fédération prolétaire de l'art de la Corée, KAPF) afin de contrecarrer « le biais théorique » de leurs aînés dont YI Yōngil est le représentant. Cependant, d'après YI Sunjin, ce changement de perspective générale sur l'histoire du cinéma coréen est toutefois un échec¹⁶⁹.

Les jeunes critiques de cinéma mentionnés par YI Sunjin sont les rédacteurs d'une revue cinématographique de la génération *Munhwawon*, *Yōnghwa ōnō*¹⁷⁰. Les agents de la MHSD, depuis leur premier ouvrage, *Saeroun yōnghwa rŭl wihayō* (새로운 영화를 위하여,

¹⁶³ LEE Sun-joo. « 1950, 60nyōndae han'guk yōnghwa ūi riōllijūm pip'yōng sa yōn'gu (1950, 60년대 한국영화의 리얼리즘 비평사 연구, Les études sur l'histoire de la critique du réalisme du cinéma coréen dans les années 1950 et 1960) ». *Taejung sōsa yōn'gu*. 2006, n°16, p.218.

¹⁶⁴ YI Yōngil (이영일, 1932 – 2001). Historien et critique de cinéma, scénariste coréen.

¹⁶⁵ NA Un-gyu (나운규, 1902 – 1937). Acteur, scénariste et réalisateur coréen. Il est considéré comme le cinéaste le plus important des débuts du cinéma coréen avec son film *Arirang* (아리랑) sorti en 1926. D'après YI Yōngil, ce film est considéré comme le premier film montrant la résistance des Coréens contre la colonisation japonaise. Néanmoins, en raison de la perte de ses bobines, nous ne pouvons pas en être certains.

¹⁶⁶ SHIM Hoon (심훈, 1901 – 1936). Acteur, scénariste, réalisateur et critique de cinéma coréen.

¹⁶⁷ LEE Gyu-hwan (이규환, 1904 – 1982). Réalisateur et producteur de cinéma coréen. Après avoir étudié le cinéma au Japon dans les années 1920, il est rentré en Corée en 1932 et a réalisé *Imja ōmnūn narutpae* (임자 없는 나룻배, *Un bac qui n'est à personne*). D'après YI Yōngil, ce film est vu comme une lutte contre la colonisation japonaise. Son cas est le même que celui d'*Arirang* mentionné ci-dessus.

¹⁶⁸ CHOI In-Gyu (최인규, 1911 – ?). Réalisateur et scénariste coréen. Son film sorti en 1941, *Chip ōmnūn ch'ōnsa* (집 없는 천사, *Les Anges sans domicile*) était considéré comme une œuvre d'art montrant la réalité cruelle des Coréens sous la colonisation japonaise tout en suivant l'avis de YI Yōngil, jusqu'à la découverte de ses bobines en 2004 : des scènes où des enfants coréens font un serment de la fidélité pour l'Empire de Japon en lisant le *Hwanguk sinmin sōsa* (황국신민서사, 皇國臣民誓詞, Serment du sujet fidèle de l'Empire). En 2008, son nom est référencé dans le *Ch'inil inmyōng sajōn* (친일인명사전, *Dictionnaire des collaborateurs japonais*).

¹⁶⁹ YI Sunjin. « Han'guk yōnghwa sa yōn'gu ūi hyōn tan'gye (한국영화사 연구의 현 단계, La phase présente des études sur l'histoire du cinéma coréen) ». *Taejung sōsa yōn'gu*, 2004, n°12, p.190.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.208.

Pour le nouveau cinéma)¹⁷¹ paru en 1983, ont désigné les réalisateurs dont YI Yǒngil avait reconnu l'importance : entre autres NA Un-gyu, LEE Gyu-hwan et YU Hyeon-mok comme des auteurs-réalisateurs coréens. En effet, ils n'avaient aucune raison de ne pas prendre le réalisme comme critère de chef-d'œuvre cinématographique malgré le fait qu'ils cherchaient un nouveau cinéma coréen s'opposant à l'ancien système de *Chungmuro*. Pour eux, afin de faire évoluer la société sud-coréenne, les films devaient dénoncer ses contradictions, les causes des difficultés de la vie pour le peuple coréen. Par conséquent, le réalisme a toujours conservé sa valeur pour la génération *Munhwawon*. Concernant la sélection des auteurs-réalisateurs, en raison de la perte des bobines de la plupart des films produits avant la guerre de Corée, les « membres » de la MHSD ne pouvaient pas vérifier la valeur de réalisme de ces films. Dans ce contexte, en considérant le monopole de YI Yǒngil en tant qu'historien du cinéma, le fait que la MHSD a reçu la perspective de YI sur les auteurs-réalisateurs sud-coréens, celle qui était la plus répandue, semble raisonnable, voire inévitable.

Les critiques de cinéma de la génération *Munhwawon* ont également cherché à atteindre une scientificité de la critique cinématographique. Afin de lutter contre le caractère impressionniste des critiques de leurs aînés, ils essayaient de penser le cinéma coréen dans la perspective du réalisme et dans la continuité du mouvement pour la démocratisation des années 1980. Cette idée a pris le devant dans les recherches sur la tradition historique du cinéma du pays, notamment dans le cadre du réalisme. En pratique, ils n'ont cependant pas réussi à trouver suffisamment de films coréens correspondant à ce courant d'idées, tant du point de vue de la forme que du contenu. Par conséquent, le cadre du « réalisme critique » a été élargi afin d'englober toute l'histoire du cinéma coréen dans leur approche artistique et scientifique. Le monde cinématographique de la Corée du Sud s'est donc focalisé davantage sur le contenu et le sujet plutôt que sur la forme et l'esthétique. Dans ce cadre, un film du « réalisme critique » est pensé comme un film qui « critique les absurdités de la société contemporaine¹⁷² ». CHŎNG Chaehyǒng a proposé un terme, « *Sahoe sǒng yǒnghwa* » (사회성 영화, Film ayant des caractéristiques sociales) pour désigner « un film qui expose et condamne les contradictions de la société¹⁷³ ». Ainsi, de NA Un-gyu (avec son premier film, *Arirang*

¹⁷¹ *Saeroun yǒnghwa rŭl wihayǒ* est le premier ouvrage de la MHSD publié en octobre 1983. C'est le Groupe de cinéma à Séoul qui a créé cette œuvre afin de « montrer une méthodologie pour rétablir la fonction du cinéma coréen ».

¹⁷² CHŎNG Yǒnggwǒn. « Han'guk yǒnghwa sa esǒ sahoe chǒk riöllijūm ũi chǒnt'ong 1945-2001 (한국영화사에서 사회적 리얼리즘의 전통 1945-2001, La tradition du réalisme socialiste dans l'histoire du cinéma coréen 1945-2001) ». *Ssine p'orǒm*. 2002, n°5, p.9.

¹⁷³ CHŎNG Chaehyǒng. « Changnū wa kyǒngnyang – sahoe sǒng yǒnghwa, hūigŭk yǒnghwa (장르와 경향 – 사회성 영화, 희극 영화, Genre et tendance - le *Sahoe sǒng yǒnghwa* et le film comique) ». In : YI Hyo-in, LEE

sorti en 1926) jusqu'à la génération *Munhwawon* se dessine une lignée de cinéastes réalistes coréens :

La filiation du cinéma coréen commence par NA Un-gyu, LEE Gyu-hwan [YI Kyuhwan] et CHOI In-Gyu [CHOE In'gyu] de la Corée coloniale et descend à YU Hyeon-mok, LEE Man-hee [YI Manhŭi], LEE Jang-ho, HA Gil-jong, KIM Ho-sun [KIM Hosŏn], IM Kwon-taek, BAE Chang-ho et PARK Kwang-su. Ce courant est porté par le réalisme critique. Dès les années 1990, les nouveaux réalisateurs se joignent à cette filiation¹⁷⁴.

Bien que la composition de la lignée change selon les chercheurs et les critiques, la variation est minime : CHŎNG Chaehyŏng y inclut le KAPF et quelques cinéastes tel que JANG Sun-woo, PARK Jong-Won [PAK Chongwon]¹⁷⁵, LEE Jeong-guk, JEONG Ji-yeong, CHANG Gil-soo, HONG Ki-seon et KIM Hong-jun¹⁷⁶. La majorité de ces réalisateurs font partie de la MHSD. CHOI In-Gyu a été retiré de cette liste, accusé qu'il a été d'avoir collaboré avec le Japon. Il a aussi été supprimé par HONG Ki-seon dans l'ouvrage du Groupe de cinéma à Séoul¹⁷⁷. CHŎNG Chaehyŏng a également souligné l'importance du travail du *Changsan'got mae* et du Centre d'études du Cinéma *Minjok*¹⁷⁸. Quant à CHŎNG Yŏnggwŏn, il ne comptabilise pas dans la compréhension de cette lignée, les réalisateurs des films relevant du réalisme expressionniste, notamment KIM Ki-young [KIM Kiyŏng]¹⁷⁹, KIM Su-yong, HONG Sang-soo et HUR Jin-ho [Hŏ Chinho]¹⁸⁰. Dans *Han'guk ŭi yŏnghwa kamdok 13 in* (한국의 영화감독 13 인, *Treize réalisateurs coréens*) de YI Hyo-in paru en 1994, JANG Sun-woo, PARK Kwang-su, BAE Yong-kyun [PAE Yonggkyun]¹⁸¹, LEE Myeong-se, PARK

Jeong-ha et al. *Han'guk yŏnghwa ssitkim* (한국영화 씨김, *Commémoration du cinéma coréen*). Séoul : Yŏllin ch'aek tŭl, 1995, p.102.

¹⁷⁴ KIM Sunam. « Pip'an chŏk riŏllijŭm kwa han'guk yŏnghwa mihak e kwanhan nonŭi (비판적 리얼리즘과 한국영화 미학에 관한 논의, Discussion sur le réalisme critique et l'esthétique du cinéma coréen) ». *Kongyŏn kwa ribyu*, 1999, n°21, p.46.

¹⁷⁵ PARK Jong-Won (박종원, 1958 –). Réalisateur et scénariste sud-coréen.

¹⁷⁶ KIM Hong-jun (김홍준, 1956 –). Réalisateur, critique de cinéma et professeur à l'Université nationale des arts de Corée. Ancien membre de *Yallasyŏng*. Il a commencé sa carrière professionnelle dans le monde cinématographique sous la direction d'IM Kwon-taek en 1991.

¹⁷⁷ HONG Ki-seon. « Han'guk yŏnghwa ŭi riŏllijŭm (한국영화의 리얼리즘, Le réalisme du cinéma coréen) ». In : Sŏul yŏnghwa chiptan. *Saeroun yŏnghwa riŭl wihayŏ* (새로운 영화를 위하여, *Pour le nouveau cinéma*). Séoul : Hangminsŏ, 1983, p.348-349.

¹⁷⁸ CHŎNG Chaehyŏng., *Ibid.*

¹⁷⁹ KIM Ki-young (김기영, 1919 – 1998). Réalisateur de cinéma et scénariste sud-coréen.

¹⁸⁰ HUR Jin-ho (허진호, 1963 –). Réalisateur et scénariste sud-coréen. Après avoir étudié le cinéma à l'Académie du film de Corée du Sud, il a travaillé en tant qu'assistant-réalisateur de PARK Kwang-su.

¹⁸¹ BAE Yong-kyun (배용균, 1951 –). Réalisateur de cinéma et peintre sud-coréen.

Jong-Won, HONG Ki-seon, LEE Hyeon-seung [YI Hyönsöng]¹⁸² sont mentionnés au même rang qu'IM Kwon-taek, LEE Jang-ho, JEONG Ji-yeong, BAE Chang-ho, KIM Ki-young et YU Hyeon-mok. Dans l'ouvrage *Yöngghwa chakka chu-üi üi yöksa wa silch'ön* (영화작가주의의 역사와 실천, *L'Histoire et les pratiques du cinéma d'auteur*) paru en 1997, YI Yonggwon ajoute SHIN Seung-soo et CHANG Gil-soo à la liste des auteurs. Ainsi, d'après la tradition qui voulait que les auteurs-réalisateurs soient sélectionnés selon le « réalisme critique », les cinéastes contemporains ont été sélectionnés par ce biais et dès le milieu des années 1990, la « nouvelle génération » du cinéma coréen accède au statut d'artiste.

3. L'esthétique de la nouvelle vague du cinéma sud-coréen

Depuis le premier BIFF, la *Korean New Wave* a été reconnue comme un premier mouvement artistique dans l'histoire du 7^e art de la Corée du Sud. Un mouvement artistique présuppose un même projet esthétique que partagent les artistes regroupés. Par conséquent, afin que la KNW soit un courant artistique, une esthétique commune doit être révélée chez les cinéastes réunis. Des chercheurs s'opposent cependant à ce prérequis, et soulignent l'omniprésence du « réalisme critique » et de la poursuite de l'art cinématographique de ce mouvement. KIM Yöngjin¹⁸³ souligne en effet l'hétérogénéité des styles et des philosophies de pensée des réalisateurs de la nouvelle vague, ce qui rend difficile, selon lui, leur regroupement dans une seule et même catégorie. Il considère toutefois que « les films [de la *Korean New Wave*] ayant en commun une philosophie politique d'ordre progressiste annoncent l'arrivée d'une nouvelle génération [de cinéastes] beaucoup plus consciente du langage du cinéma que l'était celle de leurs aînés¹⁸⁴ ». CHÖNG Chonghwa¹⁸⁵ affirme également que les cinéastes de la KNW n'avaient pas d'homogénéité de style et de tendance, hormis le fait qu'ils poursuivaient un cinéma d'auteur :

Si PARK Kwang-su et JANG Sun-woo traitaient des affaires sensibles de la société actuelle [dans leurs films] tout en expérimentant l'application du langage du

¹⁸² LEE Hyeon-seung (이현승, 1961 -). Réalisateur et producteur de cinéma sud-coréen. Après avoir étudié le cinéma à l'Académie du film de Corée du Sud, il a travaillé en tant qu'assistant-réalisateur de PAK Ch'ölsu et PARK Kwang-su avant de faire son premier long-métrage commercial, *Küdae an üi püllu* (그대 안의 블루, *Bleu en toi*) sorti en 1992.

¹⁸³ KIM Yöngjin (김영진, 1965 -). Critique de cinéma coréen. Professeur de cinéma à l'Université Myongji [Myöngji].

¹⁸⁴ 이들 영화는 정치적으로 좌파적인 세계관을 공유하면서도 영화언어에 대한 자의식이 이전 세대에 비해 훨씬 충만한 세대의 출현을 알렸다. Source : KIM Yöngjin, *op. cit.*, p.319.

¹⁸⁵ CHÖNG Chonghwa (정중화, 1942 -). Critique de cinéma et historien du cinéma coréen.

cinéma, JEONG Ji-yeong parlait de grands sujets de l'histoire de la Corée contemporaine à travers la grammaire classique du cinéma. Quant à LEE Myeong-se, il se concentrait sur la recherche de la nature du média cinématographique à l'extérieur du champ de la critique des contradictions sociales. Ainsi, excepté l'ambition « cinéma d'auteur », aucun style ou aucune tendance ne peut caractériser les réalisateurs de la KNW¹⁸⁶.

Selon KIM Soyŏn, il faut comprendre l'hétérogénéité des pratiques artistiques des réalisateurs de la nouvelle vague du cinéma coréen en considérant qu'ils n'appartiennent pas un à groupe unique, ne partagent pas une philosophie commune ni le même objectif. En outre, la notion même de la KNW ne fait pas consensus dans le monde cinématographique :

Dans une « situation réelle » où des films avaient une tendance [politique] particulière, le milieu de la critique de cinéma a commencé à nommer ce courant la « *Korean New Wave* ». Par conséquent, dans une course où la production de ce type de films et la nomination dédiée à ces films se dépassaient sans cesse l'une l'autre, ce terme continuait à recevoir des significations et caractéristiques différentes comme s'il était un être vivant¹⁸⁷.

KIM Sŏn-a considère la *Korean New Wave* comme « une tentative d'ancrer une certaine période dans l'histoire du cinéma coréen¹⁸⁸ ». En outre, d'après elle, la combinaison de « *Korean* » et de « *New wave* » était la déclaration qui établissait le cinéma coréen en tant qu'art¹⁸⁹. Cependant, en raison du manque d'un sens esthétique commun et pour parler du 7^e art coréen, il se trouvait le besoin de légitimer les réalisateurs de la nouvelle vague en tant qu'artistes d'une autre manière. Pour KIM Sunam¹⁹⁰, il s'agissait d'« un réalisateur ayant un

¹⁸⁶ « 박광수와 장선우가 예민한 사회적 이슈들을 건드리면서도 영화언어에 대한 실험을 놓치지 않았다면 정지영은 전통적인 영화어법에 기대 한국 현대사의 굵직한 주제들을 다루는 쪽이었다. 한편 이명세는 사회비판의 장에서 벗어나 영화매체의 본질을 탐구하는 데 열중했다. 이처럼 코리안 뉴웨이브 감독들은 작가/예술영화라는 큰 범주 외에는 단일한 성향이나 경향으로 묶기 힘들다. »

Source : Hang'uk yŏngsang charyowŏn. K'orian nyuweibŭ (코리안 뉴웨이브, *Korean New Wave*). Disponible sur : <https://artsandculture.google.com/exhibit/wQzbiZh6?hl=ko> [consulté le 25 juin 2019]

¹⁸⁷ 특정한 경향성을 공유하는 영화들이 계속해서 생산되고 있는 '실제 상황' 속에서 평단과 저널리즘 일각에서 이를 '코리안 뉴 웨이브'로 호명하기 시작했고, 따라서 그러한 영화들의 생산과 그에 대한 호명이 앞서거나 뒤서거나 맞물리는 가운데 이 용어는 마치 살아 있는 생명체처럼 계속해서 다른 의미와 성격을 함축할 수밖에 없었던 것이다. Source : KIM Soyŏn. *Op. cit.*, p.13.

¹⁸⁸ KIM Sŏn-a. *Han'guk yŏnghwa ranŭn natsŏn kyŏnggye* (한국 영화라는 낯선 경계, *Le Cinéma coréen, une frontière inhabituelle*). Séoul : K'ŏmyunik'eisyŏn pŭksŭ, 2004, p.2.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.5.

¹⁹⁰ KIM Sunam (김수남, 1950 -). Critique de cinéma et professeur de cinéma à l'Université Cheongju [Ch'ŏngju]. Après avoir fait son master à l'Université de New York, il a obtenu son doctorat en cinéma à l'Université Dongguk en 1999. Il est également ancien président de l'Association des études cinématographiques de Corée du Sud.

chakka chöngsin (작가정신, esprit d'artiste) rigoureux¹⁹¹ ». Il adapte la définition de « l'esprit de l'artiste » de KIM Chongwön¹⁹² qui se trouve ci-dessous :

Selon lui (KIM Chongwön), l'esprit de l'artiste [...] doit s'établir sur l'esprit du temps. Sans la prise de conscience de la réalité, la poursuite de l'idéal est vide comme « un toit sans pierre angulaire ». Par conséquent, l'esprit de l'artiste ne doit pas avoir pour but d'assouvir uniquement son désir individuel ou s'arrêter à une expression cathartique. Son être sera plus glorieux s'il représente la lutte de l'époque et la croix qui partage les souffrances et les chagrins du genre humain. L'aridité spirituelle sans l'envie ni la volonté implacable de la recherche de la nature humaine ne produira pas un bon cinéma¹⁹³.

On retrouve dans cette citation l'importance de la conscience critique à l'égard des problèmes sociaux, devant être encouragée par le réalisme au sein de l'art cinématographique coréen. Cette perspective est largement adaptée au milieu du cinéma coréen. MUN Jae-cheol souligne l'intérêt de « la mise en commun de la conscience des problèmes à travers le prisme du réalisme¹⁹⁴ » au sein du cinéma d'auteur de la KNW. En adoptant le réalisme, cette « tradition la plus importante du cinéma coréen¹⁹⁵ », le cinéma d'auteur de la nouvelle vague se positionne ouvertement « contre la domination structurale de la société représentée par [l'ancien système de] *Chungmuro*¹⁹⁶ ». C'est ainsi que l'omniprésence du réalisme en tant que critère esthétique de la *Korean New Wave* se trouve légitimée ; et le cinéma sud-coréen et son esthétique particulière sont admis au rang d'art.

¹⁹¹ KIM Sunam. *Han'guk yŏnghwa kamdok ron 1 - haebang chŏn han'guk yŏnghwa chakka 12in* (한국영화감독론 1 - 해방 전 한국영화작가 12인, *Théorie des réalisateurs coréens 1 - douze auteurs-réalisateurs coréens avant la libération*). Séoul : Chisik sanŏp sa, 2002, p.35.

¹⁹² KIM Chongwön (김종원, 1937 -). Critique de cinéma et poète sud-coréen. Un des fondateurs de l'Association des critiques de cinéma de Corée du Sud en 1960. Il est considéré comme un des critiques de cinéma de la première génération du pays avec YI Yŏngil, KIM Chŏngok, CHŎNG Yŏngil et PYŎN Insik.

¹⁹³ 그(김종원)는 '작가의식'이란 [...] 필연적으로 시대정신이 밀받침되지 않으면 안 된다고 주장한다. 현실을 도외시한 이상의 추구란 마치 '주춧돌 없는 지붕'처럼 공허할 수밖에 없으니 작가의식은 작가 한 사람만의 욕망이나 카타르시스에 머물러서는 안 된다는 것이다. 저항하는 시대의 대변자로서 인간의 고뇌와 고통을 나누는 십자가일 때 그 존재는 더욱 빛이 날 것이며, 인간 탐구의 욕구, 주제를 향한 집요한 승부근성 없는 정신의 불모 상태로는 좋은 영상을 꽃 피울 수가 없음을 말하고 있다. Source : KIM Sunam. « Kim chongwŏn ŭi yŏnghwa p'yŏngnon segye - si wa hoehwa ŭi sigak, kŭrigo yŏnghwa sa chŏk t'amgu wa pip'yŏng tamnon (김종원의 영화평론 세계 - 시와 회화의 시각, 그리고 영화사적 탐구와 비평 담론, La critique cinématographique de KIM Chongwŏn - la perspective poétique et picturale, la recherche de l'histoire du cinéma et les discours de critique cinématographique) ». *Kongyŏn kwa ribyu*, 2007, n°57, p.17-18.

¹⁹⁴ MUN Jae-cheol. « Han'guk yŏnghwa esŏ chakka chuŭi tamnon ŭi yŏkhal e taehan yŏn'gu (한국 영화에서 작가주의 담론의 역할에 대한 연구, Les études sur le rôle des discours du cinéma d'auteur au sein du cinéma coréen) ». *Yŏnghwa yŏn'gu*, 2004, n°24, p153.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.152.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.161.

II — QUEL LIEN SE TROUVE-T-IL ENTRE LA GÉNÉRATION *MUNHWAWON* ET LA NOUVELLE VAGUE DU CINÉMA SUD-CORÉEN ?

Le terme *Korean New Wave* renvoie à des auteurs et à des films qui critiquent les injustices de la société sud-coréenne, sortis dans les années 1980 et 1990. L'émergence de la KNW est alors considérée comme le point culminant du 7^e art coréen étant donné que c'est la première nouvelle vague du cinéma sud-coréen légitimée dans le pays (même si cette idée a été diffusée notamment par les médias). Après avoir analysé la présence particulièrement forte de la génération *Munhwawon* au sein de la KNW, considérons maintenant des liens qui se trouvent entre la MHSD et la KNW.

1. Des tentatives de distinctions

La mise en liens des membres de la génération *Munhwawon* se base sur une perspective commune qui condamne l'ancien système de *Chungmuro*, considéré comme un obstacle au développement du cinéma coréen. Dans ce contexte, l'appellation du Petit cinéma est une première entreprise collective de la MHSD afin de se distinguer des cinéastes précédents. Cependant, à l'extérieur du réseau de la génération *Munhwawon* et des étudiants sensibles aux idées portées par le Petit cinéma, ce néologisme connotait seulement les films non commerciaux réalisés au moyen d'une caméra 8 mm ou 16 mm. Il faut attendre la fin des années 1980 avec l'émergence de jeunes cinéastes refusant le monde cinématographique de leurs aînés, mais intégrant pourtant le milieu de *Chungmuro* pour que des entreprises de distinctions apparaissent ouvertement.

Dès lors, des expressions désignant « le nouveau cinéma sud-coréen fait par une nouvelle génération » se sont répandues de manières différentes. Et les deux seules revues

cinématographiques présentes dans les années 1980¹⁹⁷, *Screen* [Sük'ürin] (스크린) et *Roadshow* [Rodŭsyo] (로드쇼) ont largement contribué à la propagation de ce type d'expressions. Le plus ancien article les contenant est celui de *Screen*. Lors de l'invitation des films coréens à la section *Forum* du 38^e Festival international du film de Berlin en 1988, KIM Yunt'ae¹⁹⁸ qui appartenait à *Yŏnghwa madang uri* a décrit la réaction des spectateurs européens à travers un article publié dans *Screen*. À ce titre, il utilise une expression mentionnant la nouvelle vague du cinéma coréen, « *Han'guk yŏnghwa ũi sae mulgyŏl* » (한국 영화의 새 물결, une nouvelle vague du cinéma coréen) en insistant sur une nouvelle compétence du cinéma sud-coréen reconnue par des spectateurs étrangers lors de l'événement. Deux films de LEE Jang-ho et sept courts-métrages des jeunes réalisateurs y sont projetés sous la bannière du Cinéma ouvert¹⁹⁹. Bien que l'article présente les réactions positives et négatives concernant les films de LEE Jang-ho, quand il s'agit des courts-métrages du Petit cinéma, il se concentre seulement sur le côté favorable²⁰⁰.

Dès son premier volume en avril 1989, la revue cinématographique dirigée par JUNG Sung-il, nommée *Roadshow* distingue la « cinquième génération du cinéma coréen²⁰¹ » et présente certains jeunes assistants-réalisateurs comme les « leaders du changement du *New*

¹⁹⁷ Il existait bien sûr des revues sur le cinéma auparavant, mais la plupart ont disparu à cause de l'*Ŏllon t'ongp'yehap* (언론통폐합, La politique d'intégration de la presse) en 1980 du régime militaire de CHUN Doo-hwan. Surnommée « massacre de la presse », la mesure a supprimé les médias qui étaient contre le régime ou ceux qui paraissaient vulgaires aux yeux du régime. Par conséquent, il n'existait plus que des revues de divertissement jusqu'à la fondation de *Screen* en 1984.

¹⁹⁸ KIM Yunt'ae (김윤태, 1963 -). Réalisateur et critique de cinéma coréen.

¹⁹⁹ Deux films de LEE Jang-ho sont *Pabo sŏnŏn* (바보선언, *Déclaration des idiots*, 1983) et *Nagŭne nŭn kil esŏ to swiji annŭnda* (나그네는 길에서도 쉬지 않는다, *Le Voyageur ne se repose jamais, même sur la route non plus*, 1987). Sept courts-métrages sont *Paegil mong* (백일몽, *Un rêve éveillé*, 1984) de LEE Jeong-guk, *Pŏryŏjin usan* (버려진 우산, *Un parapluie abandonné*, 1985) de CHO Chin, *Kangaji chungnŭnda* (강아지 죽는다, *Le Petit chien est mort*, 1985) de PAK Kwang-u, *Kongjang ũi pulpit* (공장의 불빛, *Une lumière de l'usine*, 1987) de LEE Eun, *Ult'ari rŭl nŏmŏsŏ* (울타리를 넘어서, *Franchir la haie*, 1987) de CHŎNG Sŏngjin et *K'ant'ŭ ssi ũi palp'yo hoe* (칸트 씨의 발표회, *Une annonce de Monsieur Kant*, 1987) de KIM T'aeyŏng.

²⁰⁰ Dans son article, KIM Yunt'ae défend l'immatunité des courts-métrages présentés à Berlin ainsi : « Pour les cinéastes [du Petit cinéma], le cinéma est le fruit des combats. Ils luttent contre la réalité absurde et le mercantilisme. Les films [du Petit cinéma] nous montrent des expressions émouvantes à travers un langage simple du cinéma et à travers le travail de montage. Les spectateurs comprennent ces situations [du pays] grâce aux films. Bien qu'il se trouve une certaine immaturité dans ces films, nous (les spectateurs) comprenons qu'elle est due aux conditions économiquement défavorables. (작가들에게 있어 영화는 투지의 산물이다. 그들은 부조리한 현실과 상업주의에 대항해 싸운다. 이 작품들은 대부분 단순한 영상언어와 몽타쥬를 사용하여 감동적인 표현을 이루어낸다. 관객들은 이 영화를 보면서 그 상황 속으로 빠져들음을 느낀다. 완성도에 있어서 이 작품들은 다수 미숙함을 보인다. 우리는 이것을 열악한 경제 조건의 결과로 이해한다.) » Source : KIM Yunt'ae. « Che 38 hoe perŭllin yŏnghwaje han'guk yŏnghwa ũi sae mulgyŏl ro nŏmsil taeda (제 38 회 베를린영화제 한국영화의 새 물결로 넘실대다, Le 38^e Festival international du film de Berlin où se soulève une nouvelle vague du cinéma coréen) ». *Screen*, avril 1988, n°75, p.82.

²⁰¹ Han'guk yŏnghwa kamdok 70nyŏn sa ũi yŏlchŏn (한국 영화감독 70 년사의 열전, 70 ans d'histoire des réalisateurs coréens). *Roadshow*. 1989, n° 1, p.167-168.

*Cinema avec something new*²⁰² ». La plupart de ceux-ci définis par *Roadshow* se différencient des anciens cinéastes selon deux critères : 1) ils ont reçu une éducation cinématographique académique (ou autodidacte) à l'extérieure du système « maître-apprenti » de *Chungmuro* ; 2) suite à leur participation au mouvement de démocratisation, ils possèdent un regard critique et ont une sensibilité politique de gauche. Un an plus tard, *Roadshow* utilise une autre expression, *New wave*, réunissant grossièrement les deux groupes mentionnés dans son premier volume²⁰³ : la « cinquième génération du cinéma coréen » et les « leaders du changement du *New Cinema avec something new* ». Dans l'article intitulé « C'est chaud, la confrontation des œuvres entre générations de cinéastes²⁰⁴ », *Screen* ne nomme pas cette nouvelle génération comme l'a fait *Roadshow*. Cependant, la revue relève la tendance à être critique envers la société et les dimensions réalistes des films comme étant les nouveaux critères permettant de cerner les nouveaux cinéastes apparus dans les années 1980²⁰⁵. Nous y vérifions le fait que les caractéristiques des nouveaux cinéastes évoqués à la fin des années 1980 correspondent à celles des réalisateurs de la *Korean New Wave*.

D'autre part, la distinction de cette nouvelle génération par rapport aux anciens cinéastes a été soutenue par le monde occidental. À partir de la présentation du cinéma sud-coréen lors du Festival de Pesaro en 1982²⁰⁶ et de la rétrospective IM Kwon-taek au Festival des trois continents à Nantes en 1989, ont eu lieu de nombreux événements présentant le cinéma coréen en Europe dans les années 1990. Suite à la découverte d'IM à Nantes, Klaus EDER²⁰⁷ a organisé une rétrospective de ce réalisateur au Festival de Munich l'année suivante. En 1993, sous la direction d'Adriano APRA²⁰⁸, une exposition sur le cinéma coréen a eu lieu au Centre Pompidou à Paris. À cette occasion, quatre-vingt-cinq longs-métrages sud-coréens

²⁰² *Ibid.* p.169-174.

²⁰³ « 1990 Han'guk yŏnghwa ch'ong kyŏlsan (1990 한국 영화 총결산, Le bilan du cinéma sud-coréen en 1990) ». *Roadshow*. 1990, n° 20, p.225-226.

²⁰⁴ « Chunggyŏn sinye kamdok, chakp'um daekyŏl i ttŭgŏpta (중견 신예 감독, 작품 대결이 뜨겁다, C'est chaud, la confrontation des œuvres entre des générations des cinéastes) ». *Screen*. 1989, n° 62, p.294-299.

²⁰⁵ Pour *Screen*, les réalisateurs de la nouvelle génération sont PAK Ch'ŏlsu, CHANG Gil-soo [CHANG Kilsu], JANG Sun-woo, PARK Kwang-su [PAK Kwangsu], JEONG Ji-yeong [CHŎNG Chiyŏng], KIM Hyŏnmyŏng, SHIN Seung-soo [SIN Sŭngsu], PARK Jong-Won [PAK Chongwon], etc.

²⁰⁶ Les quatre films qui ont été présentés sont *Manch'u* (만추, *Le Plein automne*, 1966) de LEE Man-hee [YI Manhŭi], *Hwanyŏ* (화녀, *Femme de feu*, 1971) de KIM Ki-young, *Ppŏkkugi to pam e unŭn'ga* (빼꾸기도 밤에 우는가, *Est-ce qu'un coucou chante dans la nuit*, 1980) de JUNG Jin-woo [CHŎNG Chinu] et *Mandara* (만다라, *Mandala*, 1981) d'IM Kwon-taek. Ils ont été sélectionnés par l'État.

²⁰⁷ Klaus EDER (1939 -). Critique de cinéma allemand. Il était organisateur du Festival de Munich pendant les années 1986-2007.

²⁰⁸ Adriano APRA (1940 -). Critique de cinéma italien. Il était le directeur du Festival du film de Pesaro pendant les années 1980.

ont été présentés (voir l'annexe 11). La plupart dataient des années 1980 et 1990²⁰⁹. Notons que l'IM occupe à ce moment une place majeure puisque seize de ses films y sont projetés. De jeunes cinéastes ont eu leurs œuvres projetées plusieurs fois malgré une carrière comparativement courte :

Parmi ces réalisateurs, IM Kwon-taek occupe une place singulière. Fort d'une liberté conquise, très rare dans la profession, IM construit une sorte d'encyclopédie qui nous restitue, sous forme de fictions et à travers des films d'une qualité exceptionnelle, toute l'histoire et la culture coréennes. [...] Au cours des dernières années, coïncidant avec une certaine démocratisation du pouvoir, le cinéma coréen bouge, expérimente, innove : une « nouvelle vague » s'affirme. Qu'ils appartiennent au courant réaliste où poursuivent des recherches plus formelles, les jeunes réalisateurs sont en quête de récits et de personnages nouveaux, d'images nouvelles²¹⁰.

Les « jeunes réalisateurs » cités comme une « nouvelle vague affirmée » lors de l'événement sont, entre autres PARK Kwang-su, JANG Sun-woo, LEE Myeong-se, KIM Ui-seok, HWANG Gyu-Deok, HONG Ki-seon et PARK Jong-Won. Quatre parmi eux ont également été présentés avec IM Kwon-taek par Tony RAYNES ²¹¹ à l'Institut d'art contemporain de Londres en octobre et novembre 1994 : PARK Kwang-su, JANG Sun-woo, LEE Myeong-se et KIM Ui-seok. RAYNES les regroupe sous la formule du « *Korean's new waver* ²¹² ». Ainsi, au travers de perspectives extérieures, le cinéma sud-coréen des années 1990 s'incarne par un grand artiste cinématographique (IM Kwon-taek) et de jeunes réalisateurs se regroupant en une nouvelle vague.

Les rétrospectives du cinéma coréen ayant eu lieu en Europe ont eu un fort retentissement dans les médias sud-coréens. Le *Dong-A ilbo* a évoqué l'événement de Paris, en soulignant l'importance de la rétrospective portée, selon lui, par l'autorité culturelle de la capitale française : « le festival du cinéma coréen (la rétrospective du cinéma coréen) aura lieu au Centre Pompidou, sanctuaire de l'art contemporain de la France. [...] *Le Monde* a exceptionnellement consacré une page entière au cinéma coréen. [...] Le public va penser que

²⁰⁹ Parmi les 85 films projetés, 2 datent des années 1940 et 5 des années 1950. 16 sont sortis pendant les années 1960, 7 pendant les années 1970. Il faut y ajouter, 35 films datant des années 1980 et 20 des années 1990.

²¹⁰ Adriano APRÀ. *Le cinéma coréen* [brochure]. Paris : Centre Georges Pompidou, 1993, p.3-4.

²¹¹ Tony RAYNS (1948 –). Écrivain, scénariste, critique de cinéma et organisateur de festivals de films anglais. Il a commencé à s'intéresser au cinéma asiatique par la cinquième génération de cinéastes chinois. Dès le début des années 1990, son intérêt s'est orienté vers la Corée du Sud.

²¹² Tony RAYNS. *Korea's New Wavers*. *Sight and Sound*. 1994, 4:11, p.22-25.

“considérant l’espace de l’événement, le cinéma coréen doit avoir une certaine valeur artistique”. [...] La France est sans doute le plus grand pays de culture, et sans rival sur ce plan²¹³. » Le *Kyunghyang Shinmun* a décrit l’événement selon une perspective similaire que celle du *Dong-A ilbo* en évoquant « le plus grand festival de cinéma coréen ayant lieu à l’étranger », « la fierté de soixante-dix ans d’histoire du cinéma coréen », « un événement organisé par le Centre Pompidou, le cœur de l’art contemporain français » et « [des articles spécialement dédiés au cinéma coréen] du *Monde*, le quotidien le plus sérieux et fiable de France ». Il compte sur le fait que les films coréens « feront un effet très agréable aux Occidentaux »²¹⁴. Le *Hankyoreh* a également estimé que « cet événement qui aura lieu au cœur de l’Europe de l’Ouest sera une occasion importante pour faire connaître le cinéma coréen à l’étranger²¹⁵ » tout en manifestant une certaine inquiétude par rapport au manque de qualité des films nationaux. Concernant l’événement organisé à Londres, les médias ont également souligné leur fierté dans le fait que le cinéma coréen attirera des Européens.

La reconnaissance des films coréens en Europe de l’Ouest confère au cinéma coréen, et par effet de ricochet, le prestige qui est accordé aux villes européennes, en particulier ce qui concerne la génération *Munhwawon* et les œuvres d’IM Kwon-taek, un auteur-réalisateur dont la MHSD a reconnu la valeur artistique. Comme l’écrit Pascale CASANOVA, « Paris demeure – grâce il est vrai à un capital cinématographique (et littéraire) reconnu dans le monde entier – non pas la capitale du cinéma français, mais la capitale du cinéma indépendant du monde entier²¹⁶ ». Ainsi, le soutien des critiques de cinéma européens a abouti à manifester la distinction entre le cinéma coréen de l’ancien système de *Chungmuro* et le nouveau cinéma coréen de la génération *Munhwawon* qui a été valorisé. Ils ont également renforcé le capital symbolique de la MHSD dans le milieu du cinéma de la Corée du Sud.

²¹³ 프랑스 현대예술의 전당인 풍피두 센터에서 주관하는 한국영화제 [...] <르몽드>가 한 페이지에 걸쳐 한국영화 특집 기사를 게재 [...] [풍피두에 오는 관람객들은] « 풍피두 센터에서 한국영화제를 하는 것을 보니 한국 영화의 수준이 상당한 모양이구나 » 하는 의식을 갖게 됩니다. [...] 프랑스는 역시 문화에 관한 한 어느 나라도 따를 수 없는 나라임을 느낄 수 있었다. Source : PANG Hyōngnam. « 「Han’guk yōnghwaje」 nūn anjasō ponūn munhwa yōhaeng (「한국영화제」는 앉아서 보는 文化(문화)여행, La rétrospective du cinéma coréen à Paris permet un voyage culturel) ». *Dong-A ilbo*, 27 novembre 1993. Disponible sur : <https://newslibrary.naver.com> [consulté le 3 mai 2018]

²¹⁴ KO Sūngch’ōl. « Uri yōngsang e p’ari simin sisōn chipchung (우리 영상에 파리 시민 시선 집중, Les Parisiens attirés par le cinéma coréen) ». *Kyunghyang Shinmun*, 23 octobre 1993. Disponible sur : <https://newslibrary.naver.com> [consulté le 3 mai 2018]

²¹⁵ 서유립의 심장에서 열리는 이 영화제는 일단 국내 영화를 해외에 알리는 결정적인 계기를 마련할 것으로 보인다. Source : « Tae kyumo han’guk yōnghwaje p’ari sō yōllinda (대규모 한국영화제 파리에 열린다, Un grand festival du cinéma coréen aura lieu à Paris) ». *Hankyoreh*, 3 septembre 1993. Disponible sur : <https://newslibrary.naver.com> [consulté le 3 mai 2018]

²¹⁶ CASANOVA Pascale. *La République mondiale des lettres*. Paris : Seuil, 1999, p.203.

2. Le BIFF : instance de légitimation du cinéma de la génération *Munhwawon*

Dès la fin des années 1980, nous découvrons des tentatives de la génération *Munhwawon* de se distinguer de ses aînés. Pourtant, avant l'ouverture du Festival international du film de Busan, les expressions utilisées afin de désigner de nouveaux cinéastes étaient choisies arbitrairement et de manière non identifiée : « une nouvelle vague du cinéma coréen », « *Korean new cinema* », « les porte-drapeaux du *New wave* ». En 1996, le premier BIFF a officialisé la nouvelle vague du cinéma coréen. KIM Dong-ho, qui était le président du comité exécutif du festival (de 1996 à 2010, et en 2016) explique la raison pour laquelle l'événement s'est centré sur la KNW :

Les années 1980 étaient un moment turbulent pour la société coréenne. [...] Les nouveaux réalisateurs apparus dès les années 1980 ont su capter de tels changements dans leurs films. Ils sont restés déterminés dans leur volonté de parler des problèmes sociaux même dans des circonstances souvent difficiles. Il ne serait pas exagéré de dire que c'était un temps où le cinéma lui-même a farouchement lutté pour trouver sa propre identité. [...] Une approche socioculturelle a été choisie afin d'identifier les nouvelles tendances des années 1980. Les filmographies de cinéastes représentatifs sont analysées pour retracer la relation entre la réalité sociale et la façon dont les cinéastes coréens l'ont interprétée [...] La raison pour laquelle nous tenons une section rétrospective coréenne dans le premier PIFF (BIFF)²¹⁷ est notre volonté de transmettre une image claire aux spectateurs de Corée et de l'étranger qui sont intéressés à comprendre le cinéma coréen²¹⁸.

À travers la présentation des films de la nouvelle vague, le premier BIFF a voulu « transmettre une image claire » du cinéma coréen au niveau à la fois national et international.

²¹⁷ Le titre du festival en anglais a été modifié en 2011. Auparavant, c'était le PIFF (Pusan International Film Festival).

²¹⁸ « The 1980s were a turbulent time for Korean society. [...] The new directors that appeared after the 1980s artistically captured such changes in reality in their films, and were determined to express the situation even under often difficult circumstances. It would not be an overstatement to say that it was a time when cinema itself struggled fiercely to find its own identity. [...] A sociocultural approach is taken in identifying the new trends in the 1980s. Filmographies of some representative filmmakers are analyzed to trace the relationship between social reality and the way Korean filmmakers interpret this reality, and the stylistic characteristics of Korean films are described. [...] The reason that we are holding a Korean Retrospective section in the first PIFF is to convey a clear image to the audiences from Korea and abroad who are interested in understanding the Korean cinema. » Source : YI Hyo-in, KIM Kyŏnghwan, LEE Jeong-ha. *Korean New Wave : Retrospectives from 1980 to 1995*. Séoul : PIFF, 1996, p.4-5.

La dénomination collective des auteurs-réalisateurs a été effective à partir de l’ouvrage publié en anglais par le festival, *Korean New Wave : Retrospectives from 1980 to 1995*. Comme nous pouvons l’observer dans le tableau 2-2, cette désignation comprend tous les réalisateurs déjà mentionnés au cours de la décennie précédente :

	Période 1	Période 2		Période 3
Année	1980-1987	1988-1991		1992-1995
Description de la période	Le nouveau début du cinéma sud-coréen La renaissance du réalisme	Le tournant de la nouvelle vague L’émergence d’une nouvelle génération		Le changement de direction dans la nouvelle vague La possibilité de trouver une autre nouveauté
Réalisateurs	IM Kwon-taek, BAE Chang-ho et LEE Jang-ho	Catégorie A	JEONG Ji-yeong, HAH Myung-joong et BAE Yong-kyun	YEO Kyun-dong, LEE Jeong-guk, JANG Hyeon-su, LEE Hyeon-seung, KIM Hong-jun, HONG Ki-seon et PARK Jae-Ho [PARK Chaeho] ²¹⁹
Catégorie B		SHIN Seung-soo, CHANG Gil-soo et KWAK Ji-kyoon [KWAK Chigyun]		
Catégorie C		JANG Sun-woo, PARK Kwang-su, LEE Myeong-se et PARK Jong-Won		

Tableau 2-2 Les réalisateurs de la KNW par période²²⁰

L’officialisation du nouveau cinéma coréen par l’intermédiaire du BIFF, a supposé un succès considérable d’un tel événement. Le premier festival s’est concentré sur le cinéma asiatique. Toutefois, au début de l’événement ce succès était l’objet de nombreux doutes, le milieu du cinéma coréen anticipant que « les spectateurs ne viendraient pas voir des films

²¹⁹ PARK Jae-Ho (박재호, 1958 –). Scénariste et réalisateur sud-coréen. Professeur de cinéma à l’Université Dongguk [Tongguk]. Après avoir étudié le cinéma au *Han'guk yŏnghwa ak'ademi*, il a fait partie de l’équipe de réalisation d’IM Kwon-taek et PARK Jong-Won. Son deuxième film commercial, *Naeil ro hŭrŭmŭn kang* (내일로 흐르는 강, *Le Fleuve qui coule vers demain*, 1995) parle de l’homosexualité dans un pays où l’idéal de la famille patriarcale est fort, mais endommagé par la Guerre de Corée. Il a été reconnu après avoir été invité à plusieurs festivals internationaux du film tels que ceux de Vancouver, de Rotterdam, de Fukuoka et de San Francisco.

²²⁰ La catégorisation des réalisateurs évoqués pour la période 2 est la même que celle du tableau 2-1.

asiatiques qui sont certainement lents et qui paraîtraient ennuyeux²²¹ ». Juste avant l'ouverture, *Kino*, la deuxième revue cinématographique de JUNG Sung-il, n'a pas caché non plus ses inquiétudes en dépit de ses espérances et son émotion au regard du premier festival international du film en Corée du Sud :

Nous avons très longtemps attendu un festival du film de « niveau mondial » en Corée. Pendant que les débats sans fin et les doutes défaitistes se répètent à Séoul, le premier festival international du film ouvre ses portes à Busan. Ceci est presque un miracle et nous le félicitons sincèrement. En dépit de la plupart des gens qui ont murmuré de façon incrédule « quand même pas », nous y compris, le festival aura enfin lieu grâce aux cinéphiles qui ont dépassé toutes les difficultés que de simples spectateurs ne pourraient jamais imaginer [...]. Nous espérons en toute bonne foi le succès du BIFF²²².

Malgré les nombreux doutes, le premier BIFF a rencontré un véritable succès : plus de 184 000 spectateurs en provenance de tout le pays ont rempli la ville, et le désert redouté n'a pas eu lieu. En effet, le taux d'occupation des salles de projection a dépassé 90 % même pour des films perçus comme très artistiques (donc moins intéressants pour le grand public) ou des courts-métrages²²³. L'ancien rédacteur en chef de *Cine21*, YI Yōngjin se souvient du mois de septembre 1996 de la façon suivante :

C'était magnifique et grandiose. Une foule énorme de plus de 6 000 personnes s'est réunie au théâtre en plein air de la baie de Suyeongman [Suyōngman] à Busan, lieu de la cérémonie d'ouverture. La superstition du « vendredi 13 » n'était qu'une crainte imaginaire et la date du 13 septembre est désormais « le jour le plus propice de l'histoire du cinéma coréen ». Pendant que 170 films venant de 27 pays étaient projetés pendant 9 jours [...] avec le cri de joie des cinéphiles, le quartier des salles de cinéma du Nampo-dong [Namp'odong] a été débordé de spectateurs. 184 071. C'est le

²²¹ KIM Yōngjin. « Asia yōnghwa ūi saeroun kil ūn innūn'ga - pusan kukche yōnghwaje rŭl pogo (아시아 영화의 새로운 길은 있는가 - 부산 국제영화제를 보고, Est-ce que le cinéma asiatique a-t-il un nouvel avenir ? - après avoir vu le BIFF) ». *Ch'angjak kwa pip'yōng*, 1996, n°24, p.287.

²²² 우리는 아주 오랫동안 '전지구적 규모'의 영화제를 이곳에서 기다려왔고, 서울에서 끝없는 토론과 패배주의에 휘말린 의심과 한없는 연기만이 반복되고 있는 동안 거의 기적처럼 부산에서 첫번째 국제영화제를 열게 된 것을 진심으로 기쁘게 생각합니다. 대부분의 많은 사람들과 마찬가지로 무책임하게 '설마'라고 중얼거렸으며, 감히 구경꾼들이 상상도 하지 못할 어려움을 차례로 이겨내고 기어이 영화제를 열게 된 것은 [...] 영화를 사랑하는 분들의 노력 덕분일 것입니다. [...] 이 영화제가 성공적으로 치루어지길 진심으로 바랍니다. Source : *Kino*. « Pusan kukche yōnghwaje e ponanūn p'yōnji (부산국제영화제에 보내는 편지, La lettre au Festival international du film de Busan) ». *Kino*. 1996, n°18, p.99.

²²³ PAE Changsu. « Che 1 hoe pusan kukche yōnghwaje kyōlsan (제 1 회 부산 국제영화제 결산, Le bilan du premier BIFF) ». *Kyunghyang Shinmun*, 23 septembre 1996. Disponible sur : <http://newslibrary.naver.com> [consulté le 5 octobre 2013]

nombre total des entrées. Le bénéfice de la vente des tickets a atteint plus de 450 millions de wons, ce qui dépasse le montant initialement espéré (300 millions de wons). [...] Depuis le Festival international du film de Busan, les professionnels du cinéma du monde entier pensent que « pour voir des films asiatiques, il faut aller à Busan » et il est devenu le modèle à suivre des festivals fondés ultérieurement²²⁴.

La société sud-coréenne s'est véritablement intéressée au succès du premier festival du film de la génération *Munhwawon*, en particulier parce que les municipalités ont cherché à promouvoir leurs villes et réaliser des profits économiques suite à l'installation du système de décentralisation en réponse aux premières élections régionales de 1995. Dans ce contexte, un festival régional a permis de placer la ville sous les feux de la rampe²²⁵. De nombreuses recherches sur la probabilité de bénéfices économiques d'un tel événement ont été effectuées et, à commencer par le BIFF, plusieurs autres festivals de cinéma ont été créés. La plupart des fondateurs-organisateur étaient également des « membres » de la MHSD : parmi les festivals qui existent encore à l'heure actuelle, KIM Dong-bin, KIM Hong-jun et MUN Wollip ont fondé le Festival du film fantastique de Bucheon [Puch'ŏn] avec LEE Jang-ho en 1997, PYŎN Chaeran et YU Gina le Festival de film des femmes de Séoul en 1997, KIM Soyŏng, JUNG Sung-il, KIM Dong-won et MOON Sung Keun le Festival international du film de Jeonju [Chŏnju] avec IM Kwon-taek en 2000. Le lancement de ces événements a demandé la confiance et le soutien réel de l'État et des municipalités. Nous pouvons donc en déduire que le premier BIFF a joué le rôle d'instance de légitimation puisqu'il a contribué à la reconnaissance de la génération *Munhwawon* non seulement dans le milieu du cinéma, mais aussi dans la société sud-coréenne dans son entièreté. Par conséquent, le cinéma de la MHSD a commencé à occuper une place privilégiée en tant que lieu reconnu culturellement, et ce, grâce au premier BIFF. Ainsi, les cinéastes qui ne correspondaient pas aux caractéristiques de la KNW et qui faisaient des films purement divertissants ont été exclus du cinéma coréen en tant qu'art.

²²⁴ « 그야말로 장관이었다. 6 천여명에 달하는 거대 인파가 개막식장인 부산 수영만 야외극장으로 모여들었다. “13 일의 금요일”이라는 수군거림은 기우였고, 9월 13일은 “한국 영화사 최대 길일”이 됐다. 시네필들의 환호 속에 [...] 27 개국에서 날아든 170 여편의 영화들이 9 일 동안 연달아 기지개를 켜는 동안, 남포동 극장가는 넘쳐나는 관객으로 매일 흥청거렸다. 총관객 수 18 만 4071 명. 매표 수익은 애초 기대했던 3 억원을 훨씬 뛰어넘는 4 억 5 천만원이나 됐다. [...] 특히 해외 영화인들에게 “아시아영화를 보려면 부산에 가야 한다”는 공통된 인식을 심어준 부산국제영화제는 이후 새로 생겨난 국제영화제들의 벤치마킹 모델이 되는 권세를 누렸다. » Source : YI Yŏngjin. « Han'guk yŏnghwa 10 nyŏn, ssine21 10 nyŏn – 1996 nyŏn (한국영화 10년, 씨네 21 10년 – 1996년, 10 ans du cinéma coréen, 10 ans de *Cine21* – l'année 1996) ». *Cine21*, 4 mai 2005. Disponible sur : http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=30226 [consulté le 15 novembre 2014]

²²⁵ HONG Sora. *Han'guk chŏnt'ongju ūi kwan'gwang k'ont'en'ch'ŭ hwa e taehan yŏn'gu* (한국 전통주의 관광콘텐츠화에 대한 연구, *Étude sur le développement d'un festival régional inspiré de l'alcool traditionnel coréen*). Mémoire de master. Études culturelles. Séoul : Université Hankuk des études étrangères, 2008, p.4.

3. La nouvelle vague, une stratégie de la génération *Munhwawon* ?

De nombreux réalisateurs ont été présentés sous l'expression de la « nouvelle vague du cinéma coréen » lors du premier festival de Busan. Si la plupart des réalisateurs apparus à *Chungmuro* dès les années 1980 y ont été nommés, c'est les noms des réalisateurs de la génération *Munhwawon* qui ont été particulièrement mis en évidence, en particulier à PARK Kwang-su et à JANG Sun-woo. *Korean New Wave : Retrospectives from 1980 to 1995*, l'ouvrage anglophone du premier BIFF est ainsi composé de cinq chapitres dont un est entièrement consacré à ces deux réalisateurs. PARK y est décrit comme un cinéaste de « la rencontre de l'espace cinématographique avec la réalité » et JANG un artiste qui capture « les reflets d'une réalité changeante »²²⁶. La grande attention portée à ces deux réalisateurs trouve son explication dans la préférence à leur égard de cinéphiles occidentaux qui les ont découverts au cours des événements sur le cinéma coréen en Europe. Il faut rappeler également que le BIFF a été fondé par la génération *Munhwawon*, notamment les principaux rédacteurs de *Yŏnghwa ŏnŏ* tels que YI Yonggwon, KIM Chisŏk²²⁷ et JEON Yang-jun. PARK Kwang-su, quant à lui, aussi était dans le comité exécutif du festival. Ils ont convaincu KIM Dong-ho, ancien haut-fonctionnaire du ministère de la culture de l'intérêt d'organiser le festival, ce qui a permis au festival de recevoir le soutien financier de la ville de Busan et des entreprises. Une question émerge donc au fil de cette réflexion : est-ce que la *Korean New Wave* peut être comprise comme une stratégie mobilisée par la génération *Munhwawon* pour travailler à sa légitimité dans le milieu du cinéma ?

KIM Dong-ho a nié toute ambition stratégique qui aurait été imposée aux cinéastes de la MHSD et leurs proches, c'est-à-dire les « camarades » des organisateurs du premier BIFF²²⁸. JEON Yang-jun rappelle que la mise en évidence de la génération *Munhwawon* doit être comprise uniquement à partir de la recherche « des aspects positifs du cinéma coréen²²⁹ ». Cependant, selon JEON, dans une perspective qu'il défend encore aujourd'hui, la nouvelle vague n'est finalement pas légitimée dans l'histoire du cinéma coréen, simplement parce que la réaction de ses membres à cette reconnaissance n'a pas été suffisante. Il ajoute que le

²²⁶ YI Hyo-in. « Two directors and two currents in the New Wave (Deux réalisateurs et deux courants dans la nouvelle vague) ». In : YI Hyo-in, KIM Kyŏnghwan, LEE Jeong-ha, *op. cit.*, p.73-102.

²²⁷ KIM Chisŏk (김지석, 1960 – 2017). Ancien organisateur en chef du Festival international du film de Busan. Il était dans le comité de rédacteur de *Yŏnghwa ŏnŏ* en 1993 et 1994.

²²⁸ Interview de KIM Dong-ho réalisée le 29 octobre 2015 à Paris, France.

²²⁹ Interview de JEONG Yang-jun réalisée le 20 octobre 2014 à Séoul, Corée du Sud.

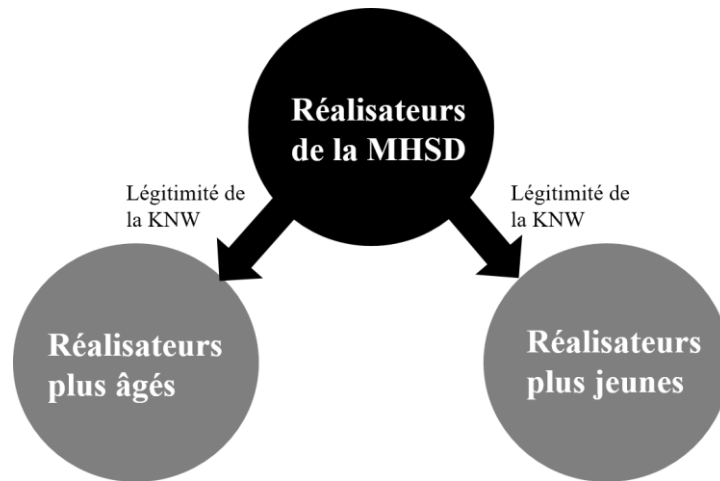
résultat de leurs travaux cinématographiques n'est pas non plus suffisamment significatif²³⁰. YI Hyo-in, un des auteurs de l'ouvrage en anglais du premier BIFF, qui a contribué à la propagation de *Korean New Wave* confesse également qu'il « hésitait à utiliser cette appellation en raison de l'absence du moindre esprit de collectivité, ainsi que de caractéristique théorique et de collaboration politique qu'une “nouvelle vague” se doit d'avoir²³¹ ». Notons que, malgré la reconnaissance de l'insuffisance des conditions pour l'acquisition d'un statut de courant artistique, la génération *Munhwawon* a elle-même regroupé ses films sous l'expression de la *Korean New Wave*. Ainsi une forme d'autolégitimation apparaît entre la MHSD et la KNW. Par conséquent, les réalisateurs de la génération *Munhwawon* ont occupé une place essentielle au sein de la nouvelle vague du cinéma coréen. En suivant la définition de KIM Soyŏn, nous pouvons la placer au cœur de la KNW au sens strict : des films de la fin des années 1980 au milieu des années 1990 qui poursuivent les idées des mouvements de démocratisation (voir le graphique 2-1). D'un autre côté, si nous nous concentrons sur la transmission de la légitimité de la nouvelle vague du cinéma coréen venant de la génération *Munhwawon*, nous pourrions schématiser la *Korean New Wave* comme dans le graphique 2-2.



Graphique 2-2 La position des réalisateurs de la MHSD

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ 뉴웨이브가 갖는 최소한의 집단성, 이론성, 정치적 공조가 없다는 점과 안티테제가 분명하지 않았다는 점에서 한국 뉴웨이브는 그 명명을 주저하게 하는 것이었다. Source : YI Hyo-in. *Yŏnghwa mihak kwa pip'yŏng immun* (영화미학과 비평입문, *L'Esthétique cinématographique et l'introduction de la critique cinématographique*). Séoul : Édition de l'Université Hanyang, 1999, p.151.



Graphique 2-3 La transmission de la légitimité de la KNW

La KNW est une invention de la génération *Munhwawon*. En se plaçant en son centre, la MHSD inclut des réalisateurs admirés de l'ancien *Chungmuro* et de nouveaux cinéastes pouvant s'adapter à la perspective de la *Korean New Wave*. En conséquence, la nouvelle vague du cinéma coréen des années 1980 et 1990 peut être comprise comme la manifestation d'une forme confiance de la MHSD dans le fait d'avoir obtenu une certaine influence dans l'industrie du cinéma du pays et une reconnaissance de la part des spectateurs. Notons également qu'un nombre important de réalisateurs ont commencé à tourner des films commerciaux l'année suivant le premier BIFF. Et ces films ont connu un réel succès : LEE Jeong-guk, SONG Neung-han et CHANG Yoon-hyun qui font partie de la MHSD ; PARK Chan-wook et LEE Chang-dong²³² qui avaient une relation forte avec la génération des centres culturels. Seul YI Chinsök²³³ n'avait pas de lien visible avec la génération. Toutefois, afin de répondre plus précisément à notre interrogation sur la *Korean New Wave* comprise comme un enjeu stratégique de la MHSD en lutte contre l'ancien *Chungmuro*, il nous faut à présent rendre compte du contexte social qui entourait le champ cinématographique à cette période.

²³² LEE Chang-dong (이창동, 1954 –). Écrivain, scénariste et réalisateur sud-coréen. Ancien ministre de la Culture (2003-2004). Il se joint au monde du cinéma en travaillant dans l'équipe de réalisation du film de PARK Kwang-su, *Kŭ sŏm e kago sipa* (그 섬에 가고 싶다, *L'Île étoilée*, 1993). Il a également participé à la rédaction du scénario d'un film de PARK, *Arŭmdaun ch'ŏngnyŏn chŏn t'aeil* (아름다운 청년 전태일, *Une seule étincelle de CHŎN T'aeil*, 1995). Avec le soutien de MOON Sung Keun et MYEONG Gye-nam [MYŎNG Kyenam], il a décidé de réaliser son premier film commercial, *Ch'orok mulkogi* (초록 물고기, *Poisson verte*).

²³³ YI Chinsök (이진석, 1960 –). Réalisateur sud-coréen. Il a fait des études en médias audiovisuels à l'Université Sogang et entre dans une chaîne de télévision, MBC. Il a réalisé quelques séries télévisées. Avec son premier film commercial, *Ch'einji* (체인지, *Échange*) sorti en 1997, il est le premier réalisateur venant du monde de la télévision en Corée du Sud.

Nous choisissons donc de centrer maintenant l'attention sur l'émergence du cinéma dans la société sud-coréenne.

III — DANS QUEL CONTEXTE LA GENERATION *MUNHWAWON* A-T-ELLE EMERGE DANS LE MILIEU DU CINEMA SUD-COREEN ?

1. Changement de la règle du jeu

Sous le régime autoritaire de PARK Chung-hee, le cinéma coréen a connu ce que nous avons identifié comme étant un « âge sombre ». La quatrième modification de la Loi sur le cinéma en 1973 a imposé l'accord préalable du gouvernement pour obtenir le statut de producteur de films. Dans ce cadre, les conditions pour obtenir ce statut étaient très exigeantes²³⁴. Par conséquent, il n'existait qu'une vingtaine de sociétés de production. Elles s'occupaient également de l'importation des films étrangers. En outre, toujours selon cette loi, un producteur devait chaque année réaliser au moins quatre films sans quoi son statut n'était plus admis par le gouvernement. Si cette condition était validée, les sociétés pouvaient alors obtenir le droit d'importer un film étranger. Et par conséquent, elles privilégiaient les films hollywoodiens et les films d'action hongkongais, une garantie de succès commercial. Pour cette raison, leur objectif n'était donc pas la production de films coréens. Ces producteurs certifiés par l'État ont bénéficié d'un fort monopole, et ce, sans grand effort de créativité : pour eux, la production de films n'était qu'un moyen d'obtenir le droit d'importer des films étrangers, ce qui leur permettait de maintenir leur fortune. Le cinéma coréen est donc devenu, de ce fait, de moins en moins qualitatif et compétitif. Par ailleurs, il existait cependant une politique d'*usu yŏnghwa* (우수영화). Littéralement, cette expression signifie « film de qualité », mais concrètement, elle renvoyait à un film contenant ce que le gouvernement autoritaire voulait montrer aux Sud-Coréens : l'idéologie anticommuniste, autrement dit anti-Corée du Nord, l'éloge du développement économique, en bref, des films de propagande.

²³⁴ Suite à la quatrième modification de la Loi sur le cinéma, un producteur devait avoir plus de 50 millions de wons de fonds, un studio d'au moins 66 m², des caméras d'au moins 35 mm, des appareils de projection, des appareils enregistreurs de son, des réalisateurs, des opérateurs et des acteurs engagés.

Selon la réglementation sur le cinéma de l'année 1973, *usu yŏnghwa* doit contenir 1) une incarnation de la constitution du *Yushin*²³⁵ 2) une contribution à l'indépendance du peuple et l'encouragement de l'esprit national patriotique 3) la formation d'un esprit national progressiste et volontariste 4) la participation au *Sae maül undong* (새마을운동, Mouvement des nouvelles communautés)²³⁶ 5) l'image humaine souhaitable qui est sage et qui s'engage pour la coopération et la solidarité 6) une contribution à l'évolution de la culture régionale donnant espoir et foi aux agriculteurs et pêcheurs 7) une imagerie humaine sincère, assidue et modeste 8) un ouvrier de l'industrie qui se consacre pour la modernisation du pays 9) des faits historiques de dépassement des crises du pays au travers de décisions sages et braves 10) la solidarité et l'harmonie totale du peuple comme la solution aux crises du pays 11) l'éveil du peuple malgré les crises 12) l'augmentation des exportations ou la promotion des sciences 13) des fonctionnaires qui se sacrifient pour le pays et son peuple 14) la contribution aux bonnes mœurs et à la sublimation de la culture spirituelle 15) une vie joyeuse au travers du développement et de la diffusion du divertissement sain du peuple 16) le goût du patrimoine culturel 17) la transmission et le développement de la culture originelle et le rayonnement de l'art national 18) la valeur artistique d'une œuvre créative. Une fois qu'un film était sélectionné en tant qu'*usu yŏnghwa*, le producteur avait le droit d'importer un film étranger supplémentaire. Par conséquent, les films coréens des années 1970 étaient bipolarisés entre films coréens de propagande et films étrangers de pur divertissement.

a) **La cinquième modification de la Loi sur le cinéma**

Le régime de *Yushin* s'est terminé avec l'assassinat de PARK Chung-hee en octobre 1979²³⁷ et l'arrivée du Printemps de Séoul²³⁸. À cette période, un espoir de démocratisation du pays a émergé, mais ne s'est pas accompli. En effet, lors du Coup d'État du 12 décembre 1979, CHUN Doo-hwan, le successeur de PARK a pris le pouvoir. Afin d'apaiser le dégoût du peuple envers la dictature, le gouvernement a pratiqué la politique dite

²³⁵ *Yushin* [Yusin] (유신, 維新, Restauration) indique le régime de PARK Chung-hee, en particulier pendant les années 1970.

²³⁶ Le *Sae maül undong* (새마을운동, Mouvement des nouvelles communautés) est une politique lancée en avril 1970 afin de moderniser les zones rurales de la Corée du Sud.

²³⁷ PARK Chung-hee a été assassiné par son bras droit, KIM Jae-gyu [KIM Chaegyul] lors d'une soirée du 26 octobre 1979.

²³⁸ Le Printemps de Séoul (서울의 봄) est une période se situant entre l'assassinat de PARK Chung-hee et la proclamation de la loi martiale dans tout le pays le 17 mai 1980. Tout comme le « Printemps de Prague », le mouvement de démocratisation s'est déroulé partout dans le pays.

des « 3S » (*Sex, Screen, Sports*)²³⁹. Ainsi afin de promouvoir le cinéma, l'État a modifié la Loi sur le cinéma en 1984. Et la cinquième modification de la loi a aboli le monopole de l'industrie du cinéma du pays. Pour produire des films, il n'était donc plus nécessaire d'avoir une autorisation, mais uniquement de s'enregistrer en respectant des conditions largement moins difficiles à satisfaire que celles d'avant : seule la condition concernant un capital minimum de cinquante millions de wons a été conservé pour obtenir le statut de producteur de films. Pour cette raison, le nombre de sociétés de productions a quadruplé : selon l'Organisation de promotion du cinéma de Corée du Sud, il y avait en 1983 vingt sociétés de production de films et quatre-vingt-dix-huit en 1989. De plus, la cinquième modification a rompu le lien entre production de films coréens et importation de films étrangers. Si auparavant la plus grande partie des revenus était assurée grâce à l'importation des films étrangers, ce n'était plus le cas avec ce changement, les producteurs devaient donc faire de bons films coréens afin d'assurer leurs apports financiers. Un nouveau système de profit avec la production de films coréens a ainsi été rendu nécessaire. Par la suite, le système de production de films indépendants a été créé. Dorénavant, ceux qui n'avaient pas pu s'enregistrer en tant que producteurs de films avaient également un moyen de faire des films. La production d'un film par an était autorisée aux producteurs non-inscrits. Afin d'avoir une permission, il suffisait de déposer une somme équivalente à 90 % du coût de la production entière du film à l'Organisation de promotion du cinéma de Corée du Sud. Malgré ces restrictions, la nouvelle loi a profondément transformé le milieu de production de films alors qu'auparavant, le système *Chungmuro* empêchait la création de nouveaux films. Ainsi, *Chungmuro* a commencé à connaître le phénomène de la libre concurrence.

À compter de cette date, l'industrie du cinéma coréen a connu l'arrivée de jeunes cinéphiles, comme nous l'observons à travers la figure du *Han'guk yŏnghwa kihoeksil moim* (한국영화기획실모임, Union des employés des bureaux de planification des films coréens). De nouveaux employés des sociétés de production de cinéma ont régulièrement assumé de postes de rattachés au bureau de planification, ces derniers ont été créés pour répondre aux changements arrivés à *Chungmuro*. La génération *Munhwawon* et les anciens militants du mouvement du cinéma des années 1980 ont ainsi facilement trouvé leur place dans ce secteur. Le bureau de planification, nommé en coréen *kihoeksil*, s'est occupé de la promotion, du

²³⁹ Le « 3S » n'est pas le nom officiel de la politique d'assouplissement de CHUN mais un terme choisi par un média. Il fait son apparition dans l'article du 25 mai 1983 du *Kyunghyang shinmun*, avec l'interpellation de KIM Chung-su, un député du *Minju chayū tang* (민주자유당, Parti de la liberté et de la démocratisation) à l'assemblée plénière ayant eu lieu le 2 novembre 1983, cette expression est ensuite devenue notoire chez les Sud-Coréens.

marketing, de la distribution des films de la société, mais aussi de l'importation des films étrangers et de leur distribution. Ce poste n'existait pas avant, car comme indiqué au-dessus, jusqu'au milieu des années 1980, les sociétés de production n'ont pas accordé d'importance aux films coréens. Par ailleurs, la promotion des films relevait auparavant des salles de cinéma elles-mêmes. Les jeunes travaillant dans les bureaux de planification de *Chungmuro* se sont réunis sous l'appellation de l'Union des employés des bureaux de planification des films coréens. Cette institution a été fondée le 5 février 1991, avec pour devise « une planification digne de ce nom ». Quarante-six employés issus des cinquante sociétés de production de films s'y sont rassemblés. Selon la déclaration de fondation, son ambition était « d'éradiquer les coutumes antidémocratiques, l'atmosphère irrationnelle de production de films, le *marketing* sans valeur scientifique qui s'étaient accumulés depuis longtemps à *Chungmuro*²⁴⁰ », mais aussi de « fonder correctement une véritable planification et de révéler le talent et la qualité (de la planification au sein de la production de films)²⁴¹ ».

Afin de contribuer à l'évolution du système de production de films, ce groupe s'est investi dans diverses activités, notamment la publication de son bulletin *Kihoek sidae* (기획시대, Le temps de la planification), l'organisation de séminaires et d'échanges d'information au travers de réunions amicales. Selon SHIM Jaemyung [SIM Chaemyöng]²⁴², le groupe était initialement un réseau de nouveaux professionnels du cinéma qui se voyaient presque tous les jours en favorisant les relations entre eux. Au fil du temps, ils ont étudié collectivement, notamment en faisant des exposés sur le secteur de leurs missions dans les premiers temps²⁴³. Leurs recherches sont devenues de plus en plus approfondies. Si le premier volume du bulletin est simplement composé de quelques articles rédigés par ses membres²⁴⁴,

²⁴⁰ 오랫동안 쌓아온 충무로의 비민주적인 관행, 비합리적인 제작풍토, 비과학적인 마케팅을 좌시하지 않을 것. Source : KIM Pyöngjae. « Yöngghwa kihoeksil moim, chungmuro e sae baram yego (영화기획실모임, 충무로에 새바람 예고, L'Union des employés des bureaux de planification des films coréens laisse présager une nouvelle atmosphère à *Chungmuro*) ». *Maeil Kyongje* [Maeil kyöngje], 5 février 1991. Disponible sur : <http://newslibrary.naver.com> [consulté le 14 mai 2014]

²⁴¹ 기획다운 기획이라는 명확한 자기 위상을 정립, 잠재력과 가능성을 계발해가겠다. Source : *Ibid.*

²⁴² SHIM Jaemyung (심재명, 1963 -). Productrice de films sud-coréenne. Directrice de la société de production de film *Myung Film*. Elle est un des membres initiaux de l'Union des employés des bureaux de planification des films coréens.

²⁴³ Par exemple, SHIM Jaemyung qui s'est occupée du *marketing* est intervenue avec les sujets tels que « l'introduction à la science de la promotion », « techniques de la rédaction publicitaire » et « analyse des publicités des films ». Source : YI Yöngjin. « Han'guk yöngghwa mak'et'ing 30 nyön sa (한국 영화 마케팅 30년사, 30 ans de l'histoire du *marketing* du cinéma coréen) ». *Cine21*, 27 septembre 2005. Disponible sur : http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=33692 [consulté le 27 août 2016]

²⁴⁴ Les articles publiés dans le premier volume du bulletin sont : *Alch'an kihoeksil ül wihayö* (알찬 기획실을 위하여, Pour bureau de la pré-production utile) de LEE Chun-yeon [I Ch'unyöñ], *Kümnjön edo taejong sang üi k'ün chong ün* (금년에도 대중상의 큰 종은, Cette année aussi la grande cloche du *Grand Bell Awards*) de KIM Ün'gyöng et des critiques cinématographiques de YOO in-taek sur *Kaül yöhaeng* (가을여행, Voyage en

le corpus de la réunion mensuelle du groupe du mois de juillet 1993, quant à lui, contient des textes approfondis rédigés par des experts et des professionnels bien renommés dans l'industrie. En tenant compte des statuts sociaux des intervenants²⁴⁵, nous pouvons supposer qu'en 1993 le groupe a joué un rôle important à *Chungmuro*. Selon le corpus, en juillet 1993, plus de cent professionnels appartenaient au groupe. La plupart des nouvelles sociétés de productions de films créées dans les années 1990 qui ont fait des films avec un bon retour commercial ont été fondées et gérées par certains de ses membres : AHN Dong Kyu, le président de la société de production de cinéma *Yŏnghwa sesang* (영화세상, Le Monde du cinéma), KWON Yŏngrak de *Cinerok pictures*, SO Pyŏngmu de *Dong-A entertainment*, KIM Mihŭi de *Choŷn yŏnghwa* (좋은 영화, Bon cinéma), CHI Mihyang de *Film mania*, CHŎNG Sŭnghye de *Cineworld*, SHIM Jaemyung et LEE Eun de *Myung Film*, NO Chongyun de *Sidus*, CHA Seoung-jae d'*Uno Film* et CHO Minhwan de *Nabi Pictures*.

b) La sixième modification de la Loi sur le cinéma

Si la cinquième modification de la Loi sur le cinéma a provoqué l'introduction massive des jeunes à *Chungmuro*, la sixième modification a amené une prise d'initiative de leur part au sein de ce domaine de l'industrie. Annoncée à la fin de l'année 1986, et mise en application en juillet 1987, elle a ouvert la voie au marché national du cinéma aux étrangers. En effet, établie en réponse à la négociation entre le gouvernement sud-coréen et le *Motion picture export association of America* sur la libération du marché sud-coréen²⁴⁶, cette réforme

automne, 1991, KWAK Jae-yong) et *Puhwal ūi norae* (부활의 노래, Chanson de résurrection, 1990, LEE Jeong-guk). Source : « Yŏnghwa kihoeksil moim pu chŏnggi sosikchi ch'anggan (영화기획실모임 부정기소식지 창간, La réunion des employés des bureaux de planification des films a créé son bulletin irrégulier) ». *Maeil Kyongje*, 6 juin 1991. Disponible sur : <http://newslibrary.naver.com/> [consulté le 25 août 2016]

²⁴⁵ Les intervenants étaient KIM Kyun, professeur de journalisme de l'Université Sogang, KWAK Chŏnghwan, le directeur de l'association des salles de cinéma à Séoul de l'époque, CHŎNG Kwangung, le président de la communauté de travail de l'industrie du cinéma de Corée du Sud de l'époque, YU Gina, professeure de cinéma de l'Institut des arts de Séoul et YU Tonghun, le président de l'association des professionnels du cinéma de Corée du Sud de l'époque.

²⁴⁶ Au milieu des années 1980, la Corée du Sud était déjà aux prises avec des différends commerciaux avec le gouvernement REAGAN, l'excédent commercial avec les États-Unis passant de 300 millions de dollars en 1982 à 9,9 milliards de dollars en 1987. Le déficit augmentait rapidement et les États-Unis estimaient que les pratiques commerciales de la Corée du Sud étaient injustes. Ainsi, la pression exercée par les États-Unis sur la Corée du Sud pour ouvrir ses échanges s'est accrue considérablement. Dans ce contexte, le gouvernement sud-coréen a finalement cédé aux demandes de grandes entreprises hollywoodiennes à la fin de l'année 1985, lorsque les États-Unis ont menacé d'imposer des droits de douane aux magnétoscopes coréens. Depuis ce

a autorisé les étrangers à exercer des activités commerciales dans le cinéma en Corée du Sud. Elle a aussi amené la suppression de la cotisation au fonds pour la promotion des films coréens imposée lors de l'importation de films étrangers, ainsi que la suppression des quotas régulant le nombre de films importés, et enfin l'abrogation de la limite maximale du prix d'importation d'un film. Ainsi, répondant aux demandes des États-Unis d'ouvrir plus largement le marché local depuis la fin des années 1980, la diffusion directe des films étrangers par leurs propres distributeurs a commencé en Corée du Sud. Cette application a été inaugurée par le biais d'*United International Pictures* avec un film d'Adrian LYNE, *Liaison fatale* sorti dans la salle de cinéma *K'oria* à Séoul en septembre 1988. Tous changements correspondaient à une menace pour *Chungmuro*, d'autant plus que le cinéma coréen avait déjà connu une régression dans les années 1980, alors les films étrangers avaient de plus en plus de succès commercial (voir le tableau 2-3). C'est ainsi que des combats ont été engagés contre la distribution directe, considérée comme une invasion du capital étranger, notamment américain.

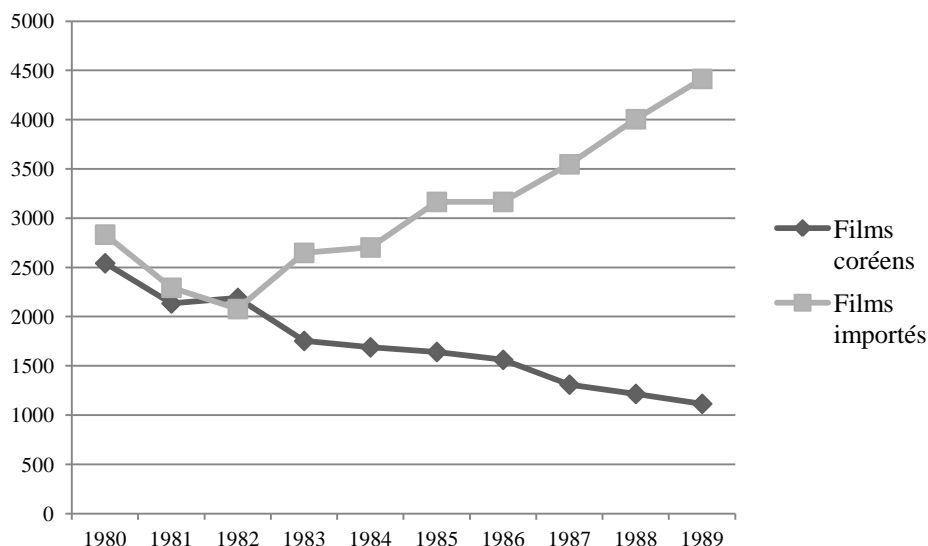
	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989
Films coréens	2 543	2 135	2 191	1 754	1 689	1 642	1 562	1 310	1 216	1 115
Films importés	2 834	2 294	2 078	2 648	2 703	3 166	3 166	3 548	4 006	4 415

Unité : 10 000 entrées

Tableau 2-3. Le nombre d'entrées des films par an en Corée du Sud dans les années 1980²⁴⁷

moment, les négociations entre ces deux pays sur l'ouverture du marché du film ont amené à la sixième révision de la Loi sur le cinéma coréen.

²⁴⁷ KIM Yun-a. « 80nyōndae han'guk yōnghwa ūi changnūch'use yōn'gu (80년대 한국영화의 장르 추세 연구, Une étude sur la tendance de genre du film coréen dans les années 1980) ». *Yōnghwa yōn'gu*, 2001, n°17, p.198.



Graphique 2-4. L'évolution du nombre d'entrées des films en Corée du Sud durant les années 1980²⁴⁸

Les nouveaux personnels de l'industrie du cinéma ont été les plus engagés dans cette lutte. De jeunes cinéastes apparus à *Chungmuro* dans les années 1980 se sont réunis sous le nom du *Ch'ōngnyōn yōnghwa-in hyōbūihoe* (청년영화인협의회, Syndicat des jeunes cinéastes), avec notamment HONG Ki-seon, CH'OE Sagyu, KIM Dong-won [KIM Tongwōn]²⁴⁹ et LEE Jeong-ha. Le groupe a été créé afin d'exercer une certaine pression lors de la sixième modification de la loi sur le cinéma²⁵⁰. Ses membres étaient des assistants-réalisateurs, des réalisateurs de cinéma indépendant, des critiques de cinéma, des étudiants en cinéma et des membres des clubs de cinéma universitaire. En réponse à la sortie de *Liaison fatale*, ils se sont mobilisés à nouveau en faveur d'une « évolution saine du cinéma coréen destiné au pays²⁵¹ ». Ce groupe a collaboré avec le comité des réalisateurs du *Han'guk yōnghwa in hyōphoe* (한국영화인협회, Association des professionnels du cinéma de Corée du Sud)²⁵² sous le nom du *Miguk yōnghwa chikpae chōji yōnghwa in t'ujaeng wiwōnhoe* (미국영화 직배저지 영화인

²⁴⁸ Ce graphique est réalisé à partir des données affichées dans le tableau 2-3.

²⁴⁹ KIM Dong-won (김동원, 1955 –). Réalisateur sud-coréen. Ancien président de l'association des films indépendants de la Corée.

²⁵⁰ Le moment de fondation du groupe n'est pas connu. Cependant, vu l'objectif du groupe, il semble que le groupe a été créé en cours de l'année 1986 étant donné que la sixième modification de la Loi sur le cinéma est annoncée à la fin de l'année 1986. Toutefois, des articles parlant du Syndicat des jeunes cinéastes apparaissent dès le mois de septembre 1988, depuis la sortie du premier film étranger importé par son propre distributeur en Corée du Sud.

²⁵¹ « K'oria kūkchang kim chaesun ūjang soyu sōl (코리아극장 김재순의장 소유설, Une hypothèse sur KIM Jaesun, le président de l'Assemblée nationale en possession de la salle de cinéma K'oria) ». *Hankyoreh*, 21 septembre 1988. Disponible sur : <http://newslibrary.naver.com> [consulté le 7 mai 2017]

²⁵² La plupart des réalisateurs sud-coréens ayant fait des longs-métrages commerciaux faisaient partie du comité.

투쟁위원회, Comité de lutte de cinéastes contre la distribution directe de films américains). Grâce à cette alliance, plus de quatre cents cinéastes se sont mobilisés contre la projection de *Liaison fatale*, devant la salle de cinéma *K'oria* à partir du 21 septembre 1988. Quinze jours plus tard, la projection a été suspendue. Néanmoins, cette modeste victoire n'a pas satisfait entièrement les manifestants puisque l'article juridique autorisant la distribution directe des films importés était toujours valable. La lutte s'est donc dirigée vers l'intention de modifier de la loi sur le cinéma.

Des gérants des salles de cinéma, et certains producteurs détenteurs d'entreprises avant la cinquième modification de la Loi sur le cinéma y ont participé de manière passive²⁵³, tandis que d'autres réalisateurs n'y ont pas participé du tout. Par conséquent, en décembre 1988, certains membres du comité des réalisateurs de l'Association des professionnels du cinéma l'ont quittée. Ils ont critiqué que cette dernière « se soit accolée au *Han'guk yesul munhwa tanch'e ch'ong yönhaphoe* (한국예술문화단체총연합회, Fédération générale des organisations artistiques et culturelles de Corée)²⁵⁴ qui avait été créée en tant que moyen de contrôle culturel du gouvernement dictatorial et militaire de PARK Chung-hee et qui exécutait le rôle de serviteur du pouvoir²⁵⁵ ». Ils ont fondé leur propre groupe : le *Han'guk yŏnghwa kamdok hyŏphoe* (한국영화감독협회, Association des réalisateurs coréens), le 30 novembre 1988 avec pour but de « couper le cordon avec leur ancienne association (une image du passé), de s'engager pour la démocratisation du monde cinématographique de Corée du Sud et pour la construction d'un nouveau cinéma *Minjok*²⁵⁶ ». Sous la direction d'YU Hyeon-mok, la nouvelle association a rassemblé une soixantaine de réalisateurs dont la plus grande partie était de jeunes cinéastes, entre autres LEE Jang-ho, JEONG Ji-yeong, SHIN Seung-soo, JANG Sun-woo, PARK Kwang-su et LEE Myeong-se.

²⁵³ Face à la distribution directe, les gérants des salles du cinéma n'avaient pas de raison d'être contre vu l'augmentation des spectateurs attirés par les films hollywoodiens en Corée du Sud et leurs mépris envers les films locaux. Quant aux producteurs qui possédaient leurs entreprises avant la cinquième modification de la Loi sur le cinéma, ils s'occupaient également de l'importation des films et ils s'intéressaient plus à la réduction des quotas d'écran des films coréens afin de s'assurer le plus de revenus possibles.

²⁵⁴ Le *Han'guk yesul munhwa tanch'e ch'ong yönhaphoe* (한국예술문화단체총연합회, Fédération générale des organisations artistiques et culturelles de Corée) est créé le 5 janvier 1962 avec des soutiens gouvernementaux. Il est composé de dix entités juridiques pour chaque genre artistique notamment l'architecture, la musique coréenne, la danse, la littérature, les arts plastiques, la photographie, le théâtre et le cinéma. La fédération est perçue conservatrice et de droite.

²⁵⁵ « Yŏnghwa kamdok tanch'e yangbun taerip (영화감독단체 양분 대립, L'association des réalisateurs divisée en deux et des oppositions) ». *Kyunghyang Shinmun*, 2 décembre 1988.

Disponible sur : <http://newslibrary.naver.com> [consulté le 7 mai 2017]

²⁵⁶ *Ibid.*

Ces réalisateurs activistes ont cherché des moyens plus efficaces pour lutter contre les politiques cinématographiques de l'État. Afin d'exercer une plus forte pression dans ces luttes, ils ont fondé le *Minjok yŏnghwa wiwŏnhoe* (민족영화위원회, Comité du Cinéma *Minjok*) le 17 décembre 1988 avec des cinéastes hors de *Chungmuro*, c'est-à-dire avec les membres du Syndicat des jeunes cinéastes. À la suite de la création du comité, le syndicat a été dissous, et ce, afin d'assurer « l'union des efforts pour atteindre au Cinéma *Minjok* qui se développait séparément, à l'intérieur et à l'extérieur de l'industrie²⁵⁷ ». LEE Jang-ho a été sélectionné comme président et JEONG Ji-yeong comme vice-président. De plus jeunes cinéastes ont été en charge des sous-comités : PAK Ch'ŏlsu, JANG Sun-woo et LEE Mi-rye [YI Mirye]²⁵⁸ par exemple, se sont occupés du sous-comité des réalisateurs ; CH'OE Sagyu, IM Chongjae²⁵⁹ de celui des assistants-réalisateurs ; HONG Ki-seon des scénaristes ; JEON Yang-jun des critiques de cinéma ; KIM Dong-won et LEE Jeong-ha représentaient des cinéastes indépendants²⁶⁰. Ainsi, la création du Comité du Cinéma *Minjok* a rassemblé des réalisateurs du cinéma commercial et du cinéma indépendant sous le slogan du Cinéma *Minjok*. Selon ce comité, afin que « le cinéma coréen contribue à l'évolution de la vie du peuple en la reflétant²⁶¹ », « la liberté d'expression des films devait être protégée et garantie²⁶² » et « l'État devait protéger et encourager son cinéma²⁶³ ». L'Union des employés des bureaux de planification des films coréens s'est accordée avec le nouveau comité de réalisateurs militants et a activement participé à de nombreuses luttes²⁶⁴. Désormais, le monde cinématographique

²⁵⁷ « Minjok yŏnghwa wiwŏnhoe ch'angnip (민족영화위원회 창립, La fondation du Comité du Cinéma *Minjok*) ». *Hankyoreh*, 20 décembre 1988. Disponible sur : <http://newslibrary.naver.com> [consulté le 5 mai 2017]

²⁵⁸ LEE Mi-rye (이미례, 1957 –). Réalisatrice sud-coréenne. Elle a étudié le cinéma à l'Université Dongguk et grâce à un de ses professeurs, YU Hyeon-mok, elle a commencé sa carrière à *Chungmuro* dès la fin des années 1970.

²⁵⁹ IM Chongjae (임중재, 1958 –). Réalisateur sud-coréen. Il a étudié le cinéma à l'Académie du film de Corée du Sud après avoir fait des études d'architecte paysagiste à l'Université de Séoul. Il a commencé sa carrière à *Chungmuro* en travaillant en tant qu'assistant de CHANG Gil-soo et JANG Sun-woo.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² AN Chŏngsuk. « Sohyŏng yŏnghwa taebubun sin'go ōpsi sang'yŏng chung (소형영화 대부분 신고 없이 상영중, La plupart des films en petit format sont projetés sans précensure) ». *Hankyoreh*, 21 janvier 1989. Disponible sur : <http://newslibrary.naver.com> [consulté le 5 mai 2017]

²⁶³ HONG Ki-seon. « Mun'gongbu yŏnghwa chŏngch'aek ōdi ro kana (문공부 영화정책 어디로 가나, Où vont des politiques sur le cinéma du ministère de la Culture et de l'Information publique) ». *Hankyoreh*, 21 janvier 1989. Disponible sur : <http://newslibrary.naver.com> [consulté le 5 mai 2017]

²⁶⁴ Sous la direction de LEE Chun-yeon [YI Ch'un-yŏn] et ensuite YOO in-taek [YU Int'aek], l'Union des employés des bureaux de planification des films coréens a manifesté en faveur de l'aide au développement de long-métrage de l'État et s'est opposée à la distribution directe des films étrangers. En novembre 1993, il a participé à *Yŏngsang chinhŭng pŏp chejŏng ūl wuihan pŏm yŏnghwa in yŏn'gu wiwŏnhoe* (영상진흥법 제정을 위한 범영화인 연구위원회, Comité de recherches des professionnels du cinéma pour l'institution de la loi sur l'encouragement du média) ayant pour but l'établissement de la loi qui encouragerait réellement l'évolution de l'industrie du cinéma du pays. En 1994, il a mené la lutte contre la précensure du Comité éthique des

de la Corée du Sud a commencé à réclamer l'institution de *Yŏnghwa chinhŭng pŏp* (영화진흥법, Loi pour la promotion du cinéma), adopté à la fin de l'année 1995.

Ces luttes n'ont cependant pas obtenu de soutiens sociaux suffisants. Dans la continuité du mépris de longue date envers le cinéma coréen, les spectateurs du pays ont considéré la chute du cinéma coréen comme le signe de son manque de compétitivité, et non pas comme la conséquence de l'arrivée de films étrangers. Par ailleurs, la plupart des films coréens sortis durant la lutte étaient érotiques, voire pornographiques et dits immoraux²⁶⁵. Cela a renforcé cette indifférence envers le cinéma coréen. En outre, depuis le succès commercial remarquable d'un film américain de Jerry ZUCKER, *Ghost* qui a attiré plus de 1 532 000 entrées seulement à Séoul²⁶⁶ en 1990 malgré sa distribution directe, la lutte contre la nouvelle méthode légale d'importation des films s'est apaisée jusqu'à disparaître complètement. Toutefois, dans le cadre des discours culturels, cette lutte s'est transformée en critiques concernant l'abaissement culturel du pays suscité par le cinéma américain et la soumission du pays au sein de la relation Américano-Coréenne : lorsque le Comité de lutte de cinéastes contre la distribution directe de films américains a réclamé l'opposition « contre le cinéma américain qui dominait la culture et la mentalité de la Corée ²⁶⁷ », de nombreuses associations menant des mouvements sociaux y ont répondu et publié des communiqués de soutien²⁶⁸.

Ainsi, depuis la sixième modification de la loi sur le cinéma, à travers des luttes contre la distribution directe des films étrangers et le mouvement pour l'institution de la loi pour la

performances publiques de Corée du Sud par la suite de l'affaire concernant un film de PAK Sŏngbae, *Haejŏk* (해적, *Pirate*, 1994).

²⁶⁵ Selon le Conseil du film coréen, six sur dix films coréens les plus vus à Séoul au deuxième semestre de l'année 1988 sont érotiques : *Maech'un* (매춘, *Prostitution*) d'YU Chinsŏn, *Pyŏngangswoe 3* (변강쇠 3, *PYŎN Kangswoe 3*) d'ŎM Chongsŏn, *Ppong 2* (뽕 2, *Mûrier 2*) de LEE Du-yong [YI Tuyong], *Kogŭmsoch'ong* (고금소총, 古今笑叢, *Collection des rires du passé et présent*) de CHI Yŏnggho, *Sabangji* (사방지, 舍方知, *Sabangji l'intersexué de Chosŏn*) de SONG Kyŏngsik et *Tŏbŭl pedŭ sodong* (더블베드 소동, *Scandale du lit double*) de KIM Chŏngyong. Disponible sur : <http://www.kobis.or.kr> [consulté le 8 mai 2017]

²⁶⁶ Le nombre d'entrées est tiré du Conseil du film coréen. Disponible sur : <http://www.kobis.or.kr> [consulté le 8 mai 2017]

²⁶⁷ AN Chŏngsuk. « 88 munhwa kyŏlsan minjok chuŭi kŏsen mulgyŏl 3. Miguk yŏnghwa chikchŏp paegŭp p'amun (88 문화 결산 민족주의 거센 물결 3. 미국영화 직접 배급 과문, Le bilan culturel de l'année 1988 : une forte vague de nationalisme 3. Une agitation suite à la distribution directe du cinéma américain) ». *Hankyoreh*, 17 décembre 1988. Disponible sur : <http://newslibrary.naver.com> [consulté le 5 mai 2017]

²⁶⁸ Les associations sont entre autres le *Minjok munhak chakka hoeŭi* (민족문학작가회의, Conseil des auteurs de la littérature nationale), le *Minju ŏllon undong hyŏbŭihoe* (민주언론운동협의회, Conseil pour le mouvement pour la presse démocratique), le *Ch'ong haksanghoe hyŏbŭihoe* (총학생회협의회, Conseil des syndicats étudiants), le *Kidok haksang yŏnhap* (기독교학생연합, Union des étudiants chrétiens) et le *Yŏsŏng tanch'e yŏnhap* (여성단체연합, Fédération des associations féministes).

promotion du cinéma, le cinéma coréen est devenu un sujet de société important. Le remplacement des générations de *Chungmuro* s'en est trouvé confirmé. Les acteurs de la génération *Munhwawon* et les anciens étudiants des ciné-clubs universitaires ont commencé à faire partie des groupes majoritaires de l'industrie du cinéma, notamment en se joignant au Comité du Cinéma *Minjok*. En outre, ils ont reçu le soutien des grands réalisateurs coréens notamment YU Hyeon-mok et KIM Ki-young. Ces jeunes, qui étaient actifs au cœur des luttes mentionnées, ont été reconnus à nouveau dans l'industrie du cinéma, contrairement à ceux qui sont restés passifs en se contentant de correspondre aux normes de l'État. En définitive, au sein de *Chungmuro* qui a assumé le manque de compétitivité des films locaux par rapport à ceux venant des États-Unis, les jeunes se sont placés sous les feux de la rampe. Dans ce contexte, les individus de la génération *Munhwawon* se sont insérés plus facilement à *Chungmuro* dès la cinquième modification de la loi sur le cinéma. Ensuite, ils ont pris de plus en plus d'importance dans l'industrie du cinéma sud-coréen à travers le mouvement pour l'évolution du cinéma coréen provoqué à la suite de la sixième modification. Selon YU Gina, dans les années 1990, les tranches d'âge en moyenne des cinéastes étaient la trentaine et la quarantaine²⁶⁹.

2. Bouleversements dans l'industrie du cinéma

Avec la prospérité économique du début des années 1990, la Corée du Sud a connu le « *Mai k'a sidae* » (마이카 시대, Ère de ma voiture) permettant à la majorité des familles de posséder au moins une voiture. Le *minjung* a commencé à laisser sa place au *taejung* (대중, 大衆, public de masse) qui correspond à la classe moyenne : un public cible pour la consommation durant cette période d'abondance jusqu'à la crise économique de l'année 1997. Le marché de la culture de masse a donc connu une croissance rapide et remarquable. Le succès mondial de *Jurassic Park* de Steven SPIELBERG a signé le moment d'un changement de perspective sur le cinéma. En effet, les bénéfices de ce film étaient aussi importants que celui du domaine de l'industrie automobile sud-coréenne des deux dernières années, comme le note un rapport annuel du Conseil consultatif présidentiel pour la politique scientifique et

²⁶⁹ YU Gina. « 1990nyōndae han'guk yōnghwa (1990년대 한국 영화, Le cinéma coréen des années 1990) ». In : YU Gina et al. *Han'guk yōnghwa sa kongbu 1980~1997* (한국영화사공부 1980 – 1997, Études d'histoire du cinéma coréen 1980-1997). Séoul : Ich'ae, 2005, p.92.

technologique de mai 1994. À cette période, le besoin de réformer la structure industrielle a apparu dont les fondements reposaient sur l'industrie lourde. Le cinéma, considéré comme une des industries culturelles indispensables, s'est situé au cœur de ce débat. Par conséquent, dès l'année 1995, l'industrie du cinéma a été classée dans la catégorie manufacturière²⁷⁰. Le cinéma, auparavant un outil de propagande, est devenu une industrie à part entière.

a) L'intervention des *chaeböl*

Durant cette période, le cinéma a été considéré comme un enjeu culturel important pouvant générer des profits intéressants pour de grandes entreprises locales, les *chaeböl*. Ces conglomérats d'entreprises familiales se sont développés principalement à partir des années 1960, grâce aux liens étroits avec l'État leur assurant de nombreux privilèges. Samsung [Samsöng], LG et Hyundai [Hyöndae] en sont des exemples représentatifs. Leurs investissements à *Chungmuro* ont commencé avec la popularisation du lecteur vidéo (VHS) en Corée du Sud dès le milieu des années 1980 : Samsung, Goldstar²⁷¹ et Daewoo [Tae'u] qui fabriquaient et vendaient des VHS souhaitaient assurer aussi les contenus des vidéocassettes. Par conséquent, elles se sont introduites dans la production de films en prépayant le droit de vente des vidéocassettes tirées des films. Leurs investissements ont augmenté conjointement à l'ouverture de leurs chaînes câblées de cinéma et à la hausse du coût d'importation des films étrangers. À la suite de la légalisation de la distribution directe, la concurrence s'est accentuée parmi les importateurs locaux. Avec la hausse du prix des films importés, la valeur des droits d'auteur des films coréens a doublé, car ils ont été considérés comme un choix de second plan. De ce fait, le prix de droit d'auteur d'un film coréen pour la vente de vidéocassettes était aussi important que celui de sa production, amenant une réelle transformation du système de *Chungmuro*. En effet, si auparavant, le financement pour la production d'un film était assuré par la vente des pellicules à destination des cinémas, il fallait à présent un contrat avec un *chaeböl* pour réaliser un film.

Les *chaeböl* ont préféré travailler avec de jeunes producteurs. La raison peut se trouver dans le fait que l'âge des responsables de la division « média » des *chaeböl* correspondait relativement à celui de ces jeunes producteurs. En outre, la génération précédente des

²⁷⁰ Auparavant, l'industrie du cinéma était classée dans le secteur économique des services. Dès la modification de la classification effectuée par le Ministère du Commerce et de l'Industrie en 1995, les sociétés de production de films ont bénéficié d'avantages fiscaux et financiers.

²⁷¹ L'entreprise Goldstar devient LG en 1995.

producteurs de films était habituée à l'ancien système de financement. Dans un premier temps, les *chaeböl* ont coopéré avec les personnalités renommées de *Chungmuro*, ceux qui géraient les vingt sociétés de production de films depuis la quatrième modification de la Loi sur le cinéma en 1973 : les aînés de *Chungmuro*. Néanmoins, les fonds que les *chaeböl* leur ont octroyés n'ont pas toujours été utilisés comme il avait été convenu préalablement. Selon CHA Seoung-jae [CH'A Sŭngjae]²⁷², quand une de ces sociétés prenait quatre milliards de wons pour faire vingt films grâce à un *chaeböl*, elle ne dépensait que la moitié pour la production. Cette dernière était assurée grâce à l'apport de particuliers proches de la société. Par conséquent, la qualité du résultat était contestable²⁷³. AHN Dong Kyu confirme ce témoignage. Selon lui, les contrats sur la production de films n'étaient souvent pas respectés avec les aînés²⁷⁴. Insatisfaits de cette réalité, les *chaeböl* ont donc proposé des contrats de travail aux jeunes nouvellement arrivés à *Chungmuro*. Ces derniers ont utilisé de manière conforme aux contrats établis les fonds d'investissement destinés à la production de films.

Le succès de *Kyörhon iyagi* (결혼이야기, *Histoire d'un mariage*) réalisé par KIM Ui-seok et produit par *Sin cine* [Sin ssine] (신씨네)²⁷⁵ en 1992 avec le capital de Samsung a solidement établi un nouveau système de production avec pour ciment le capital des *chaeböl*, dans lequel la place pour la réalisation des cinéastes et des producteurs de la nouvelle génération. Avec plus de 526 000 entrées à Séoul, il est le film sud-coréen le plus visionné de l'année 1992. Et dans l'histoire du cinéma coréen, il est le troisième film le plus regardé après *Changgun ũi adül* (장군의 아들, *Le Fils de général*) d'IM Kwon-taek (678 946 entrées à Séoul en 1990) et *Kyöul yöja* (겨울여자, *Femme d'hiver*) de KIM Ho-sun (586 147 entrées à Séoul en 1977). Par conséquent, parmi les soixante-cinq films produits en 1994, vingt (30,7 %) ont été produits en fonction de ce système. Jusqu'à la fin des années 1990 signant le retrait des *chaeböl* de l'industrie du cinéma, ils ont représenté la principale source de financement à *Chungmuro*. Au lieu de se contenter de la production et de l'investissement, ils ont généré la distribution nationale des films également²⁷⁶. En conséquence, la nouvelle génération des

²⁷² CHA Seoung-jae (차승재, 1960 –). Producteur de film sud-coréen.

²⁷³ CHA Seoung-jae. Notes de séminaire : « Han'guk yönghwa rül ikkünün him (한국영화를 이끄는 힘, La force qui mène le cinéma coréen) ». *Nanum munhwa p'oröm*, 29 mars 2005.

Disponible sur : <http://www.jadam.kr/news/articleView.html?idxno=3756> [consulté le 9 juin 2017]

²⁷⁴ AHN Dong Kyu. Interview réalisée le 4 novembre 2014 à Séoul, Corée du Sud.

²⁷⁵ *Sin cine* est une société de production de cinéma gérée par SHIN Chul, un des nouveaux producteurs ayant émergé aux alentours du début des années 1990.

²⁷⁶ CHO Chunhyöng. « Han'guk yönghwa sanöp kwa chöngch'aek (한국 영화산업과 정책, L'industrie et la politique du cinéma en Corée du Sud) ». In : YU Gina et al. *Han'guk yönghwa sa... op. cit.*, p.185.

cinéastes et des producteurs est devenue encore plus influente à *Chungmuro* en s'inscrivant comme la pièce centrale du nouveau dispositif.

b) L'ère du *p'ŭrodyusŏ*, le nouveau type de producteur de cinéma

Avec l'émergence de la nouvelle génération de producteurs de films, un nouveau terme a commencé à être utilisé afin de les distinguer de leurs aînés : *p'ŭrodyusŏ* (프로듀서). Le néologisme est issu du terme *producer* utilisé dans le système hollywoodien : il décrit un professionnel du cinéma qui s'occupe de toutes les étapes de production, de la planification à la promotion, parfois même la distribution. Auparavant, en lieu et place du nom du producteur dans le générique d'un film, se trouvaient les noms des investisseurs ou de la personne responsable du film au sein de la société de production ayant investi dans sa réalisation. Cette coutume a commencé à changer dans les années 1990. Dans ce sous-chapitre, afin de différencier ce nouveau rôle de l'ancien, on emploie donc deux termes « producteur » et « *p'ŭrodyusŏ* » : le producteur désigne le personnel ou la société qui prend en charge l'investissement pour un film et le *p'ŭrodyusŏ* le producteur dans le sens encore usité aujourd'hui.

Le rôle du *p'ŭrodyusŏ* est apparu en 1989 avec le film *Tanji kūdae ka yŏja ranŭn iyu man ŭro* (단지 그대가 여자라는 이유만으로, *Seulement parce que vous êtes une femme*) réalisé par KIM Yujin dont SHIN Chul [SIN Ch'ŏl]²⁷⁷ s'est occupé de la planification. Inspiré par l'affaire PYŎN Wŏlsu de l'année 1988²⁷⁸ soulignant l'irrespect de la société envers le droit des femmes, SHIN Chul s'est chargé de toutes les étapes de la production du film. Il a rédigé le scénario et sollicité l'investissement de la société de production de cinéma, *Ye p'illŭm* (예필름). Ce film a attiré les foules, grâce au retentissement de l'affaire à son origine. Il est le onzième film coréen le plus visionné de l'année, avec 49 844 entrées parmi les 104 films nationaux sortis cette année-là. Conformément à l'usage, le générique du film affiche *Ye p'illŭm* comme producteur et *Sin cine* en lieu de planificateur.

²⁷⁷ SHIN Chul (신철, 1958 –). Producteur de film sud-coréen. Directeur de la société de production de film, *Sin cine*.

²⁷⁸ Le 10 septembre 1988, PYŎN Wŏlsu mord et coupe la langue d'un homme, car il abuse d'elle en la forçant à se rendre dans une ruelle et en l'embrassant et en touchant ses parties génitales. Néanmoins, l'avocat de l'agresseur l'a considérée comme étant une femme immorale, lui reprochant d'avoir bu de l'alcool et d'avoir été en mauvaise relation avec sa belle-famille. Le procureur a réclamé pour la victime une peine d'un an en raison de l'excès de légitime défense et le 21 septembre 1988, le tribunal de première instance l'a condamnée six mois en prison avec sursis d'un an. Cette affaire a pris la fin avec le verdict d'acquiescement de la victime à la Cour suprême le 8 septembre 1989.

La coutume de nommer l'investisseur comme le producteur d'un film a commencé à disparaître à partir de 1992, notamment en réponse au succès du film *Kyōrhon iyagi*. Dans ce film, le terme *p'ūrodyusō* apparaît pour la première fois en Corée du Sud. Il a été produit par la société *Sin cine* et OH Jeong-wan [O Chōngwan]²⁷⁹ en est sa *p'ūrodyusō*. Le film avait pour objet la représentation d'un couple marié dans son quotidien, le plus complet et le plus cru. C'est là toute la singularité du film, montrant certains aspects de la vie de couple, alors peu visibles dans les médias nationaux. En parallèle, ce film avait une visée féministe. Pour se faire, *Sin cine* a réalisés des interviews approfondis d'une dizaine de couples mariés, afin de mieux cerner la vie quotidienne d'un couple. Pour raviver le concept, PAK Sangin²⁸⁰, qui s'occupait du préfinancement du film, a décidé de charger *Sin cine* de son entière production²⁸¹. Son succès commercial a surpris *Chungmuro*. À l'époque, le film coréen le plus vu de l'année n'attirait en général qu'entre 200 000 et 300 000 spectateurs²⁸². En outre, un film coréen était en général considéré comme un produit culturel réservé aux personnes âgées²⁸³. Le film *Kyōrhon iyagi* a révélé une nouvelle facette du cinéma coréen qui bien que menacé par le déferlement des films hollywoodiens, offrait tout de même la possibilité d'attirer un public de jeunes spectateurs. En parallèle, *Chungmuro* a mieux ciblé le fonctionnement du système de production ayant mené au succès du film : la quête d'un équilibre entre le financement des *chaebōl*, la production par les *p'ūrodyusō* et la réalisation par les jeunes réalisateurs.

Dans le secteur de la production, SHIN Chul, YOO In-taek [YU Int'aek]²⁸⁴ et AHN Dong Kyu ont particulièrement été remarqués. Ils ont travaillé tous les trois en tant que

²⁷⁹ OH Jeong-wan (오정완, 1964 –). Productrice de film sud-coréenne. Directrice de la société de production de film, *Pom yōnghwa sa* (봄 영화사). Lors de la production du film *Kyōrhon iyagi*, elle était employée chez *Sin cine*.

²⁸⁰ PAK Sangin (박상인, 1954 –). Producteur de films sud-coréen. Il a fondé la société de production de cinéma *Ikyōng yōnghwa sa* (익영영화사) en 1992 et il la dirige toujours.

²⁸¹ *Sin cine* a reçu plus de 40 millions de won pour le frais de la pré-production. Cette somme dépasse quatre fois que celle d'habitude de l'époque.

Source : KWŌN Yōngsōl. « [Sin han'guk munhwa] (30) chōlmūn yōnghwa kihok cha nūlko itta... panghwa kaesōn ([신한국문화] (30) 젊은 영화 기획자 늘고 있다... 방화개선, [La nouvelle culture coréenne] (30) La croissance des jeunes planificateurs de films et l'évolution du cinéma local) ». *Han'guk kyōngje sinmun*, 20 septembre 1993. Disponible sur : <http://news.hankyung.com/article/1993092000631> [consulté le 15 juin 2017]

²⁸² Selon le Conseil du film coréen, entre 1986 et 1991, le film national le plus vu de l'année a attiré entre 260 916 et 432 609 spectateurs sauf le cas du film d'IM Kwon-taek, *Changgun ūi adūl* (장군의 아들, Le Fils de général).

²⁸³ YI Yōngjin. « P'ūrodyusō 4in, kihok yōnghwa 10nyōn ūl malhada (프로듀서 4인, 기획영화 10년을 말한다, Quatre producteurs de films parlent des 10 ans des films planifiés) ». *Cine21*, 26 juillet 2002. Disponible sur : http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=11597 [consulté le 6 juin 2017]

²⁸⁴ YOO in-taek (유인택, 1955 –). Producteur sud-coréen de films et directeur du centre culturel *Dongyang* [Tongyang]. Ancien président du *Han'guk yōnghwa chejakka hyōphoe* (한국영화제작가협회, Association des producteurs de films de Corée du Sud).

p'ūrodyusō en coopération avec des *chaebōl* : YOO In-taek pour *Misūt'ō mamma* (미스터맘마, *Monsieur maman*) réalisé par KANG Woo-seok, il est le deuxième film le plus visionné de l'année 1992, avec 227 294 entrées à Séoul. *Hayan chōnjaeng* (하얀전쟁, *La Guerre blanche*) dont s'est occupé AHN Dong Kyu, et qui est réalisé par JEONG Ji-yeong, est sorti également en 1992. Les deux films ont été soutenus par l'investissement de Daewoo. YOO et AHN étaient tous membres de l'Union des employés des bureaux de planification des films coréens. Si AHN fait clairement partie de la génération *Munhwawon*, YOO est un des rares professionnels plus âgés qui était proche de la MHSD et la soutenait²⁸⁵. Dans les médias, ces trois noms apparaissent comme partie prenante de « la première génération du *p'ūrodyusō* », cette formule fait écho à une expression de LEE Jeong-ha, « la première génération (des producteurs) qui a compris le cinéma coréen en tant qu'industrie²⁸⁶ ».

Encouragés par les *p'ūrodyusō* pionniers, ceux-là mêmes qui travaillaient aux postes de planification des sociétés de production, des membres de l'Union des employés des bureaux de planification des films coréens ont créé leurs propres entreprises de production. En centrant l'attention sur la planification, ils ont produit des catégories de spectateurs selon leur revenu, de leur niveau d'études, de leurs genres et divers facteurs. De plus, ils ont rédigé des scénarios et sélectionné des acteurs susceptibles d'attirer la majorité des différents publics préalablement identifiés. Par exemple, *Kū yōja, kū namja* (그 여자, 그 남자, *Une femme, un homme*) vu par plus de 217 mille spectateurs à Séoul en 1993, a été élaboré à partir des meetings entre le scénariste (PARK Heon-soo [PAK Hōnsu]), le réalisateur (KIM Ui-seok) et des membres du bureau de planification dirigé par SHIM Jaemyung. C'est là qu'ils ont décidé le concept du film, un mélodrame comique montrant le désir sexuel et les dissentiments d'un jeune couple. Lors de ces réunions, le public ciblé, l'argument du film et les caractéristiques des personnages principaux étaient également définis. Tout au long de la rédaction du scénario, des recherches ont donc été entreprises. La même année, *101 pōntchae p'ūrop'ojū* (백한번째 프로포즈, *La 101^e proposition du mariage*) a été produit par *Sin cine* et son *p'ūrodyusō* est CHA Seung-jae. Un tiers du coût de la production a été investi par Daewoo sous la forme de l'achat des droits de vente de vidéocassettes du film (300 000 000 wons). Son œuvre originale est un feuilleton japonais qui porte le même titre. *Sin cine* a acheté les droits d'auteur et exécuté les recherches afin de s'adapter au goût du public visé.

²⁸⁵ Par la suite de la projection d'*O! Kkum ūi nara* de *Changsan'got mae* dans le théâtre qu'il gérait, il a été accusé d'avoir enfreint l'article 12 de l'ancienne Loi sur le cinéma.

²⁸⁶ SONG Chun. « Pungō ppang tchiktūt somsat'ang yōnghwa ponmul (붕어빵 찍듯 솥사탕 영화 붓물, Les films à l'eau de rose produits comme des gaufres) ». *Sisa chōnōl*, 26 août 1993. Disponible sur : <http://www.sisapress.com/journal/articlePrint/106114> [consulté le 6 juin 2017]

Ces films, produits en suivant des étapes planifiées, ont été nommés *Kihoek yŏnghwa* (기획영화, Film planifié). Ce néologisme est apparu dans les médias en 1993, au côté de *p'ŭrodyusŏ*. Les termes ont été fixés au moment d'une table ronde intitulée *Chŏlmŭn yŏnghwa kihoekcha tŭl ŭi konoe wa hŭimang* (젊은 영화 기획자들의 고뇌와 희망, *Les Soucis et espoirs des jeunes planificateurs*) organisée par une nouvelle revue trimestrielle littéraire, *Sangsang* (상상, *Imagination*) en automne 1993.

Ils (YOO In-taek, SHIN Chul et AHN Dong Kyu) se sont émancipés de la coutume qui veut qu'[un réalisateur] décide de tout et demande le frais de production à la société de production de cinéma ou au distributeur des films des régions. Aujourd'hui, c'est l'ère du « *Kihoek yŏnghwa* » où [un *p'ŭrodyusŏ*] s'occupe de toutes les étapes de production. Tout d'abord, il développe le projet, ensuite, il complète l'histoire avec le scénariste et choisit le réalisateur et des acteurs. Puis il mène des recherches afin de prévoir la réception du film par le public. Ceci est désormais un processus commun pour la production cinématographique [...] Face au déferlement du cinéma étranger, les producteurs de l'ancienne génération ont disparu [...] [*Chungmuro*] restait dans l'état indifférent sans avancer et se relâchait dans ses efforts à produire avec efficacité des films plus créatifs²⁸⁷.

Les critiques ont reproché, à ce nouveau type de productions, l'absence de diversité des genres cinématographiques, hormis le mélodrame comique. Pourtant, avec le succès des films planifiés²⁸⁸, depuis le début des années 1990, le goût du public sur le cinéma coréen, déprécié auparavant, évolue positivement, passant de formules disant « il vaut la peine d'être vu », en passant par des formules mentionnant « il est amusant » jusqu'à admettre « il faut le voir »²⁸⁹.

²⁸⁷ « 이들은 자기 아이디어로 이런저런 배우를 쓰겠다고 정한 뒤 영화사에서 제작비를 끌어오거나, 지방 배급업자에게 줄거리와 배역을 소개한 뒤 제작비를 조달하던 충무로의 관행에서 탈피했습니다. 대신 아이템을 개발하고 작가와 작업을 통해 시나리오를 완성, 감독과 배우를 선정하고 그것이 관객에게 어필할 것인가 조사하는 '기획영화' 시대를 연 것이지요. 이제는 이런 과정이 한 편의 영화를 만드는 일반적인 과정이 되었습니다. [...] 외화 개방의 큰 파도 앞에서 기존 제작자들은 도망가고 [...] [충무로는] 한국 영화가 가장 창조적인 것을 어떻게 효율적으로 만들어낼 수 있는가 하는 노력을 기울였다 » Source : YUN Yŏsu. « 'P'ŭrodyusŏ 1 sedae' wa han'guk yŏnghwa ('프로듀서 1 세대'와 한국영화, "La première génération du *p'ŭrodyusŏ*" et le cinéma coréen) ». *Dong-A ilbo*, 10 août 2009. Disponible sur : <http://news.donga.com> [consulté le 15 septembre 2014]

²⁸⁸ *Misŭt'ŏ mamma* (미스터맘마, *Monsieur maman*) réalisé par KANG Woo-seok en 1992 est le deuxième film le plus vu de l'année avec 227 294 d'entrées à Séoul. *Nŏege narŭl ponaenda* (너에게 나를 보낸다, *Je m'envoie à toi*) réalisé par JANG Sun-woo en 1994 est le deuxième de l'année avec 381 578 spectateurs à Séoul. Ils sont tous les deux produits par YOO in-taek ; SHIM Jaemyung a planifié *Kŭ yŏja, kŭ namja* (그 여자, 그 남자, *Une femme, un homme*) réalisé par KIM Ui-seok en 1993 et ce film est placé à la deuxième place selon le nombre d'entrées de l'année.

²⁸⁹ « Midasŭ ŭi son yŏnghwa p'ŭrodyusŏ (미다스의 손 영화 프로듀서, Le producteur (*p'ŭrodyusŏ*) des films, la main de Midas) ». *Joong-ang ilbo*, 31 janvier 2002. Disponible sur : <http://news.joins.com> [consulté le 17 juin 2017]

En effet, selon le Conseil du film coréen, la part de marché des films coréens est passée de 15,9 % en 1993 à 50,1 % en 2001²⁹⁰.

3. Valorisation et intellectualisation du cinéma

Avec le rétablissement de l'élection présidentielle au suffrage universel direct suite au soulèvement démocratique de juin 1987, le régime militaire disparaît et laisse place au régime civil en 1993. En raison de la démocratisation de la société, et de la fin de la guerre froide, dès les années 1990, la société sud-coréenne est plus apte à réceptionner le postmodernisme. Selon CHŌN Tongyŏl, ce courant d'idées a servi, en Corée du Sud, à souligner que la dissolution de l'URSS et l'effondrement du communisme en Europe étaient appropriés et inévitables²⁹¹. Par conséquent, si la seule grande discussion de la décennie précédente portait autour de la question du marxisme, les Coréens s'intéressent désormais à la société civile et à la production culturelle au lieu de s'intéresser uniquement à l'opposition idéologique. L'attention des intellectuels s'est donc portée davantage sur la culture de masse, notamment le cinéma, la musique populaire et la mode. La culture de masse, qui était auparavant l'antonyme de la culture savante, s'est rapprochée de la culture dominante grâce à l'abondance matérielle et à l'ambiance sociale moins politique des années 1990. Dans ce contexte, la perception négative portée sur le cinéma coréen s'est également améliorée. Auparavant, sous la dictature qui considérait le cinéma comme un outil de domination, les critiques cinématographiques des médias visant le grand public tel que les journaux quotidiens ne se basaient que sur les descriptions des impressions ressenties devant les films.

a) Le cinéma sud-coréen reconnu à l'extérieur

En parallèle de son succès dans le pays, le cinéma coréen a commencé à attirer l'attention internationale à partir du milieu des années 1980. Parmi vingt-et-un films sud-coréens primés aux festivals de films étrangers depuis le début de l'histoire du cinéma coréen jusqu'à la fin du XX^e siècle, six films sont sortis dans la seconde moitié des années 1980 et

²⁹⁰ Han'guk yŏnghwa chinhŭng wiwŏnhoe (Conseil du film coréen, KOFIC). *2016nyŏn han'guk yŏnghwa sanŏp kyŏlsan* (2016년 한국영화산업 결산, *Bilan de l'industrie du cinéma coréen de l'année 2016*), p.3.

²⁹¹ CHŌN Tongyŏl. « P'osŭt'ŭ modŏnijŭm kwa taejung sŏng ūi munje – han'guk ūi p'osŭt'ŭ modŏnijŭm suyong yangsang e taehan pip'an chŏk koch'al (포스트모더니즘과 대중성의 문제 – 한국의 포스트모더니즘 수용 양상에 대한 비판적 고찰, Le postmodernisme et le problème de la popularité - un aspect critique de la réception du postmodernisme en Corée du Sud) ». *Togil ŏnŏ munhak*, 2002, n° 18, p.240.

treize dans les années 1990 (voir l'annexe 10). À une époque où le cinéma coréen était encore négligé au sein du pays, sa reconnaissance à l'échelle internationale, au sein des festivals de cinéma « prestigieux » du monde occidental, est perçue comme un fait surprenant. À partir de ce moment, l'industrie reprend peu à peu la confiance en ses capacités. D'abord, les médias ont formulé des éloges sur les films récompensés. Pour le journal quotidien *Kyunghyang Shinmun*, le grand prix remis au film de BAE Yong-kyun, *Talma ka tongtchok ũro kan kkadalk ũn* (달마가 동쪽으로 간 까닭은, *Pourquoi Bodhi-Dharma est-il parti vers l'Orient ?*) lors du 42^e Festival de Locarno était « un exploit qui avançait d'une génération le niveau du cinéma coréen²⁹² ». Le fait que *Hayan chŏnjaeng* (하얀 전쟁, *La Guerre blanche*) de JEONG Ji-yeong a été primé comme le meilleur film au cinquième Festival international du film de Tokyo en 1992, a suscité un commentaire du *Dong-A ilbo* sur « la potentialité nouvellement reconnue de notre cinéma²⁹³ ». En outre, les films récompensés ont été qualifiés comme étant des « chefs-d'œuvre » par les médias, et leurs réalisateurs comme étant des artistes :

Nous pouvons citer IM Kwon-taek parmi les réalisateurs [Sud-coréens] qui se hissent au statut d'auteurs-réalisateurs. IM est désormais un réalisateur reconnu au niveau mondial avec *Ssibaji* (씨받이, *La Mère porteuse*), *Paekch'i adada* (백치 아다다, *Adada*) et *Aje aje para aje* (아제 아제 바라아제, *Viens viens viens plus haut*) des années 1980. [...] les festivals du cinéma du monde prêtent attention au réalisme sud-coréen [...] PARK Kwang-su est également à compter parmi les auteurs-réalisateurs. [...] JANG Sun-woo est un cinéaste qui possède une conscience sociale. [...] Les jeunes réalisateurs qui ont étudié le cinéma à l'Académie du film de Corée du Sud ou à l'étranger possèdent non seulement des connaissances cinématographiques, mais aussi des expériences sur le terrain. Nous estimons qu'ils joueront un rôle de stimulateur pour le cinéma coréen²⁹⁴.

²⁹² KIM Yangsam. « Panghwa sujun han sedae aptanggin k'woegŏ (방화 수준 한 세대 앞당긴 쾌거, Un exploit qui avance d'une génération le niveau du cinéma coréen) ». *Kyunghyang Shinmun*, 14 août 1989. Disponible sur : <http://newslibrary.naver.com> [consulté le 13 avril 2015]

²⁹³ « Kukche yŏnghwaje susang panghwa (국제영화제 수상 방화, Les films coréens primés aux festivals internationaux) ». *Dong-A ilbo*, 11 octobre 1992. Disponible sur : <http://newslibrary.naver.com> [consulté le 13 avril 2015]

²⁹⁴ « 우선 '영화작가'로 발돋움하는 영화감독으로는 임권택 감독을 꼽을 수 있다. 80년대 <씨받이>, <백치 아다다>, <아제아제 바라아제> 등으로 일약 세계적 감독 대열에 선 임 감독 [...] 이제까지 줄곧 천착해 온 한국적 리얼리즘에 세계영화제가 주목하고 있기 때문이다. [...] 그 외 영화작가로 발돋움하는 감독 중 한 사람이 박광수. [...] 장선우 감독 또한 빼놓을 수 없는 의식 있는 감독 중 한 사람. [...] 특히 이들은 영화아카데미 출신이거나 해외유학과들로 현장 감각 못지 않게 영화 이론을 겸비해 기존의 영화계에 커다란 자극제로 작용할 것 같다. » Source : KIM Pyŏngjae. « 90nyŏndae yŏnghwa kye ikkŭl yajŏn saryŏnggwŏn (90년대 영화계 이끌 야전사령관, Les commandants du combat du monde cinématographique qui mènent les années 1990) ». *Maeil Kyongje*, 30 janvier 1990. Disponible sur : <http://newslibrary.naver.com> [consulté le 16 avril 2015]

IM Kwon-taek était un des rares réalisateurs faisant partie de l'ancien système de *Chungmuro* apprécié et admiré par la génération *Munhwawon*. Les médias le considéraient comme un « *chang'in kamdok* (장인 감독, artisan - réalisateur) de *Chungmuro*²⁹⁵ » avec un nombre impressionnant de films à son actif, mais non pas comme un artiste. Après l'obtention de prix internationaux, il est ensuite qualifié d'artiste par la presse. Aux jeunes cinéastes émergents également, les médias n'ont pas hésité à donner le nom d'auteur-réalisateur, notamment à PARK Kwang-su, JANG Sun-woo et CHANG Gil-soo. Avec les éloges des médias, des films déjà reconnus à l'étranger, ont attiré les spectateurs sud-coréens. Effectivement, la plupart des lauréats sud-coréens des prix des festivals internationaux ont eu du succès au box-office²⁹⁶. On peut citer, le cas de *Pourquoi Bodhi-Dharma est-il parti vers l'Orient*. Ce film a été produit hors de *Chungmuro* et distribué en Corée du Sud, à la suite de l'obtention du grand prix du Festival de Locarno. *Yep'illŭm*, une société de production de cinéma a acheté ses droits d'auteur. Cela reste toujours un cas très rare pour un film indépendant. Avec plus de 140 000 entrées à Séoul, il est le sixième film coréen le plus visionné en 1989 dans la capitale. KIM Chongwon attribue l'étonnant succès de ces films locaux au fait que les « spectateurs coréens qui dénigraient auparavant le cinéma du pays s'y intéressent grâce aux lauréats des prix des festivals internationaux²⁹⁷ ».

Ainsi, les prix remis aux films coréens lors des festivals internationaux du 7^e art ont offert une opportunité de confirmation du sens artistique du cinéma coréen, et ce, en captant le capital symbolique entourant ces festivals. Ensuite, l'État a décerné l'ordre national du mérite culturel à KANG Soo-yeon [KANG Suyŏn]²⁹⁸, IM Kwon-taek et BAE Yong-kyun en 1989²⁹⁹. C'était la première fois que le gouvernement faisait une remise de décorations aux cinéastes

²⁹⁵ JUNG Sung-il. Interview réalisée le 7 janvier 2015 à Séoul, Corée du Sud.

²⁹⁶ Ceux qui se trouvent dans les dix films coréens les plus vus de l'année sont : *Gilsoddeum* (길소뜸, 1986, 104 796 d'entrées à Séoul), *Ch'ilsu wa Mansu* (칠수와 만수, *Chilsu et Mansu*, 1988, 73 751 d'entrées à Séoul), *Aje aje para aje* (아제 아제 바라아제, *Viens viens viens plus haut*, 1989, 145,241 d'entrées à Séoul), *Talma ka tongchok ūro kan kkadalk ūn* (달마가 동쪽으로 간 까닭은, *Pourquoi Bodhi-Dharma est-il parti vers l'Orient ?*, 1989, 143 881 d'entrées à Séoul), *Ŭnma nŭn oji annŭnda* (은마는 오지 않는다, *Le Cheval d'argent ne viendra jamais*, 1991, 170 922 d'entrées à Séoul), *Sŏp'yŏnje* (서편제, *La Chanteuse de pansori*, 1993, 1 035 741 d'entrées à Séoul), *Sarŏriratta* (살어리랏다, *Je survivrai*, 1993, 40 229 d'entrées à Séoul).

²⁹⁷ NAM Talsŏng. « Chejak nŭlgo panghwa kye hwalgi hŭnghaeng sŏnggong (제작 늘고 방화계 활기 흥행 성공, La croissance des productions des films, succès des films coréens) ». *Dong-A ilbo*, 30 octobre 1989. Disponible sur <http://newslibrary.naver.com> [consulté le 16 avril 2015]

²⁹⁸ KANG Soo-yeon (강수연, 1966 –). Actrice sud-coréenne.

²⁹⁹ KANG Soo-yeon a reçu le prix pour la meilleure interprétation féminine lors du 44^e Festival international du film de Venise pour *Ssibaji* (씨받이, *La Mère porteuse*) et du 16^e Festival international de Moscou pour *Aje aje para aje* (아제 아제 바라아제, *Viens viens viens vers le haut*). Ces deux films ont été réalisés par IM Kwon-taek.

en Corée du Sud. Depuis, la remise de décorations aux acteurs du cinéma n'est plus insolite³⁰⁰. En rappelant la mauvaise réputation du cinéma coréen qui n'encourageait pas les jeunes cinéphiles à choisir le département de cinéma à l'université, et ce jusque dans les années 1980, nous pouvons saisir la radicalité du changement de la position culturelle du cinéma coréen.

La remise de prix aux films coréens dans les festivals internationaux a contribué à l'évolution de la réputation du cinéma dans le pays, car elle représentait une reconnaissance du niveau artistique des films et des artistes cinématographiques. Nous pouvons également remarquer que les réalisateurs considérés comme des auteurs-réalisateurs ont justement été les lauréats des prix internationaux et qu'ils ont été regroupés sous le nom de la *Korean New Wave*. On y trouve les cinéastes de la MHSD (PARK Kwang-su, KIM Hong-jun) et les réalisateurs plus âgés que la génération *Munhwawon* préférait (LEE Jang-ho, IM Kwon-taek et JEONG Ji-yeong). Avec la KNW, le cinéma coréen a commencé à être considéré comme un nouvel art, fruit du mariage de la Science et de l'Art, surtout suite à l'apparition de l'expression « 7^e art », inventée par Ricciotto CANUDO³⁰¹. En parallèle, les cinéastes de cette nouvelle vague sud-coréenne sont devenus des artistes légitimés par la société.

b) La diffusion des connaissances plus approfondies sur le cinéma

Dès les années 1990, les rubriques culturelles des journaux quotidiens nationaux ont connu une évolution quantitative. Leur composition s'est spécialisée et segmentée en différents domaines tels que littérature, cinéma, vidéo, musique et danse. D'après YANG Ũn'gyöng, la croissance rapide des articles consacrés à la culture populaire a considérablement augmenté à partir de 1993³⁰². Cette place est aussi permise grâce à la diffusion des connaissances théoriques sur le 7^e art, notamment le vocabulaire cinématographique et les courants d'idées. La presse a publié davantage de critiques et d'analyses de films. De la fin des années 1980 au début des années 1990, les médias ont évoqué principalement l'industrie, la politique du cinéma ou les stars. Depuis cette période,

³⁰⁰ Par exemple, en 1991, la médaille d'honneur de la culture a été décernée à LEE Hye-sook [YI Hyesuk] et CHANG Gil-soo, l'actrice principale et le réalisateur du lauréat des prix au 15^e Festival de Montréal en 1991, *Ũnma nŭn oji annŭnda* (은마는 오지 않는다, *Le Cheval d'argent ne viendra jamais*).

³⁰¹ Ricciotto CANUDO (1877 – 1923). Romancier, poète, philosophe, critique d'art, critique littéraire, critique de cinéma, musicologue, scénariste italien. Il a nommé le cinéma le « 7^e art » à la suite de la publication de son essai intitulé *La Naissance d'un sixième art – Essai sur le cinématographe* en 1911. Ricciotto Canudo voulait d'abord faire du cinématographe le sixième art, mais apprenant que la danse, le mime, le théâtre et le cirque pouvaient être regroupés en arts corporels, il imagine le cinéma comme le 7^e art.

³⁰² YANG Ũn'gyöng. *1990 nyöndaeh han'guk munhwa yŏn'gu ũi hyöngsöng kwa kwöllyök hyogwa* (1990년대 한국문화연구의 형성과 권력효과, *La Formation des études culturelles et leurs effets de pouvoir dans les années 1990 en Corée du Sud*). Thèse : Sciences de l'information et de la communication : Université nationale de Séoul : 2000, p.146-149.

parmi les articles des quotidiens traitant du cinéma, le nombre d'articles de fond ainsi que des analyses, reportages et dossiers a dépassé celui des filets ou des synthèses. D'après YI Sanggil, depuis le milieu des années 1990, le cinéma est devenu un sujet important pour les médias étant donné qu'il leur assurait le lectorat d'une certaine catégorie de lecteurs³⁰³.

Cette augmentation de la place laissée à la critique de film dans la presse a permis aux voix de journalistes spécialisés, de critiques de films, d'universitaires et des producteurs de s'élever d'une façon encore jamais connue en Corée du Sud. Les principaux quotidiens, notamment le *Chosun ilbo* [Chosŏn ilbo] et le *Dong-A ilbo* avaient déjà de nombreux journalistes spécialistes de cinéma. En revanche, d'autres quotidiens tels le *Hankyoreh* et le *Kyunghyang Shinmun* qui n'avaient que peu de journalistes spécialistes ont mobilisé des rédacteurs externes. Les critiques de la génération *Munhwawon* ont souvent travaillé avec le *Hankyoreh*. Il faut saisir la relation étroite entre le quotidien et la MHSD en considérant l'histoire même du journal. Le *Hankyoreh* a été créé en 1988 par des journalistes licenciés pour avoir cherché à défendre leur liberté d'expression contre la dictature de PARK Chung-hee et de CHUN Doo-hwan. Une fondation a donc été établie grâce aux fonds collectés auprès d'environ 62 000 personnes. Pour comprendre cette apparition, il faut la mettre en rapport avec le mouvement de démocratisation : son argumentaire avait beaucoup de points communs avec celui des acteurs sociaux de la génération *Munhwawon*, en particulier avec YI Hyo-in, LEE Jeong-ha, YI Yonggwon et JUNG Sung-il.

En conséquence, le *Hankyoreh* a fonctionné comme un médium privilégié de diffusion des discours de la MHSD. Selon l'analyse de YI Sanggil, le *Hankyoreh* a axé ses articles principalement sur les films indépendants, dénonçant les contradictions de la société et critiquant la politique de l'État sur le cinéma jusqu'au début des années 1990. Par la suite, son intérêt s'est élargi aux films commerciaux et aux films de genre. Contrairement aux autres quotidiens, il a publié de nombreux reportages sur les affrontements contre la distribution directe des films étrangers et en faveur de la liberté d'expression dans le cinéma. Dans la lutte pour le quota d'écran des films coréens, pendant que les autres quotidiens ont cherché garder une équité mécanique en présentant des raisonnements pour et contre le sujet, le *Hankyoreh* a ouvertement soutenu le maintien de la politique favorable à ce quota. De plus, il a moins accordé d'importance au cinéma hollywoodien : ses articles sur les films nationaux sont les

³⁰³ YI Sanggil. « 1990nyŏndae han'guk yŏnghwa changnūi... op. cit., p.92-96.

plus évoqués au cours des années 1990. Les films européens et socialistes, les films indépendants et les films d'auteur ont également été de grands sujets du *Hankyoreh*³⁰⁴.

Selon les critiques cinématographiques publiés dans le quotidien, un réalisateur était à la fois créateur, artiste et auteur, la source de l'originalité du film. Les rédacteurs ont donc souligné le besoin de parler du cinéma à travers le langage du cinéma. Cette approche a constitué une rhétorique permettant une distinction entre le cinéma et les autres genres artistiques. L'usage de termes philosophiques et esthétiques a assuré la crédibilité et l'autorité des articles. Leurs écrits étaient parfois très difficiles à comprendre sans connaissance de la culture cinématographique. Dans ce contexte, le cinéma est devenu un objet auquel les gens cultivés devaient accéder de manière scientifique et la génération *Munhwawon* a mis en avant cet aspect au travers des discours qu'elle diffusait également. Ainsi, la MHSD s'est hissée au statut d'énonciateur des discours et de pédagogue à la fois.

Les lecteurs du *Hankyoreh* relevaient majoritairement de la classe moyenne progressiste. Passés par l'université, ils ont participé au mouvement de démocratisation ou ont, *a minima*, soutenu ses idées. Le *Hankyoreh*, un des fruits des manifestations démocratiques de l'année 1987, avait pour devise : la « presse démocrate pour le *minjok* et *minjung* ». Notons que la majorité des actionnaires qui ont contribué à la collecte de fonds pour la création du quotidien étaient des fonctionnaires (20 %), des professeurs ou des enseignants (8,45 %) et des étudiants (6,01 %)³⁰⁵. Le journal ciblait les hommes de 27-39 ans ayant un diplôme universitaire et en résidant dans une zone urbaine. Selon IM Yŏngho, le journal possédait une audience fidèle et élitiste. Par conséquent, son influence sociale a été plus élevée en comparaison de son nombre de tirages³⁰⁶. Nous pouvons donc supposer que la cinéphilie de la MHSD a été transmise de cette manière aux « leaders d'opinion » émergents de la nouvelle décennie.

Les revues littéraires, qui étaient l'apanage des élites ont également montré leur intérêt pour le cinéma à partir du milieu des années 1990. Auparavant, les critiques cinématographiques étaient un genre mis à l'écart par ces revues, à cause des préjugés sur le

³⁰⁴ *Ibid.*, p.98-100.

³⁰⁵ IM Tonguk. « Chosŏn ilbo wa han'gyŏre sinmun ūi sahoe chŏk ūimi (조선일보와 한겨레신문의 사회적 의미, La signification sociale du *Chosun ilbo* et du *Hankyoreh*) ». *Chinbo p'yŏngnon*. 2000, n°6, p.121.

³⁰⁶ IM Yŏngho. « Han'guk sinmun sijang esŏ chinbo chŏk taejungji nŭn kanŭng han'ga (한국 신문시장에서 진보적 대중지는 가능한가, Est-elle possible une presse populaire progressiste au sein du marché des quotidiens de la Corée du Sud) ». *Han'guk sahoe wa ŏllon*. 1998, n°10, p.195.

cinéma³⁰⁷ : un film était soit un simple divertissement ou un outil de propagande. Toutefois, les nouvelles revues culturelles telles que *Mal* (말, *Paroles*, fondée en 1989), *Munhwa kwahak* (문화과학, *Science de la culture*, fondée en 1992), *Sangsang* (상상, *Imagination*, fondée en 1993), *Ribyu* (리뷰, *Revue*, fondée en 1994) et *Munhak tongne* (문학동네, *Quartier littéraire*, fondée en 1994) ont présenté à leurs lecteurs des pensées, des critiques et des théories relevant du cinéma. Elles ont imposé l'autorité et la légitimité culturelles de ce genre artistique, fraîchement admis en Corée du Sud.

Sangsang, une nouvelle revue trimestrielle littéraire [...] cerne tous les genres culturels notamment le cinéma, la musique populaire et le théâtre en dépassant le système préexistant d'édition des revues littéraires qui n'incluait que la poésie, le roman et les critiques littéraires. [...] Avec pour devise la « nouveauté de la littérature et de la culture », les littéraires et réalisateurs YI Munyŏl³⁰⁸, HWANG Ji-u, LEE Chang-dong³⁰⁹ et PARK Kwang-su font notamment partie du comité consultatif. Son rédacteur en chef est CHU Insŏk. Ce jeune écrivain affirme que si l'on parle de crise de la littérature dès les années 1990, c'est parce qu'elle n'arrive plus à s'adapter à la configuration culturelle de la nouvelle ère³¹⁰.

Ces discours culturels ont émergé chez les élites en comblant certaines lacunes accusées par les sciences sociales qui ont décliné en réponse à la chute des régimes communistes en Europe et à la réception des théories du postmodernisme. Les nouvelles revues ont été dirigées par de nouvelles personnes présentes dans le champ intellectuel, tels des étudiants en master, des doctorants ou de jeunes diplômés³¹¹. En revanche, les meneurs des revues de sciences sociales ou humaines préexistantes étaient des professeurs des universités ou des

³⁰⁷ KIM Ŭnju. « Yŏnghwa p'yŏngnon, maech'e pyŏl hyŏnhwang punsŏk (영화평론, 매체별 현황 분석, Analyse de l'état actuel des critiques cinématographiques selon les médias) ». *Yŏnghwa*, mai 1993, p.26.

³⁰⁸ YI Munyŏl (이문열, 1948 –). Écrivain sud-coréen.

³⁰⁹ Au moment de la fondation de la revue, LEE Chang-dong venait de commencer sa carrière à *Chungmuro* en tant qu'assistant de PARK Kwang-su. Avant, il travaillait en tant que professeur de coréen au lycée (1981-1986) et il a publié des romans.

³¹⁰ 새로운 형태의 문학계간지 『상상』 [...] 시·소설·평론 중심의 기존 문예지 편집형태를 벗어나 영화·대중음악·연극 등 모든 문화장르를 포괄하는 형식을 취하고 있다. [...] 「문학의 새로움, 문화의 새로움을 표방하는 이 잡지 자문위원으로 이문열·황지우·이창동씨 등 문인과 영화감독 박광수씨가 참여하고 있으며 편집장은 젊은 소설가 주인석씨가 맡았다. 주씨는 『90년대 들어 「문학의 위기」가 자주 거론되는 이유는 새로운 시대의 문화적 지형에 문학이 따라가지 못하고 있기 때문」이라며 [...]. Source : Joong-ang ilbo. « Sae munhak kyeganji sangsang ch'anggan (새 문학계간지 상상 창간, La fondation d'une nouvelle revue littéraire trimestrielle, *Sangsang*) ». *Joong-ang ilbo*, 2 août 1993. Disponible sur : <http://news.joins.com/article/2828231> [consulté le 20 juin 2017]

³¹¹ Les cas représentatifs sont : YI Sŏnguk (1960 – 2002) et YI Tŭkchae (1959 –), d'anciens membres du comité éditorial de *Munhwa kwahak*, CHU Insŏk (1963 –), le premier rédacteur en chef de *Sangsang*, KANG Hŏn (1962 –) et KWŎN Sŏngu (1963 –) du comité éditorial de *Ribyu*. La plupart des membres du comité éditorial de *Munhak tongne* ont également été nés au début des années 1960, notamment NAM Chinu et HWANG Chongyŏn.

critiques appartenant au milieu littéraire. Les jeunes chercheurs ont tenté de se distinguer de leurs aînés afin d'éviter d'être situés en arrière-plan dans la hiérarchie du champ intellectuel et d'acquérir leur propre autorité³¹². C'est dans ce contexte que leur attention sur le cinéma a augmenté. D'après YANG, qui a examiné le nombre des textes traitant de chaque secteur culturel dans les revues *Munhwa kwahak*, *Sangsang* et *Ribyu*, les discours critiques sur le cinéma ont occupé la plus grande place. Leur intérêt cinématographique était plutôt porté sur l'esthétique et ces revues préféraient les films d'auteur qui proposaient une évolution artistique et des expérimentations. Par ailleurs, on trouve aussi des essais pour comprendre les films classiques d'une nouvelle manière et des tentatives de mise en valeur d'œuvres jusqu'alors sous-estimées³¹³. Ces discours ont été diffusés principalement chez les étudiants par le biais de nouvelles revues littéraires.

En parallèle aux revues culturelles, le cinéma a imposé son importance au travers des revues cinématographiques. *Cine21*, *Kino* et *Premiere Korea* ont été fondés la même année, en 1995. En y ajoutant *Screen* et *Roadshow*, les revues créées dans les années 1980, cela nous amène à un total de cinq revues cinématographiques pour la période du milieu des années 1990 au début des années 2000, une période considérée comme « l'âge d'or des revues cinématographiques ». La croissance du marché a révélé le développement à la fois quantitatif et qualitatif de l'industrie du cinéma et l'intérêt grandissant des spectateurs pour le cinéma³¹⁴. Ces trois revues de cinéma fondées pendant la période dite de « renaissance du cinéma coréen » possédaient chacune leurs propres caractères : *Cine21*³¹⁵ et *Premiere Korea*³¹⁶ étaient plus populaires. Tandis que *Cine21* était plutôt destinée aux films nationaux, *Premiere Korea*

³¹² YANG Ŭn'gyōng. « Munhwa yōn'gu ūi sin sujōng chuūi p'aerōdaim kwa taejung munhwa pip'yōng (문화연구의 신수정주의 패러다임과 대중문화비평, Le nouveau révisionnisme des études culturelles et la critique sur la culture de masse) ». *Ōllon chōngbo yōn'gu*. 2000, n°37, p.82.

³¹³ *Ibid.*, p.85.

³¹⁴ CHŌN Chonghyōk. *Han'guk yōnghwa chapchi rŭl torabonda* (한국 영화잡지를 돌아본다, *Réflexion sur les revues cinématographiques sud-coréennes*). Séoul : Conseil du film coréen, 2013, p.1.

³¹⁵ *Cine21* est une revue hebdomadaire du groupe de presse *Hankyoreh*. Avant cette revue, la plupart des revues cinématographiques étaient mensuelles. Malgré les inquiétudes sur le challenge concernant le cycle de parution, ce choix a été la clé du succès de la revue, car cela permettait une adaptation plus facile à la croissance et à l'évolution rapide du cinéma des années 1990. En rappelant le triomphe de la revue, CHŌN Chonghyōk témoigne qu'« à la fin des années 1990, *Cine21* a remplacé *Time Magazine* sous les épaules des étudiants » dans l'article de *Cine21* intitulé *Han'guk yōnghwa 10 nyōn, ssine21 10 nyōn* (한국영화 10년, 씨네 21 10년, 10 ans du cinéma coréen, 10 ans de *Cine21*) publié au mois de mai 2005.

³¹⁶ *Première* est une revue mensuelle française établie en 1976. Sa version américaine, publiée par Hachette Filipacchi Media U.S. a signé un contrat de licence avec HM Korea en 1995. *Premiere Korea* pouvait diffuser plus rapidement et facilement des nouvelles du cinéma des pays étrangers en utilisant son réseau partout dans le monde. Auparavant, pour connaître les activités concernant les films des autres pays, *Screen* et *Roadshow* étaient obligés de creuser dans les magazines étrangers, d'envoyer quelqu'un à l'étranger, ou d'embaucher des correspondants, notamment des étudiants qui habitaient sur place. Dès lors, *Premiere Korea* a contribué à enrichir la connaissance sur le cinéma des pays étrangers chez les cinéphiles sud-coréens.

s'est spécialisé dans le domaine des films étrangers, surtout sur ceux d'Hollywood. *Kino* s'est consacré aux cinéphiles et à l'expansion de la cinéphilie³¹⁷. Les nouvelles revues n'ont pas attiré uniquement des adolescents, comme c'était le cas auparavant. Au travers de ces publications, les réalisateurs et les producteurs de cinéma sont devenus des célébrités, voire des stars de la culture de masse. Le cinéma s'est inscrit au cœur de la culture universitaire : selon *Cine21*, le cinéma apparaît partout dans la vie des étudiants, autant dans leurs cours que dans des conversations banales³¹⁸.

Parmi ces trois nouvelles revues, *Cine21* et *Kino* ont conservé une relation étroite avec la génération *Munhwawon*. En ce qui concerne *Cine21*, depuis son premier numéro sorti au début du mois de mai 1995 jusqu'au deux centième numéro³¹⁹, pendant quatre ans, elle comptait KANG Hansöp, YI Yonggwon, LEE Jeong-ha et KIM Soyöng dans son comité consultatif et Tony RAYNS comme collaborateur spécial à l'étranger. Son premier numéro a examiné la nouvelle phase du cinéma coréen. Il a présenté SHIN Chul, AHN Dong Kyu et YOO In-taek comme la « troïka de *p'rodyusö* conduisant la période de changement du cinéma coréen ». En outre, la revue a consacré bon nombre de ses pages à la perspective de YI Hyo-in sur les réalisateurs, et a sélectionné les cinquante leaders de la culture médiatique du pays. Dans cette liste, on trouve ceux qui avaient déjà été nommés plusieurs fois par la génération *Munhwawon*, entre autres MOON Sung Keun, PARK Kwang-su, PARK Jong-Won, SHIN Chul, AHN Dong Kyu, YOO In-taek, IM Kwon-taek, JANG Sun-woo, JEONG Ji-yeong et HAH Myung-joong³²⁰.

Kino est une revue mensuelle dirigée par JUNG Sung-il. Étant donné qu'elle était difficile à comprendre en l'absence de connaissances en sciences humaines et en cinéma, certains cinéphiles ont réalisé le *K'ino nori* (키노놀이, Jeu de *Kino*), afin d'en encourager la lecture entière du numéro de la revue. La mode de *Kino* est en provenance aussi du « *fandom* » de JUNG Sung-il. Reconnu par les amateurs de films depuis les années 1980 où il

³¹⁷ *Kino* s'est dédié à défendre le cinéma d'auteur, le considérant comme un art pour tous. La revue a instauré la mode des films cultes en Corée du Sud et a souvent traité l'histoire du cinéma et des théories cinématographiques. *Kino* a consacré ses pages volontairement aux entretiens avec des cinéastes afin de rendre accessible la voix des auteurs aux spectateurs-lecteurs. Malgré sa figure de style « traduction » et sa mise en page peu lisible, la revue est très vite devenue la « bible des cinéphiles ».

³¹⁸ YI Yöngjin. « Han'guk yönghwa 10 nyön... *op. cit.* »

³¹⁹ Parmi les numéros de *Cine21* que j'ai pu traiter pendant les recherches sur le terrain, le numéro 200 de la revue sortie en mai 1999 est le plus récent. Pour cette raison, il n'est pas possible d'indiquer jusqu'à quand ils collaboraient avec la revue. Néanmoins, cela prouve que la relation entre la revue et la *Munhwawon sedae* existait pendant les années 1990.

³²⁰ *Cine21*. « Yöngsang munhwa rül umjiginün besüt'ü 50in (영상문화를 움직이는 베스트 50인, Les meilleurs 50 leaders de la culture médiatique) ». *Cine21*. 1995, n°1, p.40-54.

avait été le rédacteur en chef de *Roadshow*, il a conservé sa réputation au travers des écrits publiés dans le *Hankyoreh* et *Mal*. CHŎN Chonghyŏk estime qu'il « a montré aux cinéphiles comment accéder au cinéma de manière obsessionnelle en mobilisant des connaissances esthétiques et de sciences humaines contrairement à l'ancienne critique cinématographique³²¹ ». Pour CHŎN, *Kino* était un cadeau pour les « *Chŏng sŏng'il k'idŭ* » (정성일 키드, Enfants de JUNG Sung-il)³²². En effet, certains lecteurs de la revue ont fondé un club de fans de JUNG et confectionné une archive de ses articles où ils partageaient ses pensées sur le cinéma. Certains d'entre eux sont également devenus critiques, experts et chercheurs en cinéma³²³. Ainsi, *Kino* a contribué à la reconnaissance du cinéma en tant que 7^e art, lui permettant d'être plus facilement perçu comme un objet d'analyse et de compréhension. LEE Sun-joo estime que la revue a aidé à la formation de cinéphiles critiques au-delà même de simples amateurs de cinéma qui n'étaient perçus auparavant que comme de prosaïques consommateurs de culture³²⁴.

Pour faire suite à la croissance de l'intérêt pour le cinéma, les médias ont commencé à traiter ce sujet de façon plus approfondie et académique. Ce nouveau phénomène était souvent mené par les individus de la génération *Munhwawon* qui écrivaient des articles sur le cinéma depuis une décennie et qui avaient déjà prouvé leur compétence. Avec la croissance des plates-formes d'interactions (revues, journaux quotidiens, télévision et radio), ils ont pu rencontrer plus directement les lecteurs cinéphiles. Ainsi ils se sont situés au cœur des discours cinématographiques du pays et leur cinéphilie a été largement diffusée dans le public. Le *Han'guk p'yŏngnon'ga hyŏphoe* (한국평론가협회, Association des critiques de cinéma de Corée du Sud), auparavant composé principalement de journalistes, a ainsi été obligé d'accepter l'entrée de jeunes critiques provenant de la MHSD. Par conséquent, dans les années 1990, les analyses impressionnistes ont laissé leur place à des critiques centrées sur l'esthétisme et sur la théorie.

³²¹ CHŎN Chonghyŏk. *Ibid.*, p2.

³²² *Ibid.*

³²³ LEE Sun-joo. « Yŏnghwa ũi sidae - yŏnghwa chapchi k'ino wa 1990 nyŏndae 'pip'an chŏk sinep'illia' ũi munhwa chŏngch'i (영화의 시대 - 영화잡지 '키노'와 1990 년대 '비판적 시네필리아'의 문화정치, L'ère du cinéma – la revue cinématographique “*Kino*” et la politique culturelle de la “cinéphilie critique” des années 1990) ». *Taejung sŏsa yŏn'gu*. 2017, n°23, p.445.

³²⁴ *Ibid.*, p.416.

c) Le cinéma ancré dans le monde académique et intellectuel

Dès les années 1990, les études cinématographiques ont obtenu une place importante dans le champ des études culturelles, avec les critiques de cinéma de la génération *Munhwawon* comme nœud central. Parallèlement, en raison des bouleversements de ce champ, les chercheurs en littérature coréenne ont entrepris d'intervenir dans le milieu de la critique cinématographique. La polémique autour d'un film de LEE Hyeon-seung, *Kūdae an ūi pūllu* (그대 안의 블루, *Bleu en toi*) entre KIM Yōnghye et YU Gina est un cas représentatif. Parmi ces deux femmes intellectuelles, KIM est littéraire et YU est critique de cinéma. En janvier 1993, YU a fait une critique favorable de ce film en faisant l'éloge d'« un film féministe remarquable dans sa manière de décrire la femme à l'écran³²⁵ » dans une revue, *Yōnghwa chōnōl* (영화저널, *Journal du cinéma*)³²⁶. Deux mois plus tard, KIM s'est opposée à l'appréciation de YU en déclarant que le film n'était qu'un « rassemblement de scènes », à cause de « sa pauvre conscience thématique »³²⁷. Par la suite, YU a mis doute la crédibilité et la capacité en tant que critique de cinéma de KIM dans son texte publié dans la revue, *Sahoe p'yōngnon* (사회평론, *Critique sociale*) en avril 1993³²⁸ :

Pour faire une critique cinématographique et critiquer l'analyse d'un critique de cinéma, il faut au moins une capacité raisonnable pour comprendre exactement le langage du cinéma et la narration du film³²⁹.

Au cœur de cette polémique, O Ch'angūn reconnaît le besoin des critiques de cinéma du début des années 1990 de confronter la perspective et les méthodologies de la critique littéraire au 7^e art. Cela est d'autant plus vrai que c'est une période où la critique cinématographique a été incorporée dans le système culturel et intellectuel. CHŎNG

³²⁵ SŎ Sōnghūi. « Chinan segi mal han'guk munhak ūi pansōng : p'eminsūm ūi pansōng chōk sōngch'al (지난 세기말 한국문학의 반성 : 페미니즘의 반성적 성찰, Réflexion critique sur la littérature coréenne de la fin du siècle précédent : un examen de conscience sur le féminisme) ». *Lit'opia*, 2008, n°16. Disponible sur : <http://www.litopia21.com/xelitopiacontents/3341> [consulté le 20 juillet 2017]

³²⁶ YU Gina. « Yōngsang sedae ūi tangdang han yōnghwa mandūlgi (영상세대의 당당한 영화 만들기, Réalisation majestueuse des films de la génération de multimédia) ». *Yōnghwa chōnōl*. Janvier 1993.

³²⁷ KIM Yōnghye. « Han'guk yōnghwa ūi saeroun hūrūm : sin sedae ūi kyōrhon kwa il (한국영화의 새로운 흐름 : 신세대의 결혼과 일, Une nouvelle tendance du cinéma coréen : le mariage et la vie professionnelle de la nouvelle génération) ». *Ch'angjak kwa pip'yōng*. 1993, n°21, p.197-201.

³²⁸ YU Gina. « Kūdae an ūi pūllu rŭl tullōssan t'eksūt'ū ūi odok - munhak p'yōngnon'ga KIM Yōnghye ūi 'han'guk yōnghwa ūi saeroun hūrūm' e taehan pip'an (그대 안의 블루를 둘러싼 텍스트의 오독 - 문학평론가 김영혜의 '한국영화의 새로운 흐름'에 대한 비판, Une lecture erronée du texte du film *Kūdae an ūi pūllu* - les critiques sur *Une nouvelle tendance du cinéma coréen* de KIM Yōnghye) ». *Sahoe p'yōngnon*. Avril 1993.

³²⁹ « 적어도 공식적인 지면에서 영화평론 형태의 글을 쓴다던가 영화평론가의 어떤 영화에 대한 평가를 비판할 때는 전문적인 영화언어나 영화 내러티브를 정확하게 읽어낼 수 있는 능력과 논리를 갖추어야 한다 » Source : O Ch'angūn. « Pip'yōng nonjaeng ūl t'onghae pon Sin Kyōngsuk p'yojōl sagōn ūi yōksa chōk sōngch'al (비평논쟁을 통해 본 신경숙 표절 사건의 역사적 성찰, Une réflexion historique sur l'affaire de plagiat de Sin Kyōngsuk au travers des polémiques critiques) ». *Munhwa kwahak*. 2016, n°85, p.121.

Chaehyöng comprend ces débats comme un fort enjeu symbolique qui témoigne du déplacement du statut du cinéma, en écrivant que « le cinéma n'est plus entre nos mains, mais lancé au fond de la culture³³⁰ ». Lors d'une discussion organisée par *Yöngghwa öñö*, une revue spécialisée en cinéma, YI Yonggwan n'a pas caché son souhait de garder une hégémonie, voire un monopole sur les discours cinématographiques malgré sa remarque sur les capacités insuffisantes de la génération *Munhwawon* :

« Je voudrais évoquer la soumission [des études sur le cinéma]. À cause de la malnutrition, nous n'avons pas pu nous assimiler diverses forces [extérieures]. Nous avons donc besoin de faire des efforts par nous-mêmes. [...] Il y a de plus en plus de monde qui se met à apprendre le cinéma, en particulier la critique cinématographique. [...] Nous pouvons dire, sans exagération, qu'au début des années 1980, nous avons étudié le cinéma en pleurant sans aucun prédécesseur. [...] Nous devons donc nous rendre plus entreprenants et solides³³¹. »

Les paroles de YI pourraient être traduites comme un constat du délitement du monopole de la MHSD sur la production des discours cinématographiques. Mais, il ne faut pas oublier que cette discussion se passe entre les critiques les plus influents de l'époque. Concrètement, la génération des centres culturels n'a jamais perdu son influence au cœur de la critique savante du cinéma. KIM Yöngghye, une des intéressées aux débats sur la valeur artistique du film *Bleu en toi* s'est présentée elle-même comme « critique littéraire, en cours d'apprentissage du cinéma³³² » au début de son texte provocateur. En effet, tous les nouveaux arrivants dans le milieu, même les plus intellectuels, une fois qu'ils avaient admis le cinéma en tant que genre artistique et objet de recherche académique, devaient suivre les travaux de la génération *Munhwawon* qui s'était spécialisée depuis déjà une décennie. Par ailleurs, la perspective de la MHSD a été partagée par les jeunes cinéphiles qui ont grandi en lisant les revues cinématographiques telles que *Screen* et *Roadshow* depuis les années 1980. Dans ces revues, les pages réservées aux connaissances intellectuelles cinématographiques étaient souvent écrites par les critiques de la génération *Munhwawon*. Ainsi, dans ce contexte où le cinéma a été choisi à la fois stratégiquement et inévitablement par de jeunes intellectuels qui

³³⁰ LEE Jeong-ha et al. « Chwadam : han'guk yöngghwa üi hyönsil kwa mirae (좌담 : 한국영화의 현실과 미래, Discussion sur le présent et le future du cinéma coréen) ». *Yöngghwa öñö*. 1995, n°15, p.13.

³³¹ « 제가 지금 종속 당했다는 게, 우리가 스스로 영양실조가 걸린 상태에서 그런 급습해 오는 여러 세력들하고의 동화를 제대로 이뤄내지 못하지 않았느냐, 그래서 좀더 주체적인 것을 키울 필요가 있다는 뜻이었습니다. [...] 밀도 끝도 없이 많은 사람들이 영화를 특히 영화 비평을 공부하려고 합니다. [...] 우리가 80년대 초반에 공부할 때 선배 없이 우리끼리 눈물을 흘리면서 배웠다고 해도 과언이 아닌데 [...] 우리가 주체적인 튼튼한 것들을 만들어 내야 하는 것이 아니냐는 것이죠. » Source : *Ibid.*, p.13-14.

³³² KIM Yöngghye. *Ibid.*, p.193.

souhaitaient se distinguer de leurs aînés dans le champ savant, la MHSD, pionnière des études cinématographiques du pays est devenue aussi importante que les critiques littéraires.

Enfin, le monde académique a répondu au changement de perspective générale de la société sur le cinéma. Tout d'abord, l'éducation supérieure cinématographique a été renforcée. Depuis l'établissement de la licence de théâtre et de cinéma à l'Institut des arts de *Sōrabōl* (서라벌예술초급대학) en 1953, et jusqu'à la fin des années 1980, il ne se trouvait qu'une dizaine d'écoles où les étudiants pouvaient faire des études cinématographiques en Corée du Sud dont l'Université Chung-ang, l'Université de Hanyang, l'Université Dongguk et l'Université Kyungshung [Kyōngsōng]. C'est à partir de l'année 1995, avec l'évolution du statut du cinéma et l'intérêt accru des jeunes, que le nombre d'établissements offrant une éducation supérieure dans le domaine du cinéma a pris de l'ampleur. Selon SHIN Kang Ho, au milieu des années 2000, un département des études cinématographiques existait dans plus de cent universités sud-coréennes³³³. Par conséquent, les écoles avaient besoin d'enseignants. Cependant, il y avait très peu de docteurs en cinéma dans le pays. Depuis l'installation du cursus doctoral en études cinématographiques à l'Université Chung-ang en 1990, la première thèse en études cinématographiques a été soutenue en 1992³³⁴ et la deuxième en 1996³³⁵ en Corée du Sud. Pour cette raison, un diplôme de master était une condition suffisante pour avoir un poste d'enseignant titulaire de l'université sud-coréenne. YI Yonggwon est devenu maître de conférence dans le département de théâtre et de cinéma à l'Université Kyungshung en 1985 après avoir soutenu son mémoire de master en 1984 ; YI Ch'ungjik³³⁶ qui travaille en tant que professeur de cinéma à l'Université Chung-ang depuis 1991 n'a pas de doctorat même s'il a fait des études à l'École Supérieure de Réalisation Audiovisuelle en France ; SHIN Kang Ho a commencé à enseigner le cinéma à l'Université Kyungshung dès la remise de son master en 1988³³⁷. Afin de pouvoir assurer un cours de licence, il suffisait d'être en master

³³³ SHIN Kang Ho. « Han'guk yōnghwa kyoyuk kwa yōn'gu ūi yōksa wa mirae (한국 영화교육과 연구의 역사와 미래, L'histoire et le futur de l'éducation et des recherches sur le cinéma en Corée du Sud) ». *Han'guk yōnghwa hakhoe haksul palp'yo taehoe nonmun chip*. 2006, p.1.

³³⁴ CHO Hūimun. *Ch'och'anggi han'guk yōnghwa sa yōn'gu : yōnghwa ūi chōllae wa suyong* (초창기 한국영화사 연구 : 영화의 전래와 수용, *Études sur le début de l'histoire du cinéma coréen : l'arrivée et la réception du cinéma*). Thèse de doctorat. Études cinématographiques. Séoul : Université Chung-ang, 1992.

³³⁵ SHIN Kang Ho. *Sin hyōngsik chu'ui yōnghwa iron e taehan il koch'al* (신형식주의 영화이론에 대한 일고찰, *Une réflexion sur des théories cinématographiques néo-formalistes*). Thèse de doctorat. Études cinématographiques. Séoul : Université Chung-ang, 1996.

³³⁶ YI Ch'ungjik (이충직, 1958 –). Professeur de cinéma à l'Université Chung-ang. Ancien directeur du Comité pour le développement du cinéma de la Corée du Sud.

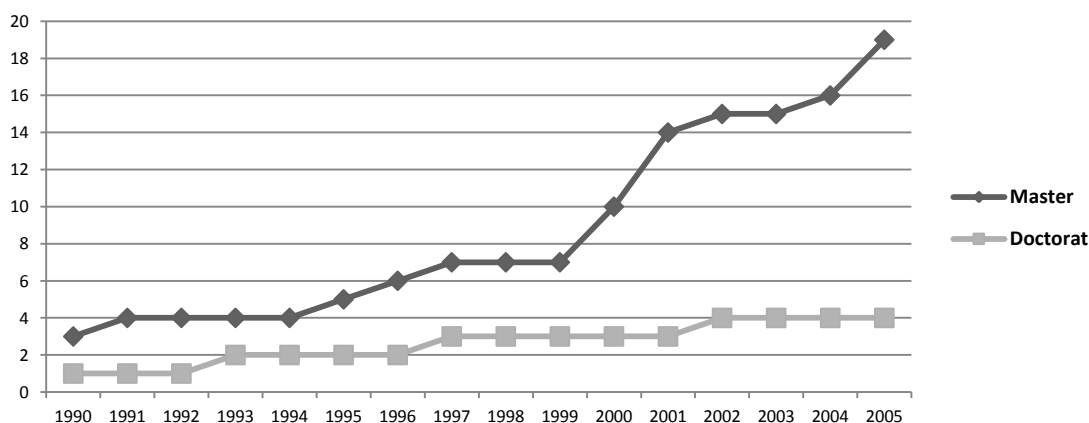
³³⁷ SHIN Kang Ho. Interview réalisée le 11 septembre 2014 à Gyeonggi, Corée du Sud.

en cinéma : YI Hyo-in donnait des cours de cinéma dans de nombreuses universités tout en faisant des études de niveau master depuis 1994³³⁸.

De plus en plus d'universités ont offert des cursus de master et de doctorat. En 1990, trois universités proposaient des masters d'études cinématographiques, tandis qu'une seule université permettait d'accéder au doctorat. Quinze ans plus tard, dix-neuf écoles assurent des cours de master, et quatre d'entre elles de doctorat (voir le tableau 2-4)³³⁹. En parallèle, le nombre des mémoires de master a augmenté très rapidement dès la fin des années 1980 (voir le tableau 2-5)³⁴⁰. Selon KIM Junghwan [KIM Chŏnghwan] qui a effectué des recherches sur les thèses en cinéma soutenues en Corée du Sud de 1992 à 2007, les sujets académiques les plus fréquemment traités étaient ceux de théorie, d'histoire et d'esthétique du cinéma (43 thèses, 53,08 %)³⁴¹.

Année	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Master	3	4	4	4	4	5	6	7	7	7	10	14	15	15	16	19
Doctorat	1	1	1	2	2	2	2	3	3	3	3	3	4	4	4	4

Tableau 2-4. Les établissements offrant le cursus de master et de doctorat en études cinématographiques en Corée du Sud (1990 – 2005)



³³⁸ YI Hyo-in. Interview réalisée le 28 août 2018 à Séoul, Corée du Sud.

³³⁹ Han'guk kyoyuk kaebal wŏn (한국교육개발원, Institut pour le développement de l'éducation de Corée du Sud). *Kyoyuk t'onggye yŏnbo* (교육통계연보, Rapport annuel des statistiques éducatives). Disponible sur : <http://cesi.kedi.re.kr> [consulté le 31 janvier 2018]

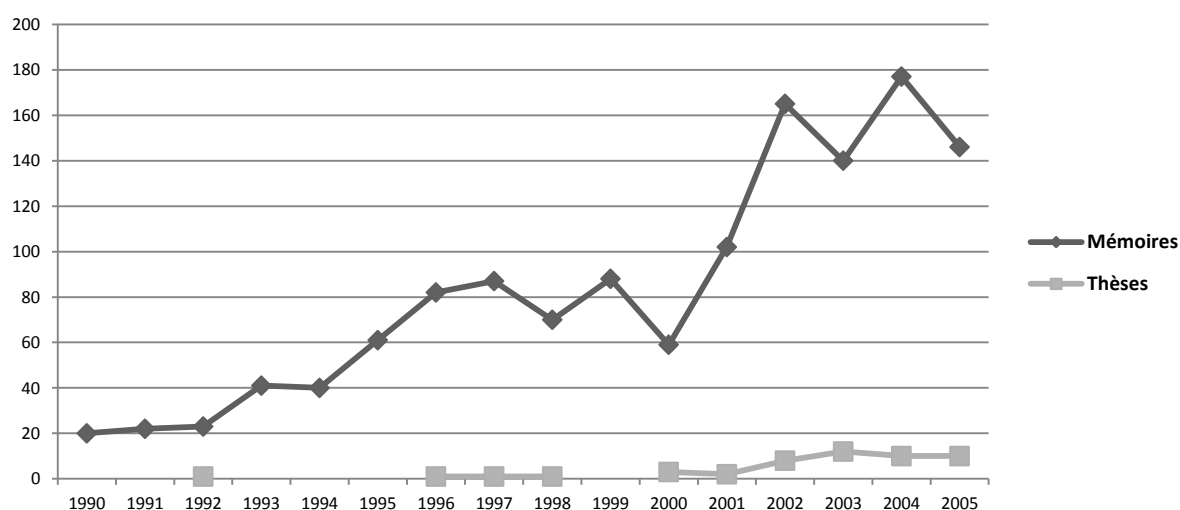
³⁴⁰ Han'guk kyoyuk haksul chŏngbowŏn (한국교육학술정보원, Centre de recherches sur l'éducation de Corée du Sud). Disponible sur : <http://www.riss.kr> [consulté le 31 janvier 2018]

³⁴¹ KIM Junghwan. « Han'guk sahoe esŏ yŏnghwa ũi chisŏng hwa... op. cit., p.92-93.

Graphique 2-5. Les établissements offrant le cursus de master et de doctorat en études cinématographiques en Corée du Sud (1990 – 2005)

Année	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Mémoires	20	22	23	41	40	61	82	87	70	88	59	102	165	140	177	146
Thèses			1				1	1	1		3	2	8	12	10	10

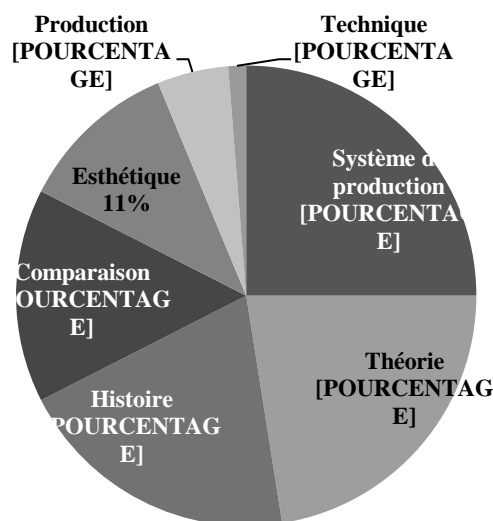
Tableau 2-5. Le nombre des mémoires et thèses soutenues en Corée du Sud (1990 – 2005)



Graphique 2-6. Le nombre des mémoires et thèses soutenues en Corée du Sud (1990 – 2005)

Sujet	Système de production	Théorie	Histoire	Comparaison avec d'autres genres artistiques	Esthétique	Production	Technique
Nombre de thèses	20	18	16	12	9	4	1

Tableau 2-6. Les sujets traités dans les thèses en cinéma soutenues en Corée du Sud (1992 – 2007)



Graphique 2-7. Les sujets traités dans les thèses en cinéma soutenues en Corée du Sud (1992 – 2007)

Les premiers bénéficiaires de l'émergence de l'enseignement supérieur en étude cinématographique en Corée du Sud sont les acteurs de la génération *Munhwawon* : ils ont largement occupé les postes d'enseignants nouvellement ouverts. Pour cette raison, le *Han'guk yŏnghwa hakhoe* (한국영화학회, Association des études cinématographiques de Corée du Sud) a été obligé d'accepter l'entrée de la MHSU. Dès lors, les caractéristiques des membres de l'association ont changé : au moment de sa création en 1971, ses membres étaient souvent des professionnels du cinéma assurant des cours de cinéma dans les universités³⁴². Malgré leurs expériences d'enseignement, ils n'avaient pas de diplôme au-delà de la licence. Depuis l'année 1988, où l'association a été à nouveau fondée³⁴³, cette fois, la plupart des membres avaient fait des études cinématographiques au moins jusqu'au master. Parmi les

³⁴² Notamment KIM Sodong (김소동, réalisateur), YI Ch'ŏnggi (이청기, scénariste), KIM Ŭnu (김은우, acteur), NO Man (노만, critique de cinéma) et HWANG Wangsu (황왕수, chef monteur).

³⁴³ Depuis la fondation de l'association en 1971, jusqu'au milieu des années 1980, seuls cinq bulletins de l'association ont été conçus et aucune assemblée générale n'a pas été convoquée ou ouverte. En outre, après la publication du cinquième bulletin en 1985, l'association s'est *de facto* dissoute. C'est à la fin de l'année 1988 que le *Han'guk yŏnghwahak kyosu hyŏpūihoe* (한국영화학회교수협의회, Commission des professeurs de cinéma de Corée du Sud) a remonté l'association ayant pour but de contribuer à l'évolution des études cinématographiques en Corée.

trente-trois membres de l'association de l'année 1990³⁴⁴, plus de quinze avaient fait un master d'études cinématographiques³⁴⁵ et la plupart étaient des individus de la génération *Munhwawon* entre autres SHIN Kang Ho, YI Ch'ungjik, YI Yonggwon, CHU Chinsuk et JEON Yang-jun. Depuis, son bulletin *Yŏnghwa yŏn'gu* (영화연구, *Études cinématographiques*) a été publié au moins une fois par an³⁴⁶. Selon SHIN Kang Ho, dès le renouvellement de l'association de la fin des années 1980, les nouveaux adhérents s'occupaient principalement des missions de l'association et de plus en plus de jeunes diplômés de master d'études de cinéma s'y sont joints³⁴⁷. Aujourd'hui, selon le statut de l'association, afin d'être membre titulaire, il faut avoir au moins un master d'études cinématographiques, une expérience de plus de deux semestres d'enseignement du cinéma dans une université ou un doctorat en études dans un domaine parallèle³⁴⁸. Une certaine accumulation de capital culturel issu du monde académique est donc nécessaire pour rejoindre cette association. Par conséquent, les discours cinématographiques produits par ses membres agissent en tant que capital intellectuel à l'intérieur du champ du cinéma. Par ailleurs, la restructuration des milieux académiques du cinéma a participé à la prise de position dominante de la *Munhwawon sedae*, qui se trouve en plein centre des processus de légitimation culturelle et d'intellectualisation du cinéma des années 1990 en Corée du Sud.

IV — SYNTHÈSE : LE RAPPORT ENTRE LA GÉNÉRATION *MUNHWAWON* ET LA *KOREAN NEW WAVE* AU SEIN DE LA LÉGITIMATION CULTURELLE DU CINÉMA SUD-CORÉEN

³⁴⁴ Han'guk yŏnghwa hakhoe. *Han'guk yŏnghwa hakhoeji* (한국영화학회지, *Bulletin de l'Association des études cinématographiques de Corée du Sud*). Séoul : Han'guk yŏnghwa hakhoe, 1990, p227-231.

³⁴⁵ Sur le site du Centre de recherches sur l'éducation de Corée du Sud, nous pouvons trouver des mémoires de master sur le cinéma de 15 membres de l'année 1990. Disponible sur : <http://www.riss.kr> [consulté le 31 janvier 2018]

³⁴⁶ Dès le milieu des années 2000, l'association sort quatre périodiques et organise au moins deux colloques annuellement.

³⁴⁷ SHIN Kang Ho. Interview réalisée le 11 septembre 2014 à Gyeonggi, Corée du Sud.

³⁴⁸ Pour être membre associé, il faut être en master en cinéma, avoir exercé des cours de cinéma pendant plus de deux semestres dans l'éducation nationale ou bien avoir régulièrement rédigé des articles sur le cinéma publiés dans les périodiques ou les revues pendant plus d'un an. Source : la page web de l'Association des études cinématographiques de Corée du Sud. Disponible sur : <http://www.kca1971.or.kr> [le 2 février 2019]

Avec les bouleversements de société sud-coréenne des années 1980 et 1990, le milieu du cinématographique a connu changements radicaux. Les modifications de la Loi sur le cinéma ont demandé à l'industrie du cinéma coréen un plus haut niveau d'indépendance financière et de compétence au sein de la production de films. Afin d'assurer ce niveau, *Chungmuro* a accueilli en son sein de jeunes diplômés et des individus experts en cinéma. À travers la lutte contre la distribution directe de films étrangers, ces jeunes ont pu constituer une alliance avec certains cinéastes plus anciens qui étaient détenteurs d'une perspective progressiste. Cette collaboration leur a permis de s'installer de manière durable à *Chungmuro*. En parallèle, étant donné que la société coréenne a commencé à concevoir le cinéma comme une industrie compétitive, des *chaebŏl* sont apparus dans le milieu, en tant qu'investisseur. Ces nouveaux investisseurs ont préféré collaborer avec de nouveaux *prodyusŏ* assurant une meilleure entente, comparée à celle avec les anciens producteurs du système de *Chungmuro*. Afin de dépasser la mauvaise réputation du cinéma coréen pouvant empêcher le succès de leurs films, les *prodyusŏ* ont choisi de jeunes cinéastes possédant des connaissances issues de leurs études cinématographiques et de leurs luttes contre la politique du cinéma de l'État. C'est ainsi que la génération *Munhwawon* et les individus se trouvant dans la sphère de son réseau se sont progressivement inscrits dans le champ du cinéma commercial.

L'approche artistique et académique du cinéma coréen s'est développée également sous l'influence de la génération *Munhwawon*. Dans la société sud-coréenne, avant les années 1990, le cinéma n'était pas tant un art qu'un divertissement. Par conséquent, il se trouvait très rarement d'attitude sérieuse à l'égard de l'esthétique cinématographique, puisque les connaissances sur le cinéma n'étaient pas considérées comme étant des informations utiles pour la société. En outre, le milieu du cinéma coréen se contentait des critiques impressionnistes. Cependant, les individus de la MHSD ont accumulé des connaissances cinématographiques depuis la fin des années 1970. Le changement de perspective a été rapide. Suite à la démocratisation de la société et à la fin de la guerre froide, le champ culturel et intellectuel du pays a connu l'émergence du cinéma avec la réception du post-modernisme en Corée du Sud. Avec l'arrivée de la démocratisation, ce nouveau courant d'idée a insisté à la société pour s'éloigner des luttes idéologiques. En outre, la reconnaissance des films coréens au niveau international a permis d'entrevoir la possibilité pour le cinéma coréen de se positionner au rang d'art. Étant donné que les critiques de cinéma de la génération des centres culturels étaient capables de mener des discours esthétiques et théoriques sur le cinéma, ils ont été situés au cœur de ce changement. Par conséquent, les critiques de la génération

Munhwawon ont pris leur place en tant que rédacteurs d'articles et des rubriques consacrées au cinéma nouvellement créées par divers médias. Avec l'intérêt renouvelé pour le cinéma et l'approche artistique du cinéma, les études cinématographiques ont donc attiré de plus en plus de candidats. En réponse à ce besoin, de nombreuses universités ont ouvert des cursus allant de la licence au doctorat. Sachant qu'il n'y avait pas suffisamment de professeurs pouvant assurer des cours de cinéma à l'université, un étudiant en master de cinéma pouvait donc obtenir le statut d'enseignant de l'université. Ainsi, les individus de la MHSD ont pris place plus aisément et rapidement dans le champ académique du cinéma.

Le premier Festival international du film de Busan est arrivé à un moment opportun. Depuis la création du réseau de la *Munhwawon sedae* au CCF et au Goethe, tout en cherchant à faire évoluer le cinéma coréen, la MHSD a continué à faire des tentatives de prise de distance avec le système déjà établi de *Chungmuro* ce dernier qui était favorable au régime autoritaire. Toutefois, ce n'était qu'une « tempête dans une tasse de thé » étant donné que la société n'a pas reconnu ce que la génération *Munhwawon* poursuivait en s'appuyant sur le Petit cinéma. Grâce à la succession des générations dans l'industrie du cinéma et dans le champ de la critique cinématographique, depuis la fin des années 1980, des expressions désignant « le nouveau cinéma coréen de la nouvelle génération de cinéastes » sont plus ouvertement apparues. Lors du premier BIFF en 1996, une de ces expressions, la *Korean New Wave* a été officialisée. Des réalisateurs de la MHSD et d'autres proches de la génération *Munhwawon* ont atteint le rang d'artistes pour la critique, en suivant la tradition de sélectionner des auteurs-réalisateurs. Dans le champ du cinéma coréen, la nomination des auteurs-réalisateurs se fait selon le réalisme critique. Néanmoins, le réalisme de la nouvelle vague se concentre davantage sur les caractéristiques critiques des sujets traités dans les films. La KNW a développé une critique des contradictions sociales à la place d'une esthétique appelée réaliste. L'absence d'esthétique commune chez les réalisateurs de cette nouvelle vague rend difficile leur encadrement dans un même mouvement artistique. Cependant, le milieu du cinéma coréen a défini un artiste cinématographique en insistant sur l'importance de la conscience critique à l'égard des problèmes sociaux. Finalement, la *Korean New Wave* a pu servir à revendiquer la dimension artistique du cinéma coréen malgré sa fragilité en tant que courant d'idée. Au sein de la déclaration de l'arrivée du 7^e art proprement coréen, nous trouvons donc une forte présence de la génération *Munhwawon*. Elle est à la fois la créatrice, la vectrice et le sujet de l'officialisation de la nouvelle vague du cinéma coréen. Par ailleurs, les réalisateurs de la KNW peuvent être catégorisés en trois groupes : les réalisateurs de la

MHSD ; les réalisateurs plus précurseurs qui ont été admirés par la MHSD ; les réalisateurs plus jeunes qui ont été influencés par les idées de la MHSD. En conséquence, nous pouvons affirmer que la génération *Munhwawon* a obtenu une légitimité par l'intermédiaire de la *Korean New Wave*, reconnue lors du premier BIFF, et que, par effet rebond, elle a transmis cette autorité à ceux qui la soutenaient.

Ainsi après un âge sombre pendant les années 1970, le cinéma coréen a bénéficié d'une légitimation culturelle pendant les années 1980 et les années 1990. Son passage de la « sphère du légitimable » à la « sphère de la légitimité » a été rapide. Durant ce passage, ils se trouvent de nombreuses instances de légitimations : la valorisation du cinéma coréen lors des événements cinématographiques européens, la remise de décorations culturelle aux cinéastes d'État, l'intérêt augmenté des intellectuels pour le cinéma, le succès du premier BIFF avec la propagation de la *Korean New Wave* et l'installation des cursus de licence, de master et de doctorat en cinéma au sein de plusieurs universités. Lors du processus de légitimation culturelle du cinéma sud-coréen, la génération *Munhwawon* était la première bénéficiaire de ces instances de légitimation et aussi les facilitateurs de la légitimation. En raison de l'insensibilité et de l'incompétence dans le domaine de la production de films de l'ancien *Chungmuro*, la MHSD a pris le contrôle de l'industrie du cinéma coréen. Ainsi l'alternance des générations au sein du paysage cinématographique de Corée du Sud a suivi son cours, telle une armée entrant dans une citadelle sans effusion de sang. Dans ce chapitre, en examinant la légitimation du cinéma coréen, nous avons compris qu'en ayant été entraînés dans un changement sociétal et une évolution de la perspective cinématographique, les individus de la génération *Munhwawon* ont répondu présents pour adapter et guider l'ascension du cinéma au contraire de leurs aînés. Afin de ne pas y voir un simple hasard de l'histoire uniquement, attachons-nous à mieux comprendre à la suite de cette thèse, le rapport entre la MHSD et la nouvelle vague. En effet, quelles activités cinématographiques les individus de la génération des centres culturels ont-ils exercées ? Ont-ils uniquement bénéficié d'un contexte social et politique favorable ou bien avaient-ils des objectifs clairement formulés à l'égard du cinéma ? La cinéphilie de la MHSD et son rapport avec le nouveau cinéma coréen sont donc au centre de l'attention dans le chapitre suivant.

CHAPITRE 3 UN PLI CINEPHILIQUE MARQUE ?

I — QU'EST-CE QUE LA CINEPHILIE ?

1. La cinéphilie et la légitimation culturelle du cinéma

Au sens étymologique, le terme de cinéphilie, composé de « cinéma » et « philia », est l'amour du cinéma. Notons que la notion grecque de *philia* désigne à l'origine l'hospitalité, qui peut être comprise au sein d'une relation sociale. Cela signifie que la cinéphilie n'est pas limitée à la passion ou à l'affection envers le cinéma d'un individu, mais correspond aussi aux échanges portant sur l'amour du cinéma de la part des cinéphiles. Nous pourrions donc la comprendre dans le cadre d'un mouvement. Un mouvement est le déplacement d'une masse d'hommes agissants, se mouvant ensemble ou en même temps, ou encore une action collective (spontanée ou dirigée) tendant à produire un changement d'idées, d'opinions ou d'organisation sociale. Un mouvement en tant que phénomène social, quel que soit le résultat par rapport à son objectif, se fait porteur de certaines évolutions. La cinéphilie est donc un mouvement qui se base sur l'amour du cinéma. Pour que la cinéphilie se réalise, elle a besoin d'exécutants : les cinéphiles. Pour Christophe GAUTHIER, historien du cinéma, le mot « cinéphile » est « adopté pour désigner les spectateurs passionnés qui privilégient le cinéma sur le théâtre³⁴⁹ », qui « se sont approprié progressivement la chose cinématographique au point de faire accepter l'idée que le cinéma s'agissait là d'un art et d'une culture³⁵⁰ ». À cet égard, un cinéphile n'est plus un simple spectateur passionné, mais un producteur et diffuseur de discours autour du cinéma, de différentes manières. Par conséquent, c'est au travers des discours produits et partagés par des cinéphiles que la cinéphilie se forme. Antoine DE

³⁴⁹ GAUTHIER Christophe. *La Passion du Cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Paris : École nationale des chartes, 1999, p.7.

³⁵⁰ *Ibid.*

BAECQUE définit la cinéphilie comme « une manière de voir les films, d'en parler, puis de diffuser ce discours³⁵¹ ».

La cinéphilie est née au sein d'un mouvement du début du 20^e siècle ayant pour but de faire accéder le cinéma au statut de genre artistique autonome, le 7^e art. Selon André ROY, le mot cinéophile apparaît au début de l'année 1912, et celui de la cinéphilie est créé en France dans les années 1920, « sous l'impulsion de critiques comme René CLAIR et Louis DELLUC³⁵² ». La cinéphilie n'a donc pas été inventée de manière spontanée, mais plutôt de manière stratégique. Jusqu'aux années 1920, le cinéma était souvent fustigé par les intellectuels évoquant son influence démoralisatrice en France³⁵³. Pour que le cinéma fût légitimé, il avait donc besoin d'être reconnu par la société. Par conséquent, le destinataire de la nouvelle perspective sur le cinéma en tant qu'art était soigneusement sélectionné afin de distinguer les militants du mouvement, autrement dit les cinéphiles, des spectateurs ordinaires et ainsi de surmonter la réputation médiocre du cinéma de l'époque. Étant donné que ce sont les intellectuels qui dominaient les discours donnant la direction du déroulement de la société, les initiateurs du mouvement pour le 7^e art, notamment Ricciotto CANUDO et Louis DELLUC, ont désiré l'élargissement des spectateurs cinématographiques au niveau de classes sociales plus élitistes. Les revues cinématographiques créées par les avant-gardistes et leurs sympathisants étaient les principales actrices de la diffusion d'une esthétique du cinéma en cours d'élaboration : la revue d'avant-garde pluridisciplinaire, qui se surnomme « organe de l'Impérialisme artistique français », *Montjoie*, a pris l'initiative de chercher de nouveaux spectateurs. Lancée par CANUDO en 1913 et disparue l'année suivante, elle a tenté de diffuser la nouvelle perspective du cinéma en tant qu'art chez des amateurs de l'art avant-gardiste. *Cinéa*, la revue lancée en mars 1921 par DELLUC a également suivi la direction choisie par *Montjoie*. Les principaux spectateurs que *Cinéa* voulait attirer étaient des intellectuels et élites, car c'est eux qui étaient « susceptibles, fortune et influence politique aidant, de faire sortir l'industrie cinématographique française de son marasme³⁵⁴ ». Ainsi, les

³⁵¹ DE BAECQUE Antoine. *La cinéphilie, Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris : Hachette Littératures, 2005, p.11.

³⁵² ROY André. *Dictionnaire général du Cinéma : du cinématographique à internet*. Québec : Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2007, p.95.

³⁵³ L'ouvrage d'Édouard POULAIN publié en 1917, *Contre le cinéma, école du vice et du crime. Pour le cinéma, école d'éducation, moralisation et vulgarisation* représente bien le point de vue envers le cinéma des nombreuses élites de l'époque : un simple divertissement réservé aux moins cultivés et une incitation à la criminalité.

³⁵⁴ GAUTHIER Christophe. *Ibid.*, p.55.

revues spécialisées du cinéma ont choisi des intellectuels et des élites comme lecteurs, avec pour but de propager leurs idées novatrices et leurs nouvelles perspectives sur le cinéma.

Par ailleurs, les films et les cinéastes étaient catégorisés selon les nouveaux discours cinématographiques et les cinéphiles étaient davantage des critiques que de simples spectateurs comme c'est déjà le cas pour d'autres formes d'arts. Des revues spécialisées en cinéma se sont revendiquées continuellement comme adoptant une posture de cinéphile. *Cinémagazine* leur a demandé de ne plus rester passifs et de réclamer aux exploitants du cinéma l'amélioration des programmes des salles. Dans cette veine, le périodique a aussi incité à critiquer en huant les « mauvais » films, plutôt que de rester silencieux devant l'écran en se plaignant tout seul. Cette suggestion a été acceptée des lecteurs, surtout par les adhérents de l'Association des amis du cinéma (AAC), fondée par les rédacteurs et les abonnés de *Cinémagazine*. Léon MOUSSINAC a aussi créé un slogan, « N'allez pas au cinéma chaque semaine par habitude, mais pour applaudir ou siffler un film » et CANUDO a souligné le « droit de siffler au cinéma » au sein du Club du Faubourg en 1921. L'interventionnisme actif était donc un emblème du militantisme du cinéma, mais aussi une règle à suivre chez les cinéphiles. Dès lors, être cinéphile n'a plus signifié être un spectateur du cinéma se rendant régulièrement dans les salles de projection, mais être un participant actif du mouvement pour le cinéma en tant qu'art. Afin d'applaudir ou de siffler un film, les cinéphiles devaient acquérir suffisamment de connaissances sur le cinéma en provenance de revues spécialisées ; ces dernières étaient donc perçues comme des outils pédagogiques dont les cinéphiles devaient adopter la perspective. En 1921, *Ciné pour tous* a organisé un concours du meilleur metteur en scène et a classé les cinéastes en trois catégories : les populaires, les bons artisans, et les novateurs³⁵⁵. Pierre CARON, Louis DELLUC, Abel GANCE, René LE SOMPTIER, Marcel L'HERBIER et Léon POIRIER ont été décrits comme étant « novateurs » et sont aussitôt devenus les cinéastes préférés des cinéphiles de l'époque. Le fondateur de la revue, Pierre HENRY, qui avait déjà réclamer le besoin d'apprendre à voir les films dans ses colonnes a clairement présenté des critères à appliquer aux cinéphiles au travers de cette catégorisation. Cette répartition hiérarchique faisait référence au regard intellectuel sur le cinéma que les revues cinéphiliques exigeaient de leur lectorat. C'est de cette manière que le mouvement pour le cinéma s'est trouvé renforcé.

³⁵⁵ Voir *Ciné pour tous*, n° 76, 1921, p.2.

La cinéphilie est donc le fruit de la stratégie du mouvement pour le 7^e art qui avait pour but de déplacer le cinéma d'une culture dominée à la culture dominante. D'après le contexte de naissance de la cinéphilie, nous pouvons donc la définir comme une réception élitiste du cinéma. En restant sur cette perspective, malgré une forte présence des discours sur la cinéphilie populaire, dans cette thèse, la cinéphilie est conçue en tant que cinéphilie savante. Voici notre hypothèse à explorer dès lors : tout comme la cinéphilie française du début du 20^e siècle qui a contribué au renversement du regard méprisant sur le cinéma, la cinéphilie de la génération *Munhwawon* a guidé l'évolution du cinéma coréen dans les années 1990.

2. La cinéphilie sud-coréenne pré-génération *Munhwawon*

Dans un film autobiographique de JEONG Ji-yeong, *Höllitudŭ k'idŭ ŭi saengae* (헐리우드키드의 생애, *La Vie d'un kid d'Hollywood*, 1994), nous pouvons remarquer une culture d'amateur du cinéma, avant l'arrivée de celle de la génération *Munhwawon*. Myönggil, le protagoniste du film et ses amis sont nés au début (ou au milieu) des années 1940. Leur adolescence est décrite dans le film de cette manière : « droguée du cinéma comme si elle l'était à l'opium ». Les œuvres cinématographiques qui les ont fascinés sont principalement hollywoodiennes, et dans une moindre mesure, européennes : notamment *Le Voleur de bicyclette*, *Un tramway nommé Désir*, *À l'est d'Eden*, *Touchez pas au grisbi* et *Vacances romaines*. Pour ces jeunes suburbains de Séoul, le cinéma coréen est « rustaud » et il ne mérite pas les « *kogŭp kwan'gaek* » (고급 관객, spectateurs d'une haute classe comme eux. Au lycée, ils ont collectionné d'une manière obsessionnelle des informations sur les films étrangers, notamment les noms des acteurs, ceux des réalisateurs et la vie privée des vedettes. Les jeunes fans du cinéma se sont vantés de savoirs sur le cinéma et Myönggil était jaloux de son ami Pyöngsöök qui connaissait mieux le cinéma occidental que lui. À l'origine de sa jalousie, se trouvait également une admiration. Les affiches de cinéma de Pyöngsöök étaient une ressource tellement précieuse que quand il a perdu ses archives, il a agressé violemment le suspect du vol. Le lieu où ils pouvaient satisfaire leur désir pour le cinéma était principalement les salles de cinéma du quartier. Ils sont allés aussi à celle située dans une base de l'armée états-unienne. Contrairement à Myönggil qui n'a pas apprécié d'y voir le film en raison de l'absence de sous-titre, Pyöngsöök l'a adoré. Ce dernier a souligné l'importance de l'esthétique de l'image au sein du 7^e art.

Le film de JEONG Ji-yeong montre sans cesse le lien entre le désir pour les États-Unis et la passion pour le cinéma des jeunes amateurs. Les personnages principaux du film,

Myōnggil et Pyōngsōk discutent de nombreux films occidentaux, sans pouvoir les visionner dans leur ensemble malgré leur fanatisme pour la question. Ils n'avaient pas de moyens financiers suffisants pour acheter des billets, et, étant mineurs, la majorité d'entre eux leur étaient interdits. Même s'ils arrivaient à pénétrer dans la salle de cinéma en évitant la surveillance, leurs professeurs ou les policiers venaient les empêcher de regarder le film puis ils étaient sanctionnés. Pour eux, le cinéma occidental se situait une grande partie dans les images et les nouvelles présentées dans les affiches et les revues. Par conséquent, Myōnggil et Pyōngsōk avaient soif d'un objet dont la substance réelle leur était inaccessible. En outre, ils ont créé un groupe avec d'autres fans du cinéma occidental, nommé *Hwangya ūi 7in* (황야의 7인, Sept personnes au désert) d'après le titre d'un film western : *Les Sept mercenaires*. Néanmoins, leur groupe ne comprenait que cinq membres. Ce décalage entre le nom du groupe et son effectif réel souligne le fossé qui sépare les personnages principaux du film de leur idéal. Ainsi le monde cinématographique qu'ils désiraient était surtout le produit d'un fantasme. Un jour, les cinq adolescents ont tenté d'aller illégalement aux États-Unis afin de rencontrer leurs vedettes. Cependant, leur train s'est arrêté au milieu du trajet, et leur tentative s'est conclue par un échec cuisant. Pendant qu'ils suivaient une quête fantasmée d'un « ailleurs » cinématographique, la réalité dans laquelle, le pays était plongé et où se passaient des luttes contre le régime autoritaire ne les intéressait pas. Même s'ils vivaient en Corée du Sud, ils ne se sentaient pas appartenir à ce pays, mais à Hollywood. Pyōngsōk est resté dans cette illusion jusqu'à la fin de sa vie. En attendant la lettre d'invitation de sa sœur pour un visa aux États-Unis, il refusait de s'intégrer à son pays natal. Lors d'un incendie chez lui, au lieu de sauver son enfant, il est sorti avec ses trésors, c'est-à-dire ses affiches de films. Devenu fou, il se jette devant des voitures en train de rouler. Sa vie fanatique de cinéma prend fin de cette manière brutale.

La cinéphilie que nous trouvons dans le film de JEONG Ji-yeong, est fortement liée à l'admiration pour la culture occidentale, notamment celle des États-Unis. Cet enthousiasme pour le pays occidental n'est pas nouveau en Corée. En évoquant l'identité culturelle d'une « *hwangsaek singmin chi* » (황색 식민지, colonie jaune), YU Seon-yeong [YU Sōnyōng] s'appuie sur des contradictions de l'époque coloniale. Selon YU, la poursuite pour la modernité de la Corée coloniale a été concrétisée à travers le désir pour l'américanisation. Étant donné que son élément de domination majeur était japonais, donc différent d'autres colonisateurs qui étaient « blancs », les Coréens ont pris les États-Unis comme modèle, et

ainsi de ne pas suivre le modèle du Japon³⁵⁶. Le succès mondial du cinéma hollywoodien a renforcé l'attrance pour la modernité américaine chez les Coréens. Ainsi, le cinéma, le divertissement le plus moderne de l'époque, a participé au rêve d'américanisation. Par ailleurs, en réponse au soutien des États-Unis lors de la guerre de Corée, l'image favorable du pays a été accentuée dans la moitié sud de la péninsule coréenne. Selon une étude sur la culture cinématographique des étudiants sud-coréens des années 1960 de MUN Jae-cheol, les étudiants cinéphiles avaient une préférence pour les films étrangers où ils trouvaient un certain gain artistique. Pour MUN, cela les distinguait femmes spectatrices ou des individus issus de la classe ouvrière, qui, au contraire, étaient davantage attirés par les films coréens. Leur cinéphilie fonctionnait comme un reflet de leur désir pour la modernisation de la Corée du Sud à travers un intérêt pour les films occidentaux, notamment les films américains³⁵⁷.

En outre, la cinéphilie avant l'apparition de la génération *Munhwawon* était davantage tournée vers la quête d'informations cinématographiques. Malgré l'envie de voir tous les films reconnus dans le monde cinématographique occidental, les lieux de projection des films étaient limités. Il n'y avait aucune cinémathèque dans le pays : le *Han'guk p'illŭm pogwanso* (한국필름보관소, Archives des films de Corée) a été fondé en 1974, mais il n'avait pas d'espace où le public pouvait voir des films. Il faut attendre les années 1990 pour une projection régulière dans une cinémathèque nationale soit proposée³⁵⁸. Les salles de cinéma, la chaîne de télévision de l'armée américaine, l'AFKN (American Forces Korea Network) et des émissions hebdomadaires de la télévision telles que *Chumal ũi myŏnghwa* (주말의 명화, *Classique du cinéma du weekend*) de MBC et *Myŏnghwa kŭkchang* (명화극장, *Cinéma des films excellents*) de KBS 1TV³⁵⁹ étaient les médiums principaux pour voir des films considérés comme « classiques ». Les étudiants de l'époque ont parfois emprunté des pellicules de films des ambassades des pays étrangers, des chaînes de télévision, voire des étrangers résidant en Corée du Sud. Ainsi, il y avait très peu d'occasions d'accéder aux films des autres pays. Par conséquent, même si, d'après MUN, des étudiants cinéphiles des années 1960 ont commencé

³⁵⁶ Voir YU Seon-yeong. « Hwangsae singminji ũi munhwa chŏngch'e sŏng : amerik'anaijŭdŭ modŏnit'i (황색식민지의 문화정체성 : 아메리카나이즈드 모더니티, L'identité culturelle d'une colonie jaune : modernité américanisée) ». *Ōllon kwa sahoe*, 1997, n°18, p.81-122.

³⁵⁷ Voir MUN Jae-cheol. « Yŏnghwa chŏk kyŏnghŏm pangsik... *op. cit.*, p.113-138.

³⁵⁸ Bien que des projections régulières aient été organisées depuis son emménagement à *Yesul ũi chŏndang* (예술의 전당, Centre des arts de Séoul) en 1990, le programme n'a pas reçu de réponse favorable du public. En 1991, l'établissement s'est donné un autre nom, le *Hang'uk yŏngsang charyowŏn* (한국영상자료원, Archives coréennes du cinéma) que l'État a commencé à subventionner. Dorénavant sont arrivés le service du *Han'guk yŏnghwa teit'ŏ peisŭ* (한국영화데이터베이스, Base de données du cinéma coréen) en 2006 et celui de la médiathèque en 2007. La cinémathèque de l'établissement reçoit les spectateurs dès l'année 2008.

³⁵⁹ Ces émissions ont commencé à se diffuser à la fin des années 1960.

à appuyer sur la valeur artistique du cinéma et sur l'esthétique des images, ils n'ont pas pu développer leur propre discours cinématographique. De simples connaissances sur des films considérés comme « classiques » pouvaient avoir une importance, comme nous pouvons le voir dans le film de JEONG Ji-yeong. En outre, hormis l'organisation des projections des certaines œuvres cinématographiques dans les campus, les cinéphiles avant la génération *Munhwawon* n'ont pas exercés des activités collectives.

Djuna [Tyuna]³⁶⁰, un(e) critique de cinéma anonyme distingue les générations des amateurs de cinéma. Selon lui/elle, il y avait en premier lieu les « *ch'uŏk ūi yŏnghwa p'aen* » (추억의 영화 팬, fans du cinéma des souvenirs) qui ont grandi en incorporant des informations sur les films hollywoodiens dans les années 1950 et 1960. Dans les années 2000, on trouve des cinéphiles ayant passé leur jeunesse en lisant *Screen* ou *Roadshow*³⁶¹, des revues de la génération *Munhwawon*. Nous pouvons donc situer la MHSD à un niveau intermédiaire, entre « les fans » et « les cinéphiles ». En ce sens, la cinéphilie de la génération des centres culturels a joué un rôle de transition au sein de l'évolution de la culture cinématographique de la Corée du Sud.

II — COMMENT PARLER DE LA CINEPHILIE DE LA GENERATION *MUNHWAWON* ?

Notre ambition est de comprendre comment la génération *Munhwawon* a rendu possibles l'apparition de la *Korean New Wave* et la dénomination d'art pour le cinéma coréen. Ce dernier a longtemps été estimé comme de la pornographie ou comme un pur divertissement. Des changements bouleversants, notamment les modifications de la loi sur le cinéma, l'intervention des *chaebŏl* dans l'industrie du cinéma et un intérêt croissant envers le cinéma chez le public et les intellectuels, sont des facteurs externes que nous avons étudiés

³⁶⁰ Djuna (듀나, ?). Écrivain(e) de science-fiction et critique de cinéma sud-coréen. Il (Elle) a commencé sa carrière au début des années 1990. Il (Elle) reste anonyme tout au long de son activité, aucune information privée le (la) concernant n'est révélée.

³⁶¹ Djuna. « Chakka, kamdok i tŭllyŏ chunŭn chintcha 'hŏlliudŭ k'idŭ ūi saeng'ae' (작가, 감독이 들려주는 진짜 '헐리우드 키드의 생애', La vie d'un véritable kid d'Hollywood racontée par un écrivain et un réalisateur) ». *Cine21*, 20 juin 2005. Disponible : http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=31480 [consulté le 19 juillet 2019]

précédemment. Des facteurs internes, propres au parcours des individus appartenant à la MHSD, sont donc notre objet d'attention à présent. Afin de réaliser cet objectif, une méthodologie par étude de cas, la prosopographie, est privilégiée. Il s'agit d'un « instrument fécond qui donne à voir des trajectoires individuelles dans toute leur complexité et leurs interactions³⁶² ». La prosopographie est considérée comme un synonyme des études de trajectoires, des biographies collectives ou de l'élaboration d'une série de biographies. Elle permet de tester des hypothèses sur une population donnée en tenant à la fois des propos sur ses tendances générales, ses normes sociales et sur l'exceptionnalité de certains parcours. Cependant, afin de renoncer à l'utopie du « tout décrire, seulement décrire », il faut la mener avec rigueur, mais surtout sans en perdre de vue les buts, toujours pour dire quelque chose de pertinent sur l'histoire d'un groupe³⁶³.

1. La sélection des individus de la génération *Munhwawon*

Tout comme Claire LEMERCIER et Emmanuelle PICARD l'affirment, il n'existe pas de fiche type de la prosopographie applicable à tout sujet³⁶⁴. Afin de tester nos hypothèses avec le plus d'efficacité possible, nous devons préalablement déterminer des éléments à prendre en compte. Étant donné que nous ne pouvons pas aborder tous les individus constituant la génération *Munhwawon*, cinq parmi vingt-six interviewés³⁶⁵ sont sélectionnés : PARK Kwang-su, HONG Ki-seon, AHN Dong Kyu, JUNG Sung-il et YI Hyo-in. Ils demeurent tous, encore aujourd'hui, dans le milieu du cinéma coréen en tant que professeurs de cinéma à l'université (PARK, YI), réalisateur (PARK, JUNG, HONG³⁶⁶), critique de cinéma (JUNG, YI) et producteur de cinéma (AHN). Malgré les activités qu'ils ont menées collectivement aux centres culturels européens, leurs parcours individuels se sont diversifiés. PARK et HONG étaient tous les deux dans *Yallasyöng*, le club de cinéma de l'Université

³⁶² Claire LEMERCIER, Emmanuelle PICARD. « Quelle approche prosopographique ? ». In : Laurent ROLLET et Philippe NABONNAUD. *Les uns et les autres. Biographies et prosopographies en histoire des sciences*. Nancy : Éditions universitaires de Lorraine, 2012, p.606.

³⁶³ *Ibid.*, p.606-607.

³⁶⁴ *Ibid.*, p.621.

³⁶⁵ Pendant mes recherches sur le terrain de juillet 2014 à février 2015, des entretiens avec 26 Coréens qui constituent la génération *Munhwawon* et qui ont certains liens avec elle ont été exécutés : AHN Dong Kyu, AHN Sung-ki [AN Sönggi] (안성기), CH'OE Chaewön, CH'OE Kwanghüi (최광희), CHÓN Ch'anil, CHÓNG Yongt'ak, HONG Ki-seon, JANG Sun-woo, JEON Yang-jun, JEONG Ji-yeong, JUNG Sung-il, KANG Hön, KIM Chöng-ok, KIM Dong-bin, KIM Dong-ho, LEE Eun, MUN Gwan-gyu, PAK Inch'öl, PARK Geonseob, PARK Kwang-su, RYOO Seung-wan [RYU Süng'wan], SHIN Kang Ho, SIN Kwangsun, YI Hyo-in, LEE Sangbin et YU Gina.

³⁶⁶ HONG Ki-seon est décédé d'une crise cardiaque le 15 décembre 2016.

Nationale de Séoul et ensuite dans le Groupe de cinéma à Séoul. PARK est devenu le réalisateur représentatif de la nouvelle vague du cinéma coréen et HONG, quant à lui, est longtemps resté dans le domaine du cinéma indépendant et militant. AHN et JUNG ont fait des études cinématographiques dans le ciné-club du Goethe et ont tous les deux participé à la publication de *Yöllin yŏnghwa* (열린영화, Cinéma ouvert) en réponse au succès du Festival du Petit cinéma en 1984. Plus tard, AHN a fait une partie de la première génération de *prodyusŏ* de films et JUNG est un des critiques de cinéma les plus importants du pays. En outre, étant donné qu'ils ont participé activement aux activités collectives de la génération *Munhwawon* entre 1977 et 1990, nous estimons pouvoir mieux comprendre leur cinéphilie.

Toutefois, YI ne fait pas partie de la génération *Munhwawon* selon les critères établis dans cette thèse. En effet, il était solitaire et n'a pas exercé d'activité cinéphilique pendant la période de formation de la MHSD (de 1977 à 1984) même s'il allait au CCF depuis son entrée à l'université en 1978. En revanche, il avait des liens importants avec la génération *Munhwawon* depuis son adhésion au Groupe de cinéma à Séoul en 1985 où il a entrepris de mener le mouvement du Cinéma *Minjok*. En outre, il était un des acteurs sociaux exerçant le plus d'activités militantes concernant le cinéma depuis le milieu des années 1980 jusqu'à la fin du mouvement de démocratisation. Par conséquent, nous pouvons le positionner entre la MHSD et les militants venant des ciné-clubs universitaires créés suite au Festival du Petit cinéma en 1984. Si nous considérons PARK, HONG, AHN et JUNG comme des cas représentatifs de la génération *Munhwawon*, leur comparaison avec YI nous permettra de mieux comprendre le rôle de la MHSD dans la réforme du cinéma coréen.

	PARK	HONG	AHN	JUNG	YI
Profession	Réalisateur, professeur de cinéma	Réalisateur	Producteur de cinéma	Critique de cinéma	Professeur de cinéma, critique de cinéma
Année de naissance	1955	1957	1958	1959	1960
Lieu de naissance	Sokcho [Sokch'o]	Wonju [Wŏnju]	Yanggu	Séoul	Busan
Année d'entrée à l'université	1976	1977	1979	1978	1978
Université	Université nationale de Séoul	Université nationale de Séoul	Université Kyung Hee [Kyŏnghŭi]	Université Sungkyunkwan	Université Kyung Hee
Licence	Arts plastiques	Technologie de l'énergie atomique	Sylviculture	Journalisme	Administration publique
Autres	École Supérieure	-	-	-	Master et

études	d'études cinématographiques en France				doctorat en cinéma
Poste occupé précédemment	Assistant-réalisateur	Assistant-réalisateur, scénariste	Assistant-réalisateur, attaché à la planification de la production de cinéma	Rédacteur en chef des magazines mensuels du cinéma, <i>Roadshow</i> et <i>Kino</i>	Directeur des Archives coréennes du cinéma

Tableau 3-1. Les informations biographiques

	PARK	HONG	AHN	JUNG	YI
<i>Ssine k'üllŏp sŏul</i> (씨네클럽 서울, Ciné-club Séoul)		O		O	
<i>Tongsŏ yŏnghwa tonguhoe</i> (동서영화동우회, Club d'amitié du cinéma Orient-Occident)				O	
<i>Tongsŏ yŏnghwa yŏn'guhoe</i> (동서영화연구회, Club d'études du cinéma Orient-Occident)			O	O	
<i>Yallysŏng</i> (알라성)	O	O			
<i>T'oyo tanp'yŏn</i> (토요단편, Court-métrage du samedi)	O	O		O	
<i>Sŏul yŏnghwa chiptan</i> (서울영화집단, Groupe de cinéma à Séoul)	O	O		Δ ³⁶⁷	O
<i>Chagŭn yŏnghwaje</i> (작은영화제, Festival du Petit cinéma)		O	O	O	
<i>Yŏllin yŏnghwa</i> (열린영화, Cinéma ouvert)		O	O	O	O
<i>Sŏul yŏngsang chiptan</i> (서울영상집단, Groupe de médias de Séoul)		O			O
<i>Changsan'got mae</i> (장산곶매)		O			
<i>Minjok yŏnghwa yŏn'guso</i> (민족영화연구소, Centre d'études du Cinéma <i>Minjok</i>) ³⁶⁸	Δ	Δ		Δ	O
<i>Minjok yŏnghwa wiwŏnhoe</i> (민족영화위원회, Comité du Cinéma <i>Minjok</i>)	O	O			O
<i>Yŏnghwa ŏnŏ</i> (영화언어, Langage du cinéma)		O		O	O
<i>Han'guk tongnip yŏnghwa hyŏphoe</i> (한국독립영화협회, Association du cinéma indépendant de Corée du Sud)					O
<i>Han'guk yŏnghwa kihoeksil moim</i> (한국영화기획실모임, Union des employés des bureaux de planification des films coréens)			O		
Des écoles du cinéma privées fondées depuis l'année 1990	O	O		O	O

³⁶⁷ JUNG n'était pas membre du Groupe de cinéma à Séoul, mais il a participé à la publication de l'ouvrage du groupe, *Yŏnghwa undong ron* (영화운동론, *Théorie du mouvement du cinéma*).

³⁶⁸ *Ch'ŏngnyŏn yŏnghwa hakkyo* (청년영화학교, École du cinéma des jeunes) est l'origine du Centre d'études du Cinéma *Minjok* et il se trouvait dans le prolongement des soutiens de la génération *Munhwawon* par rapport au mouvement du cinéma universitaire. PARK, HONG et JUNG étaient intervenants à la série des cours de cinéma ayant lieu tous les samedis soirs du 14 mai au 19 juillet en 1988. Néanmoins, ils ne s'appartenaient pas au groupe.

<i>Onül ūi yŏnghwa kamdok moim</i> (오늘의 영화감독모임, Réunion des réalisateurs d'aujourd'hui)	O				
---	---	--	--	--	--

O = la personne était membre du groupe.

Δ = la personne n'était pas membre du groupe, mais a collaboré avec le groupe.

Tableau 3-2. La participation aux activités collectives de la MHSD³⁶⁹

2. Une restriction du champ de recherches

Plutôt que de nous focaliser sur l'ensemble de la biographie de ces cinq individus, nous centrons principalement l'attention sur la période allant de l'année 1977, année où le ciné-club a été fondé au sein du CCF, jusqu'au premier BIFF en 1996. En outre, nous nous appuyerons en priorité sur leurs expériences cinéphiliques, notamment leur rencontre avec le cinéma, la première visite au CCF et au Goethe, l'adhésion à un club de cinéma, la formation de liens avec les autres individus de la génération *Munhwawon* et leurs maintiens, les discours cinématographiques qu'ils défendaient ou auxquels ils se confrontaient, leurs perspectives sur le cinéma, les solutions qu'ils proposaient pour l'évolution du cinéma coréen, la proximité de leurs activités cinématographiques avec le mouvement pour la démocratisation du pays, ou encore les films produits par eux, etc. Ces expériences seront évoquées selon le « *Yŏnghwa kwang ūi 3tan'gye* » (영화광의 3 단계, Trois stades de la cinéphilie), une théorie présentée en Corée du Sud par JUNG Sung-il au début des années 1990 :

« Le premier pacte [pour comprendre un film profondément], c'est que nous pouvons commencer à voir un film avec plus d'intérêt lorsque nous voyons un film deux fois. Cela ne vient pas de moi, mais d'un réalisateur qui s'appelle François TRUFFAUT. Selon TRUFFAUT, il y a trois stades de la cinéphilie. Le premier, c'est de voir un film deux fois. Le deuxième est d'écrire des critiques de cinéma. Ensuite le troisième est de réaliser son film. [Selon TRUFFAUT] c'est la phase ultime [d'un cinéophile]³⁷⁰. »

³⁶⁹ Dans ce tableau, par rapport au graphique 1-5, il manque *Yŏnghwa madang uri*, l'Académie du film de Corée du Sud, les dix ciné-clubs universitaires fondés suite au Festival du Petit cinéma, l'Union du cinéma universitaire et le Groupe de production des informations par les travailleurs, étant donné qu'aucune des cinq personnes ne faisait partie des activités des groupes mentionnés.

³⁷⁰ « 첫 번째 조항은, 영화 재미있게 보기는 '한 영화를 두 번 볼 때'부터 시작합니다. 이것은 제 얘기가 아니라 프랑수와 트뤼포라는 감독 얘깁니다. 트뤼포 감독은 영화광의 3 단계가 있는데요. 첫 번째 단계는 한 영화 두 번 보기, 두 번째 단계는 영화평 쓰기, 그리고 세 번째 단계는 영화 찍기. 이것이 최고의 단계라고 얘기합니다. »
Source : *Chŏng ūnim ūi FM yŏnghwa ūmak* (정은임의 FM 영화음악, *Les Musiques de film avec CHŒNG Ūnim sur la radio FM*). 1992. Émission de radio. Animée par CHŒNG Ūnim et JUNG Sung-il. Diffusée le 7 février 1993. Séoul : MBC.

JUNG évoque cette philosophie en précisant qu'elle venait de François TRUFFAUT lors de son intervention à une émission de radio, *Chŏng ũnim ũi FM yŏnghwa ũmak* (정은임의 FM 영화음악, *Les Musiques de film avec CHŎNG ũnim sur la radio FM*)³⁷¹ en février 1993. Toutefois, la source d'origine n'a pas été révélée. Selon JUNG, il a découvert la citation de TRUFFAUT alors qu'il était en première ou deuxième année en licence en lisant un article publié dans *K'inema chunbo* (키네旬報), une revue cinématographique japonaise³⁷².

Il a été fortement impressionné par cet article, sans retenir sa source et le texte original dans lequel elle s'intègre. Par conséquent, on peut faire l'hypothèse que JUNG ait effectué certaines modifications de l'expression prononcée par TRUFFAUT, en l'interprétant à sa façon. Si TRUFFAUT a souvent souligné l'importance de voir plusieurs fois un film, il est important de considérer l'évolution des déclarations de JUNG au sujet des cinéphiles. Il évoque pour la première fois les cinéphiles en décembre 1992, au cours d'une émission de radio animée par CHŎNG ũnim³⁷³. Un auditeur lui a demandé comment devenir critique de cinéma et JUNG lui a répondu qu'« à partir du moment où l'on voit un film deux fois, un amateur de cinéma fait un pas en avant en tant que critique de cinéma³⁷⁴ » en précisant que cette idée provenait de TRUFFAUT. Tout en mentionnant le réalisateur de la Nouvelle Vague française comme étant sa source, il a ajouté qu'« une fois qu'un cinéophile se transforme en critique de cinéma, il peut déclarer véritablement son amour envers le cinéma en devenant réalisateur³⁷⁵ ». Nous y trouvons déjà tous les éléments des trois stades de la cinéphilie (amateur de cinéma – critique – réalisateur) que JUNG a mentionnés lors de son intervention du 7 février 1993 dans la même émission de radio.

³⁷¹ *Chŏng ũnim ũi FM yŏnghwa ũmak* (정은임의 FM 영화음악, *Les Musiques de film avec CHŎNG ũnim sur la radio FM*) est une émission de radio de la chaîne MBC (*Munhwa Broadcasting Corporation*, Société audiovisuelle Munhwa) qui a été diffusée entre novembre 1992 et avril 1995, puis d'octobre 2003 à avril 2004. Sa présentatrice, CHŎNG ũnim a perdu brusquement la vie dans un accident de voiture. C'était l'émission de radio préférée des cinéphiles sud-coréens : selon l'article du 5 août 2004, l'émission a mené « le boom du cinéma des années 1990 en jouant un rôle de séminaire cinématographique » ; *Cine21* se souvient du début et du milieu des années 1990 où l'émission « produisait un effet synergique à travers des interactions avec les cinéphiles du pays ». Source 1 : IGIM Chunsu. « Radio sidae majimak sŭt'a ka ttŏnatta (라디오 시대 마지막 스타가 떠났다, le Départ de la dernière vedette du temps de la radio) ». *Midiŏ onŭl*, 5 août 2004. Disponible sur : <http://www.mediatoday.co.kr/?mod=news&act=articleView&idno=30058> [consulté le 14 février 2019] Source 2 : O Chŏng'yŏn. « <Chŏng ũnim ũi FM yŏnghwa ũmak> ũi chŏng ũnim (<정은임의 FM 영화음악>의 정은임, CHŎNG ũnim des *Musiques de film avec CHŎNG ũnim sur la radio FM*) ». *Cine21*, 24 mars 2004. Disponible sur : http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=23629 [consulté le 14 février 2019]

³⁷² JUNG Sung-il. *Chŏng sŏng'il imnida* (정성일입니다, C'est JUNG Sung-il) [courrier électronique]. Destinataire : HONG Sora. 13 février 2019. Communication personnelle.

³⁷³ CHŎNG ũnim (정은임, 1968 – 2004). Présentatrice de la radio sud-coréenne.

³⁷⁴ « 같은 영화를 두 번 보기 시작할 때 비로소 평론가로 첫 번째 발걸음을 내딛는다. » Source : *Chŏng ũnim ũi FM yŏnghwa ũmak*. *Ibid.*, diffusée le 13 décembre 1992.

³⁷⁵ « 영화광에서 영화평론가가 된 다음 정말 영화를 진짜 사랑하는 것은 영화감독이 되는 것 ». Source : *Ibid.*

Notons que cette perspective a largement été appréciée et diffusée chez les cinéphiles sud-coréens dans les années 1990, et que ces activités cinéphiliques étaient considérées comme essentielles pour apprécier et aimer le cinéma. En outre, c'est bien là que le cœur de la cinéphilie se trouve. Pour cette raison, afin d'envisager les expériences cinéphiliques des cinq individus qui font l'objet de nos recherches, nous appliquerons ce modèle des trois stades. Étant donné que seuls PARK et HONG sont devenus réalisateurs, dans cette thèse, nous comprenons le troisième stade de la cinéphilie qui est d'après JUNG de devenir réalisateur comme diffuser la cinéphilie formée au stade précédent à travers des films (réalisateur et producteur) ou des écrits (critiques). Afin de mieux saisir comment les individus de la génération *Munhwawon* ont commencé à s'intéresser au cinéma, nous ajoutons une réflexion (un sous-chapitre) principalement consacrée à leur enfance et à leur adolescence. Ici, nous examinerons leurs premiers souvenirs concernant le cinéma et leur première visite au CCF et au Goethe. Dans le cas où nos sujets de recherches n'avaient pas d'expérience cinématographique importante pendant l'enfance ou l'adolescence, nous prenons en compte leurs autres centres d'intérêt culturels ou intellectuels, et ce afin de pouvoir déterminer ce qui les a menés, par la suite, à devenir cinéphile. La première visite au centre culturel étranger pour voir un film est évoquée dans les deux sous chapitres : devenir amateur de cinéma et devenir cinéphile, en fonction de la cinéphilie de chacun. Par exemple, comme nous le trouvons dans le cas de PARK et YI, si cette expérience est relative aux activités du groupe de cinéphiles, elle est évoquée dans le dernier sous chapitre (voir le tableau 3-3). En outre, nous centrons l'attention uniquement sur la formation de la cinéphilie de la génération *Munhwawon* dans ce chapitre : en particulier le premier stade de la cinéphilie. Les deux étapes suivantes sont étudiées dans les prochains chapitres.

Les champs de recherches		
Devenir cinéphile	Devenir amateur de cinéma	<ul style="list-style-type: none"> - Les premiers souvenirs concernant le cinéma - D'autres intérêts culturels et intellectuels - La première visite au CCF ou au Goethe
	Devenir cinéphile	<ul style="list-style-type: none"> - La première visite au CCF ou au Goethe - L'adhésion au groupe de cinéphiles - Les études cinématographiques - Les relations avec d'autres cinéphiles

Production des discours cinématographiques	<ul style="list-style-type: none"> - Les activités concernant le Petit cinéma - Les activités concernant le Cinéma <i>Minjok</i> - L'intégration du Petit cinéma et du Cinéma <i>Minjok</i>
Diffusion des discours cinématographiques	<ul style="list-style-type: none"> - Les films produits - La diffusion de la cinéphilie

Tableau 3-3. Expériences cinéphiliques

III — COMMENT LES INDIVIDUS DE LA GENERATION *MUNHWAWON* SONT-ILS DEVENUS AMATEURS DE CINEMA ?

Nous choisissons de retranscrire les récits de nos enquêtés, nous permettant de mettre en évidence la manière dont ils racontent leur biographie, construisent leur propre histoire vis-à-vis du cinéma et s'accordent de la légitimité en tant que cinéastes. Il s'agit donc de comprendre comment ils narrent leurs histoires qui se déroulent toutes vers une direction commune à savoir comment ils sont devenus des membres du milieu cinématographique en Corée du Sud. Ces développements seront présentés de manière individuelle, étant donné que le parcours respectif de ces cinq individus ne se croise ni pendant l'enfance ni pendant l'adolescence. Nous évoquerons d'abord les expériences de PARK Kwang-su qui est le plus âgé des cinq, et, ensuite, dans cet ordre d'âge, HONG Ki-seon, AHN Dong Kyu, JUNG Sung-il et YI Hyo-in.

1. PARK Kwang-su

Il est né à Sokcho [Sokch'o] le 22 janvier 1955, une ville sud-coréenne de la province de Gangwon [Kangwon] où il a passé son enfance jusqu'au déménagement de sa famille à Busan en 1969. Pendant son enfance, étant donné que le loisir de sa mère était d'aller voir des films au cinéma, en tant que fils aîné il l'accompagnait régulièrement. Néanmoins, pour lui, ce n'était qu'un divertissement et il ne s'intéressait pas particulièrement au cinéma :

« [Quand j'étais petit,] le cinéma était presque la seule attraction que je pouvais avoir comme on n'avait pas de télévision. Un jour, j'ai fait un voyage scolaire à Séoul quand j'étais en troisième année au collège et c'est là que j'ai vu pour la première fois une télévision. J'allais au cinéma souvent. Au centre-ville, il y avait trois ou quatre salles de cinéma. Pourtant, je n'aimais pas spécialement le cinéma. J'ai juste vu [des films]³⁷⁶. »

« Je n'avais jamais rêvé de faire des films, mais une fois que j'en ai réalisé un, c'est là que j'ai trouvé ça intéressant³⁷⁷. »

C'est la bande dessinée qui fascinait PARK pendant son enfance. Aller au *manhwa pang* (만화방, café à BD) était son loisir secret, étant donné que cela était perçu comme un passe-temps pour jeunes mal éduqués. En outre la BD était placée en bas de la hiérarchie sociale des productions culturelles. Les parents ne pouvaient pas accepter de voir leurs enfants se divertir devant des images jugées ridicules, en étant enfermés dans un espace clos, surtout son père qui faisait partie des intellectuels de la Corée du Nord avant la guerre de Corée³⁷⁸. En conséquence, PARK cachait ses visites au café à BD en inventant des mensonges (en disant qu'il allait chez ses amis, etc.). Il témoigne du fait que pour lui, la lecture des BD satisfaisait sa curiosité :

« J'ai vraiment beaucoup lu de BDs [...], car il n'y avait pas grand-chose à lire en campagne à l'époque. Pour sortir de Sokcho, il fallait prendre le col de montagne Chinburyŏng³⁷⁹ où il n'y avait qu'une seule voie non goudronnée. Pour passer par là, on devait faire une offrande aux esprits pour éloigner tous les malheurs possibles [comme la route était dangereuse et qu'il y arrivait de nombreux accidents]. [...] Puisqu'il n'y avait qu'une seule voie, toutes les voitures devaient attendre leur tour pendant des heures pour passer. En outre, les véhicules militaires avaient la priorité. C'était donc une zone isolée où l'on ne pouvait même pas recevoir les quotidiens à l'heure. Pourtant, il y avait un *manhwa pang* (만화방, café à BD). [...] Quand j'étais à

³⁷⁶ « TV 가 없었으니까 영화가 거의 유일한 오락거리였어요. 중학교 3 학년 때 수학여행을 서울로 왔는데 그 때 TV 를 처음 봤어요. 영화는 어릴 적에 자주 보러 다녔죠. 시내에 극장이 서너 개 있었었어요. 자주 봤죠. 영화를 특별히 좋아하는 거는 아니고 그냥 본 거지. » Source : PARK Kwang-su. Interview réalisée le 22 décembre 2014 à Séoul, Corée du Sud.

³⁷⁷ « 영화에 대해 한번도 꿈을 꾸거나 한 적이 없어요. 그런데 만들어 보니까 재미있는 거야. » Source : PARK Kwang-su. Interview réalisée le 14 octobre 2016 à Séoul, Corée du Sud.

³⁷⁸ Après avoir fait les études à l'école normale d'instituteurs de Pyongyang sous la colonisation japonaise, le père de PARK a travaillé en tant qu'enseignant. Lorsque la force des Nations unies a reculé de la Corée du Nord par la suite de l'intervention de la Chine pendant la guerre de Corée, il est venu dans le Sud et a travaillé comme professeur d'une école populaire, fonctionnaire et employé.

³⁷⁹ Le Chinburyŏng est un col de montagne entre Inje et Goseong [Kosŏng] qui est à 520 m au-dessus du niveau de la mer. Les travaux de pavement et d'élargissement de la route se sont terminés en octobre 1984.

l'école primaire, un garçon a emménagé à Sokcho depuis Séoul, il était abonné à un journal pour enfants. J'allais parfois chez lui le lire³⁸⁰. »

« Pendant les trois années au collège, je n'ai fait que dessiner des BD toute la journée. Mes cahiers étaient remplis par des dessins faits [pendant les cours]. Pas à la maison, car sinon, j'aurais été frappé [par mon père]. Ma famille était sévère. On m'a dit que je mourrais de faim si je devenais peintre³⁸¹. »

Son intérêt pour la BD s'est transformé en goût pour les arts plastiques au lycée. En 1971, il est entré au Lycée Geumseong [Kŭmsŏng] à Busan qu'il décrit comme une « *sam ryu kkangp'ae hakkyo* » (삼류 깡패 학교, école médiocre emplie de voyous). Il a essayé deux échecs avant d'y être admis. À cause de ces échecs, pendant un moment, il s'est considéré comme « un être minable qui ne pouvait même pas être admis au lycée³⁸² ». En deuxième année de lycée, il s'est joint au club scolaire dédié aux arts plastiques et a décidé d'aller ensuite à la faculté des beaux-arts. En 1976, il a laborieusement obtenu l'autorisation de s'inscrire dans le département de sculpture de l'Université nationale de Séoul, un établissement considéré comme le meilleur de Corée du Sud, après avoir essayé de passer par trois fois le concours d'entrée. Étant donné que sa famille n'avait plus d'attentes concernant ses études, cette nouvelle a produit la surprise de ses parents. Cependant, PARK n'était pas à l'aise dans l'université, car « l'ambiance de la faculté ne lui convenait pas suffisamment ». Après un mois à l'école, il a interrompu ses études pendant un semestre. Au deuxième semestre, il a commencé son service national, en intégrant l'administration plutôt que l'armée, avant de revenir à l'université en 1978.

Après son service national, PARK s'est intéressé au théâtre, car il avait des doutes sur la valeur des arts plastiques. Ayant conscience du fait que « seuls les riches pouvaient accéder aux beaux-arts », il cherchait « une issue de secours »³⁸³. D'abord, il a participé à la pièce de

³⁸⁰ « 만화를 워낙 많이 봤어요 [...] 다른 책도 신문도 시골에는 없을 때니까. 속초에서 넘어가려면 진부령으로 넘어가는데, 비포장 1 차선이었을 때. 거기를 넘어 가려면 고사 지내고 넘어갔어요. [...] 1 차선이니까 군대 차 먼저 가고 다른 차는 대기도 몇 시간씩 해서. 신문같은 게 올 수가 없는 거의 고립된 것 같은 지역이었어요. 그런데 만화는 책방이 있었던 말이지. [...] 친구 하나가 서울에서 온 애가 있었는데 그 친구 집에 가끔 갔어요. 그 집에 어린이 신문이 있었거든요. 가끔 가서 신문 얻어 보고 했어요. » Source : *Ibid.*

³⁸¹ « 중학교 3년 동안은 만화만 그렸어요. 하루종일 그것만 그렸어요. 노트가 그냥 전부 다 만화였어요. 집에 가서는 만화 그리면 맞으니까. 짐이 엄했어요. 화가 되면 굶어 죽는다고 절대로 못 하게 했어요. » Source : *Ibid.*

³⁸² D'après PARK, il a appris lire et écrire plus tôt que les autres enfants. Après sa première année à l'école primaire, il a sauté une année et commencé à suivre les cours de la troisième année. PARK était la fierté de sa famille et de son village. À partir du collège, il avait « abandonné » l'idée de se mettre aux études et il a dû préparer son entrée au lycée pendant deux ans.

³⁸³ YI Hyo-in. *Han'guk ūi yŏnghwa kamdok 13in* (한국의 영화감독 13인, *Treize réalisateurs coréens*). Séoul : Yöllin ch'aek tül, 1994, p.266.

théâtre *Mansŏn* (만선, *Pêche miraculeuse*) écrite par CH'ŎN Sŭngse³⁸⁴ et mise en scène par YU Inryŏl³⁸⁵. PARK s'est occupé de l'éclairage de la scène. À la fin des années 1970, dans le but de s'approcher du *minjung*, le théâtre universitaire réalisait des expérimentations. Le *Madang kŭk* (마당극)³⁸⁶ a émergé grâce aux efforts pour réaliser un nouveau type de théâtre héritant du caractère collectif du spectacle traditionnel coréen et de la communication ouverte entre la scène et les spectateurs. Les étudiants ont continué leurs activités également hors de l'école. La troupe théâtrale de *Yŏnu mudae* (연우무대) fondée par les anciens membres du club de théâtre de la faculté des lettres et de sciences de l'Université nationale de Séoul en 1977 en est un cas représentatif. PARK en faisait partie entre 1978 et 1981. Il y a souvent joué un rôle secondaire, s'occupant du décor et de l'éclairage. Sa motivation n'était pas de joindre le monde du théâtre, mais d'apprendre à déployer et à y utiliser à bon escient le décor et l'éclairage, et ainsi faire évoluer ses qualités artistiques. En 1979, il a pris en charge de la décoration scénique de la pièce de théâtre *Hwaga LEE Jung-seop* [YI Chungšöp] (화가 이중섭, *LEE Jung-seop le peintre*) de *Silhŏm kŭkchang* (실험극장, Théâtre des expériences)³⁸⁷. Cependant, des doutes lui sont venus à l'esprit, car la plupart des spectateurs étaient étudiants. Ainsi, dès son adhésion à *Yallasyŏng* en 1980, il a considéré le théâtre comme étant un moyen moins efficace que le cinéma pour assurer la popularité de ses futures œuvres d'art. Il a donc abandonné ses activités théâtrales au début des années 1980.

2. HONG Ki-seon

HONG Ki-seon est né à Wŏnsŏng³⁸⁸, une petite ville de la province de Gangwon le 25 septembre 1957. Étant donné qu'il était le dernier de la famille et que la différence d'âge avec ses grands frères et sœurs était importante³⁸⁹, son plus grand frère, qui était un instituteur à

³⁸⁴ CH'ŎN Sŭngse (친승세, 1939 –). Écrivain sud-coréen. Le *Mansŏn* (만선, *Pêche miraculeuse*) est un de ses chefs-d'œuvre et cette pièce de théâtre décrit la vie tragique de pêcheurs qui luttent contre la nature.

³⁸⁵ YU Inryŏl (유인렬, 1956 –). Metteur en scène sud-coréen. Il a étudié la littérature coréenne à l'Université Nationale de Séoul. Dans un club de théâtre de l'école, il a commencé sa carrière en tant que metteur en scène et l'a continué à *Yŏnu mudae* (연우무대).

³⁸⁶ En coréen, le « *madang* » désigne une cour et le « *kŭk* » le théâtre. Le *Madang kŭk* indique donc un style théâtral établi en Corée du Sud, qui se caractérise par une communication active et collective de la scène et du public ainsi que par un fonctionnement ludique et flexible du temps et de l'espace.

³⁸⁷ Le *Silhŏm kŭkchang* (실험극장, Théâtre des expériences) a été fondé par les anciens étudiants des clubs théâtre des universités à Séoul en 1960 : l'Université nationale de Séoul, l'Université Yonsei et l'Université de Corée. Le nom vient de l'idée selon laquelle « tous les membres sont un outil d'expérience pour l'évolution du théâtre ».

³⁸⁸ Wŏnsŏng est l'ancien nom de Wonju [Wŏnju] jusqu'à l'année de 1989.

³⁸⁹ Quand HONG avait 25 ans, sa mère était déjà sexagénaire. Source : YI Hyo-in. Interview réalisée le 2 novembre 2014 à Suwon, Corée du Sud.

l'école primaire, s'est occupé de HONG pendant son enfance. Par conséquent, il a beaucoup déménagé en suivant la famille de son frère. Au lieu de se faire de nouveaux amis à chaque déplacement, il se concentrait sur la lecture de romans, notamment les œuvres de SON Chang-Seop [SON Ch'angsöp]³⁹⁰ et il écrivait des essais. En 1972, à l'âge de quinze ans, il s'est déplacé à Séoul et a commencé à vivre avec ses parents. C'est là que son intérêt pour le cinéma est né. Après son échec à l'entrée au Lycée Kyungbock [Kyöngbok], un des lycées considérés comme parmi les plus prestigieux en Corée du Sud, il a travaillé pendant un an en tant que livreur de journaux quotidiens dans le quartier de Myeong-dong [Myöngdong], un des centres-villes de Séoul où se trouvait de nombreuses salles de cinéma. Pour lui, les films le consolait quand il se sentait malheureux et seul, notamment *Une place au soleil* de George STEVENS (1951)³⁹¹, *Borsalino* de Jacques DERAY (1970)³⁹² et *Mimangin* (미망인, *Une veuve*) de PAK Namok (1955) :

« J'ai grandi avec un sentiment de solitude au sein d'une famille pauvre. [...] Quand j'étais en difficulté, certains films m'ont encouragé. Pour moi, ce qui est significatif, c'est de donner espoir aux gens qui sont exténués³⁹³. »

En 1974, il a été admis au Lycée technique³⁹⁴ de Kyönggi et il a continué à aller voir des films au cinéma et à écrire des essais littéraires. Trois années plus tard, il est entré au département de technologie de l'énergie atomique à l'Université nationale de Séoul. Cependant, son intérêt n'était pas dans les études, mais dans la littérature et le cinéma³⁹⁵. Même si son campus était à Gongneung-dong [Kongnüngdong], loin du centre-ville, il allait très régulièrement au quartier de Jongno où il travaillait en tant que professeur à domicile et où se trouvait le CCF. Une affiche sur la projection de films au CCF a attiré son attention et depuis sa première visite, il y allait régulièrement pour voir des films :

³⁹⁰ SON Chang-Seop (손창섭, 1922 – 2010). Né à Pyongyang [P'yöng'yang], il est écrivain représentatif de la littérature coréenne des années 1950. Ses œuvres sont caractérisées par la valorisation de la vie d'individus qui apparaissent comme vaines dans le contexte après-guerre où tout était détruit et dévasté.

³⁹¹ Le film est sorti en Corée en 1972.

³⁹² *Borsalino* est sorti en Corée du Sud en 1971 et *Borsalino and Co* en 1974. En considérant l'année des sorties des films, il est plus probable que cela soit *Borsalino and Co* auquel il fait référence. Néanmoins, étant donné que le système de distribution des films était différent par rapport à aujourd'hui, nous ne pouvons pas donner de réponse ferme à cette hypothèse : il y avait beaucoup de cinémas où l'on projetait plusieurs fois des films déjà sortis depuis un certain temps. Le tarif d'entrée était moins cher dans ce type de cinéma.

³⁹³ « 나는 가난한 환경에서 고독하게 커왔어요. [...] 내가 어려웠을 때 어떤 영화들은 나에게 힘을 주었어요. 의미있는 것이란 곧 고단한 사람들에게 희망을 주는 것이라고 생각합니다. » Source : YI Hyo-in. *Han'guk üi yönghwa kamdok 13in... op. cit.*, p.326.

³⁹⁴ Les élèves des lycées techniques (공업고등학교) n'ont généralement pas intégré à de très bonnes universités dont l'accès est extrêmement sélectif.

³⁹⁵ Il n'a jamais révélé explicitement la raison pour laquelle il avait choisi d'entrer au département de technologie de l'énergie atomique à l'université.

« Je ne me souviens pas [du Ciné-club Séoul du CCF]. Pourtant, j'allais souvent au CCF. [...] J'aimais bien voir des films. Je me suis rendu au CCF pour la première fois à l'époque (en 1977) [...], car j'ai vu par hasard une affiche [sur une projection d'un film à l'établissement] dans le quartier (Jongno). Comme je n'avais pas tant d'occasions de voir des films étrangers, j'y allais souvent et là [...]. [Dans ces centres culturels,] je pouvais voir des films que l'on ne pouvait voir nulle part ailleurs à l'époque. C'était une fenêtre sur le cinéma européen [en Corée du Sud]³⁹⁶. »

Lors de notre entretien en août 2014, il m'a avoué n'avoir aucun souvenir de son adhésion au Ciné-club Séoul. Si on se réfère au corpus du Festival de films de court-métrage de jeunes cinéastes coréens, organisé par le ciné-club et soutenu par le CCF en 1978, on trouve son nom publié dans la liste des membres du ciné-club. Par conséquent, nous pouvons supposer qu'il y a adhéré, au plus tard, en novembre 1978. Cette information permet de dépasser son absence de souvenir sur le ciné-club. Par ailleurs, HONG déclare qu'il participait assez activement au Court-métrage du samedi, un autre programme de l'établissement.

3. AHN Dong Kyu

AHN est né à Yanggu de la province de Gangwon le 24 janvier 1958. La ville se trouve sur le territoire qui appartenait à la Corée du Nord avant la guerre de Corée. Grâce à la proximité de la Corée du Nord, les gens originaires de la partie nord de la péninsule se sont installés dans cette région par nostalgie, en espérant pouvoir retourner un jour dans leurs villes natales. C'était bien le cas des parents d'AHN. Cependant, dès le raid sur la Maison Bleue³⁹⁷ en 1968, sa famille a compris que la réunification serait probablement tardive, et elle a choisi de se déplacer à Séoul en 1971. Avant d'emménager à Séoul, son seul divertissement était de voir des films dans un cinéma qui avait été spécialement mis en place pour les soldats. Néanmoins, il ne se souvient pas de manière exacte des films de son enfance :

³⁹⁶ « [씨네클럽 서울은] 기억이 나지 않는데요. 프랑스 문화원은 자주 다녔어요. [...] 영화 보는 것을 좋아했어요. 당시 프랑스 문화원 근처에서 [...] 포스터가 붙어 있길래 한번 가 봤어요. 당시 외국 영화를 접할 기회가 많지 않아서 우연히 가게 되면서 프랑스 문화원에서 영화를 자주 보게 됐어요. [...] 당시에 볼 수 없는 영화들을 볼 수 있었죠. 예술 영화의 창구였어요.» Source : HONG Ki-seon. Interview réalisée le 19 août 2014 à Séoul, Corée du Sud.

³⁹⁷ Le raid sur la Maison Bleue est une tentative nord-coréenne d'assassiner PARK Chung-hee, le président de la Corée du Sud en attaquant la résidence présidentielle le 21 janvier 1968. Trente-et-un espions nord-coréens ont été envoyés dont un seul a été pris vivant, KIM Sinjo. D'après son nom, cet événement est également nommé comme l'affaire KIM Sinjo. Cet acte a suscité le renforcement des forces sud-coréennes contre la Corée du Nord.

« Comme ma ville était située tout près du front, la façon de diffuser des films était particulière. C'était un cinéma établi pour des soldats. Un très grand cinéma où il y avait environ mille sièges. Des projections se passaient tous les jours et les soldats étaient rassemblés grâce à des camions. C'était une expérience bien particulière. [...] Les habitants pouvaient bénéficier également des projections aux côtés des soldats. Quand j'étais petit, on m'a proposé d'aller voir des films en suivant des "kunin ajösssi" (군인 아저씨, tontons soldats) et c'est comme ça que j'allais au cinéma. [...] comme c'était entre le milieu des années 1960 et la fin de la même décennie, donc juste après la guerre, je ne me souviens pas très bien, mais je crois qu'il y avait aussi des films de propagande contre la Corée du Nord. Pourtant, il n'y avait pas que ça³⁹⁸. »

AHN a confessé qu'il n'était pas cinéphile même s'il allait au cinéma avec des « tontons soldats » presque tous les jours. Ce n'était qu'un loisir fascinant pour lui et il ne se souvient d'aucun film qui l'a particulièrement impressionné pendant son enfance. Depuis son arrivée à Séoul jusqu'à la fin de ses études au collège, ses expériences cinématographiques se sont limitées à aller de temps en temps au cinéma avec des amis voir des films d'action hongkongais, surtout après la fin des examens scolaires comme la plupart des adolescents de son époque. C'est au lycée qu'il a entendu parler du CCF pour la première fois lors d'un cours de coréen. Il s'est rendu à l'établissement par curiosité, et a commencé à y retourner dès qu'il avait du temps libre. Il y a rencontré d'autres lycéens, et en échangeant des idées sur le cinéma avec eux, il est devenu progressivement cinéphile :

« Je me sentais dépaysé [au CCF]. La plupart des spectateurs étaient étudiants ou des adultes [...] j'aimais bien l'espace surtout sa tranquillité. Lors de la période des partiels, je sortais de l'école vers midi. Si je n'avais pas grand-chose à faire ou que je n'avais pas envie de rentrer chez moi tout de suite [j'allais au CCF]. Il n'y avait pas grand monde à midi en semaine et je pouvais acheter un billet sans problème. En effet, en weekend, je ne pense pas que j'aurais pu en prendre vu que la file d'attente était très longue³⁹⁹. »

³⁹⁸ « 거기가 어떻게 보면 남북접전지잖아요? 영화상영 방식이 독특했어요. 군인극장이라고 군인을 위한 극장. 거의 천 석 되는 정도의 극장, 상당히 큰 규모의. 매일 영화 상영을 하는데, 군인을 모아서 와요. 독특한 경험이었는데, 트럭에 군인을 계속 실어 날라가지고 극장에 모아 두고서는 영화를 보여 주는 거죠. [...] 그 때 군인 틈에 끼어서 동네 사람들도 보니까. 그런 식의 경험이 있고. 그래서 어려서 집에서 군인 아저씨들 따라서 영화 보러 가자 그러면 따라가고 그랬어요. [...] 60년대 중후반 정도였던 것 같은데, 전쟁 직후였으니까 반공영화도 많이 나왔겠죠, 제 기억은 잘 안 나지만. 보통 상영되던 영화들도 있었어요. » Source : AHN Dong Kyu. Interview réalisée le 4 novembre 2014 à Séoul, Corée du Sud.

³⁹⁹ « 조금 이질적이죠. 다들 대학생 정도나 사회인같은데, [...] 공간이 마음에 들었어요, 한적하니. 중간고사 때나 그러면 12시면 끝나잖아요. 그 때 특별히 할 일 없거나 집에 가기 싫으면 [프랑스 문화원에 갔어요]. 누가 12시에 프랑스 문화원에 영화 보러 오는 사람이 별로 없잖아요. 그 때 가면 아무 때고 표 사잖아요. 토요일 일요일은 줄

En dehors du cinéma, son autre passe-temps favori était la lecture. La littérature japonaise de l'après-guerre le fascinait, surtout durant son adolescence. AHN y trouve la raison de son caractère pessimiste : il aimait penser que « devant la mort, la vie est vaine⁴⁰⁰ » en se plongeant dans une série d'œuvres littéraires de l'après-guerre publiée par la maison d'édition Eulyoo [Ŭryu]⁴⁰¹ :

« Je suis un peu pessimiste. Quand j'ai lu des livres publiés chez Eulyoo, il me semblait que les Japonais étaient dans un état de pensée plus sombre [que d'autres pays vaincus], par exemple des œuvres de DAZAI Osamu⁴⁰². C'est parce que le Japon a perdu la guerre étrangement. Bizarrement, j'aimais bien la littérature japonaise. [...] Le cinéma aussi, je préférais les films allemands à ceux des Français. Je crois, j'avais plus d'empathie pour des pays ayant provoqué une guerre, mais qui ont finalement été vaincus. [...] [Les films allemands] me paraissaient plus profonds avec des questions sur les fondamentaux humains, nous pouvons le remarquer à travers les œuvres de FASSBINDER, de HERZOG et de SCHLÖNDORFF. Sentimentalement, ça me correspondait mieux⁴⁰³. »

Malgré ses expériences partagées avec ses amis rencontrés au CCF, il a choisi la sylviculture comme filière à l'université plutôt que cinéma. Comme la plupart des individus de la MHSD, faire les études cinématographiques à l'université était hors de question en raison de la mauvaise réputation du cinéma et de son étude en Corée du Sud à l'époque. Lors de l'interview réalisée en 2014, il a mentionné que le choix de sa discipline était dû au fait que la note de mathématiques n'était pas prise en compte au moment du concours d'entrée de ce département. Cependant, au cours d'un troisième entretien effectué en été 2018, il a avoué

서느라고 거의 못 봤을 걸요?» Source : AHN Dong Kyu. Interview réalisée le 30 août 2018 à Séoul, Corée du Sud.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ La maison d'édition Eulyoo (을유문화사) se spécialise en sciences humaines. Fondée en 1945, elle s'est engagée dans un mouvement culturel à grande échelle, ainsi que dans la vente et l'importation de livres. Parmi eux, le développement majeur de la culture chez l'enfant était important. L'éditeur s'est concentré sur la culture ethnique traditionnelle et la réception de la culture mondiale perçue comme avancée.

⁴⁰² DAZAI Osamu (1909 – 1948). Écrivain japonais connu pour son style ironique et pessimiste.

⁴⁰³ « 제가 좀 염세적인데, 그... 을유문화사에서 나온 책들을 읽었거든요? 전후소설집. 전쟁 끝나고 2 차세계대전 끝나고 을유문화사에 아마 특히 일본 애들이 더 염세적이었던 것 같아요. 다자이 오사무 이런 사람들 있잖아요. 거기는 또 패전한 국가잖아요. 이상하게 패전을 해 가지고 더군다거나. 이상하게 일본 소설들 보면 되게 좋았어요. [...] 영화도 프랑스 영화보다 독일 영화가 더 좋았어요. 저는 승전국 체질보다는 패전국, 전쟁을 일으켰지만 패전했던 사람들 정서에 더 동의했던 것 같아요. [...] [독일 영화들이] 더 심오했던 것 같아요. 인간의 근본에 대해 물어 보는 영화들이 파스빈더, 헤어조크, 뭐 저기 슐린도르프 그런 쪽이 훨씬 더. 감성적으로 더 맞았던 것 같아요. » Source : AHN Dong Kyu. Interview réalisée le 30 août 2018 à Séoul.

qu'il avait décidé d'entrer au département de sylviculture, car il souhaitait une vie plutôt calme et isolée, voir érémitique dans une montagne⁴⁰⁴.

4. JUNG Sung-il

JUNG est né à Séoul le 4 juillet 1959. Comme PARK et AHN, son père est originaire de la Corée du Nord. Étant donné que sa mère appréciait se rendre au cinéma avec lui, son fils aîné, pour JUNG, voir des films était une activité de loisir très naturelle dès son plus jeune âge. Le plus ancien film dont il dit se souvenir est *Lawrence d'Arabie* de David LEAN (1963) qu'il a vu à l'âge de cinq ans⁴⁰⁵. Cependant, selon lui, sa vie de cinéphile commence en 1969 :

« C'est en quatrième année à l'école primaire que j'ai vraiment réalisé ce que voulait dire aller voir un film. Je ne pourrai jamais oublier ce jour... Je crois que c'était un dimanche du mois de mars. J'ai été invité à la fête d'anniversaire d'un ami. [...] Après le repas, il nous a proposé d'aller au cinéma. Ça m'a surpris. À l'époque, le cinéma était un lieu que je pouvais visiter uniquement avec mes parents. [...] Je me demandais s'il n'était pas fou, car un cinéma spécialisé dans la reprojexion de films déjà sortis était réservé aux adultes qui me faisaient peur. Néanmoins, nous y sommes allés tous ensemble [...] voir un film d'action hongkongais que je n'avais jamais vu. [...] Je me suis dit, "Mais c'est un nouveau monde ! Je ne dois pas en parler à mes parents !". D'un seul coup, je me suis senti grandi. C'était la première fois que je suis allé au cinéma et que j'ai payé mon propre billet. Il me semble que c'était le début de ma vie en tant que cinéphile⁴⁰⁶. »

⁴⁰⁴ « 조금 낭만적인 생각인지도 모르는데, 실은 서울대 입학과 간 고등학교 동창들이 있었는데, 괜찮아 보였어요. 나무나 심고, 베는 것도 배우지만 주로 심는 걸 배우잖아요. 좀 조용히 살고 싶었어요. 산에 가서 혼자 나무나 심고 잘 끄는 거 관리하고 이런 게 훨씬 더 재미있다고 생각했어요. 누구랑 어울려서 살아가는 이런 것들이 개인적으로 잘 안 맞는 것 같아요. 사람들하고. » Source : *Ibid.*

⁴⁰⁵ Selon l'interview réalisée le 7 janvier 2015 et l'entretien publié dans la revue mensuelle *Mal* (말, paroles) au mois de juin 2002, il avait cinq ans quand il est allé voir ce film avec sa mère. Cependant, d'après l'article de la revue culturelle *Paper* [P'eip'ö] (페이퍼) du mois de novembre 1998, il était en deuxième année à l'école primaire (généralement les élèves y sont âgés de 7 ou 8 ans).

⁴⁰⁶ « 영화를 보는 것에 대한 자의식을 가지게 된 것은 국민학교 4학년 때예요. 그 날은 잊을 수가 없는데... 3월달 몇 번째 일요일이었어요. 친구 생일이라서 잔치에 갔는데, [...] 밥 한 그릇 푹딱 먹더니 애가 영화를 보러 가자는 거예요. 깜짝 놀랐죠 당시에 영화관이란 부모님과 가는 공간이었고, [...] 재개봉관은 또 무서운 어른들이나 가는 거지 애들이 가는 곳은 아니라고 생각했기 때문에 미친거 아닌가 했었는데. 어쨌든 애들이 다 모여서 우르르 갔어요. 그 때 한 번도 제가 본 적이 없는, [...] 홍콩합작무협영화를 보러 간 거죠. [...] "아니, 이런 세계가 있다니!" 부모님께는 이야기하면 안 되겠구나. 그 순간 갑자기 어른이 된 기분 있잖아요? 처음으로 내가 돈을 내고 극장에 가기 시작한 그 순간이 저한테는 시네필로서의 첫 시작이었던 것 같아요. » Source : JUNG Sung-il. Interview réalisée le 7 janvier 2015 à Séoul, Corée du Sud.

Le film indiqué dans son témoignage est très probablement *Dragon Gate Inn* (龍門客棧), un film taïwanais réalisé par HU Jinquan (胡金銓, King HU), sorti en 1967⁴⁰⁷. Fasciné par le film, il est retourné à la salle de cinéma tout seul dans le but de le revoir plusieurs fois. Dès lors, il était en amour pour les films d'action hongkongais visionnant tous ceux qui étaient projetés avant son départ pour son service militaire en mai 1980. Afin d'avoir le plus d'informations possible sur le cinéma, il a commencé à lire des articles traitant du 7^e art, parus dans des journaux et des revues. Les émissions de radio et de télévision étaient également une source d'information, notamment *Myōnghwa kūkchang* (명화극장, *Cinéma des films excellents*)⁴⁰⁸, une émission de la KBS1 TV présentée par CHŌNG Yōnggil⁴⁰⁹. Cependant, il ne pouvait pas se satisfaire des médias coréens, il s'est donc dirigé vers des magazines japonais tels que *K'inema Junpō* (キネマ旬報), *Screen* (スクリーン) et *Roadshow* (ロードショー) dès son entrée au collège. Afin de comprendre les textes, il s'est mis à apprendre le japonais en autodidacte.

Un autre film qui l'a impressionné est *Le Troisième Homme* de Carol REED (1949) que JUNG a découvert adolescent⁴¹⁰ sur la chaîne télévisée des forces américaines, l'AFKN. Même s'il ne pouvait pas comprendre les paroles du film en anglais, il était tellement fasciné qu'il « a perdu conscience⁴¹¹ » devant l'écran « comme si son âme était enlevée⁴¹² ». Selon lui, c'était le moment où il a commencé à considérer le cinéma comme un art⁴¹³ et qu'il a compris

⁴⁰⁷ Lors de l'interview du 7 janvier 2015, il ne se souvenait pas exactement du titre du film. Il l'a décrit comme un film médiocre, une coproduction de plusieurs pays en mentionnant qu'il ne pouvait pas le trouver dans les archives de films. Cependant, dans plusieurs interviews notamment celle qui a été diffusée lors d'une émission de radio, CHŌNG Ŭnim ũi FM yōnghwa ũmak (정은임의 FM 영화음악, *La Musique de cinéma de CHŌNG Ŭnim*) du 5 octobre 1994 et celle publiée dans l'article intitulé *Munhwa inmul t'amhōm – yōnghwa p'yōngnon chōng sungil* (문화인물탐험 – 영화평론 정성일, *Exploration des personnalités de la culture - JUNG Sung-il, critique de cinéma*) de la revue *Mal* au mois de juin 2002, le titre du film est indiqué. Par conséquent, nous pouvons supposer que le film était probablement *Dragon Gate Inn* de HU Jinquan.

⁴⁰⁸ Lors de l'interview du 7 janvier 2015 à Séoul, il a mentionné *Iryo sallong* (일요살롱, *Salon du dimanche*) présenté par le même critique de cinéma. Il semble que JUNG ait confondu comme c'est *Myōnghwa kūkchang* dont CHŌNG Yōnggil s'occupait dans les années 1970 et 1980.

⁴⁰⁹ CHŌNG Yōnggil (정영일, 1928 – 1988). Critique de cinéma et journaliste sud-coréen.

⁴¹⁰ Concernant le moment où il a vu le film, il a fait plusieurs témoignages différents. Lors de l'interview du 7 janvier 2015, il dit qu'il était en deuxième année au collège, lors de son interview avec *Mal*, c'était en première année au lycée et dans l'éditorial de *Kino* du juin 1996, c'était en troisième année au collège. Par conséquent, dans cette thèse, il est préférable de ne pas indiquer le moment exact.

⁴¹¹ HWANG Kyōngsin. « Ōnū t'ūkpyōlhan chōnyōk e taehan kirok : yōnghwa p'yōngnon'ga chōng sōngil, kigye changch'i sok e sumgyōjin pimil amho rūl haedok hada (어느 특별한 저녁에 대한 기록 : 영화평론가 정성일, 기계장치 속에 숨겨진 비밀암호를 해독하다, Un rapport sur une soirée spéciale : JUNG Sung-il, critique de cinéma déchiffre un code caché dans une installation mécanique) ». *Paper*, novembre 1998. Disponible sur : <https://seojae.com/web/etc/paper9811.htm> [consulté le 15 septembre 2014]

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ *Ibid.*

qu'un film est fait par la lumière⁴¹⁴. Depuis, sa soif envers le cinéma n'a fait que grandir, surtout pour les films décrits de manière répétitive comme des « classiques » par CHŎNG Yŏng'il à la télévision et à la radio. En raison de la limite établie par l'État sur la quantité des films étrangers, les Sud-Coréens ne pouvaient pas y accéder facilement. *Jeux interdits* de René CLÉMENT et *La Strada* de Federico FELLINI en sont des cas représentatifs. Un jour en automne de l'année 1975, JUNG rêvant de voir *Jeux interdits* est tombé par hasard sur un article d'un quotidien parlant de la projection de ce film au CCF :

« J'étais un garçon déprimé [à cause de l'impossibilité de voir les films que je désirais] en première année de lycée. [...] Le film (*Jeux interdits*) me manquait tellement que ma soif me "démangeait". Avec tout mon courage, je suis allé pour la première fois au CCF en face du Palais Gyeongbok. Cependant, le film projeté le jour même était *Les Carabiniers* de Jean-Luc GODARD. [...] Un film grotesque, un film que je n'aurais jamais imaginé, mais un film qui m'a donné un choc. Je me suis dit que j'avais vu quelque chose d'énorme. Ce jour-là, j'ai fait mes adieux aux *Jeux interdits*. Et après, j'ai commencé à fréquenter le CCF⁴¹⁵. »

« Si j'avais connu GODARD [avant d'aller au CCF], ses films et la place qu'ils occupaient [dans le monde cinématographique], ça ne se serait pas produit [...] j'ai vu le film (*Les Carabiniers*) [sans aucune information] et j'avais du mal à comprendre. [...] Soudain, j'ai compris la présence de la caméra dans le film. Un film est fait par une caméra. Après l'avoir percé, j'ai enfin vu *Jeux interdits*, mais sans appréciation. Aucun plaisir. Pour moi, c'était le moment où j'ai fait mes adieux avec le critique de cinéma, CHŎNG Yŏng'il. J'ai compris que ses écrits sur le cinéma n'auraient plus aucune prise sur moi. Ce moment est très important pour moi comme j'ai découvert la présence de la caméra dans un film. À partir de là, il ne m'était plus possible de faire marche arrière⁴¹⁶. »

⁴¹⁴ CHŎNG Ŭnim. *CHŎNG Ŭnim ŭi FM yŏnghwa ŭmak* (정은임의 FM 영화음악, *La Musique de cinéma de CHŎNG Ŭnim*) [enregistrement radio]. Diffusé le 5 octobre 1994, KBS Radio.

⁴¹⁵ « 그 우울한 고등학교 1학년 소년. [...] 나는 그 영화를 '보고 싶어서 죽을 만큼' 애타게 그리워했었다. 있는 용기를 다 내어 경복궁 맞은편에 자리 잡았던 문화원에 처음 갔다. 그런데 그날 상영한 영화는 장 콕 고다르의 <기관총부대>였다. [...] 이 기괴한 영화, 생각해본 적이 없는 영화, 그러나 무언가 굉장한 걸 보았다는 쇼크를 안겨준 영화. 나는 그날 <금지된 장난>과 작별하였다. 그리고 그날 이후 프랑스문화원에 '등교'하기 시작했다. » Source : JUNG Sung-il. « P'ŭrangsŭ munhwawŏn...munhwa haebanggu ija, pak chŏnghŭi sidae ŭi sŭlp'un ket'o (프랑스문화원...문화 해방구이자, 박정희 시대의 슬픈 게토, Le Centre culturel français... une zone libérée de la culture et un ghetto triste de l'époque de PARK Chung-hee) ». *Hankyoreh*, 19 janvier 2006. Disponible sur http://www.hani.co.kr/arti/culture/culture_general/96163.html [consulté le 13 avril 2013]

⁴¹⁶ « 제가 만약 고다르에 대해서 알고, 어떤 영화를 만든 사람인지 알고, 그 영화가 어떤 위치에 있는 것인지 알았다면 이런 일이 안 벌어졌을 거예요. [...] 영화를 보는데 무슨 영화인지. [...] 그러다가 문득, 태어나서 처음으로 영화는 카메라로 찍는다는 것을 깨달았어요. 영화 안에서 카메라의 존재를 깨달은 거예요. 그 사실을 깨달은 이후에 영화를 보고, 이 영화 끝난 후에 <금지된 장난>을 봤는데 좋다는 걸 하나도 모르겠는 거죠, 감흥이

Pour JUNG, sa première visite au CCF est donc un véritable tournant. Après cet événement, il a commencé à avoir une nouvelle vision du cinéma : jusqu'à cette visite, les critiques de cinéma lui avaient donné l'impression qu'il existait des « *yŏnghwa ūi kkŭtp'an wang*⁴¹⁷ » (영화의 끝판왕, les « boss » du dernier niveau du cinéma), comme par exemple, *Le Troisième homme*, *Jeux interdits* et *Le Voleur de bicyclette*. Cependant, dans la salle Renoir du CCF, il a acquis une approche différente du cinéma. Afin de mieux saisir ces découvertes, il avait le sentiment de devoir se rendre le plus souvent possible à l'établissement français à Séoul. Sa première visite au Goethe date d'octobre 1977, lors de la visite de Wim WENDERS en Corée du Sud pour la projection cinématographique intitulée « *togil yŏnghwa wa ūi pam* » (독일 영화와의 밤, une nuit avec le cinéma allemand). Ainsi, sa passion pour le 7^e art domine son adolescence. Durant sa jeunesse, il a souhaité avoir le plus de connaissances possible sur le cinéma. Néanmoins, il n'a pas choisi les études cinématographiques à l'université, mais l'étude du journalisme en 1978. Il explique sa décision pour cette discipline en s'appuyant sur la mauvaise réputation du cinéma de l'époque :

« [À l'époque,] si un lycéen parlait de son souhait de faire des études cinématographiques à l'université, ses parents disaient “arrête tes études !” ou “tu as donc décidé de ruiner ta vie”. En effet, *Chinhakchi* (진학지, 進學誌, *Magazine pour accéder à l'enseignement supérieur*), une revue qui diffusait des informations concernant la poursuite des études après le lycée ne traitait même pas du département de cinéma, car dès que l'on posait sa candidature, on était admis. [...] Pourtant, un jour, après avoir beaucoup réfléchi pendant un mois, j'ai parlé à mon père de mon souhait d'entrer au département de cinéma. Sans me regarder, mon père m'a dit, “va réviser au lieu de dire n'importe quoi” [...]»⁴¹⁸.

없는. 그 때가 바로 정영일이라는 영화평론가와 작별하는 순간이었어요. 아 사람의 영화에 대한 글은 이제 더 이상 나에게 별로 영향력이 없구나 라는 걸. 그러면서 근데 중요한 건 일단 화면에서 카메라가 보이기 시작하니까 되돌아 갈 수가 없는 거죠.» Source : JUNG Sung-il. Interview réalisée le 7 janvier 2015 à Séoul, Corée du Sud.

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ « 집에서 영화과에 간다고 하면 그냥 학교를 관둬라. 니가 인생을 망치기로 작정했구나. 그리고 제 자신도 그때는 진학지라는 잡지를 봤어요. 대학교에 입학 정보를 그 잡지가 정리하던 시절인데. 영화과에 대한 정보는 안 실렸어요. 응시하면 다 들어가니까. [...] 하루는 그래도 진지하게 [...] 아버님께 한 달 동안 고민한 끝에, “아버님께 드릴 말씀이 있습니다” 이렇게 목소리를 깔고 이야기하니까. “뭔데?” “저 영화과에 가고 싶습니다” 대답을 안 하시고 텔레비를 계속 보시다가 “쓸데 없는 소리 하지 말고 그냥 가서 공부하라우” [...] » Source : JUNG Sung-il. Interview réalisée le 7 janvier 2015 à Séoul, Corée du Sud.

5. YI Hyo-in

YI est né le 9 février 1960 à Busan. Pendant son enfance, aller au cinéma avec des amis était un de ses loisirs les plus importants : il pouvait avoir des billets de cinéma gratuits grâce à son père, qui était enseignant de l'éducation nationale⁴¹⁹. Il pouvait aussi avoir une réduction venant de la « générosité » d'une personne au guichet qui laissait passer les enfants avec un billet à la moitié du prix. Néanmoins, ses souvenirs concernant les films vus pendant son enfance restent fragmentaires :

« [Dans mon quartier d'enfance, quand j'étais à l'école primaire] il y avait une petite salle de cinéma avec une projection simultanée [...] où le programme changeait une fois par semaine. J'y allais [voir des films] dès le changement du programme. [...] J'y allais comme ça. Je ne me souviens pas de ce que j'ai vu à l'époque sauf *Le Docteur Jivago* (David LEAN, 1965) qui était réputé, mais particulièrement ennuyant pour moi⁴²⁰. »

Ses visites régulières au cinéma se sont arrêtées à la fin de ses études au collège. À cause des films coréens qu'il trouvait grossiers et ignobles, il ne voulait plus garder ce loisir d'enfance. Cependant, il n'a pas raté les films les plus réputés. Le film qui l'a impressionné le plus pendant son adolescence est *Pabo tŭl ũi haengjin* (바보들의 행진, *La Marche des idiots*, 1975) de HA Gil-jong :

« J'ai vu *Pabo tŭl ũi haengjin* [...] quand j'étais en deuxième année de lycée. Je me souviens encore de ce moment. Après l'avoir vu, j'étais tellement excité que j'ai couru sur la route malgré le feu rouge et les voitures qui roulaient, même si ce n'était pas à pleine vitesse. Je crois que j'étais très en colère contre les jeunes qui sont décrits comme étant opprimés, pathétiques et égarés dans le film. Pourtant [...] je ne me souviens pas exactement de la partie du film qui m'a mis dans une telle fureur⁴²¹. »

Au lycée, son intérêt s'est tourné vers la littérature coréenne. La série d'œuvres littéraires coréennes de son père était la source « essentielle » de sa bibliothèque où se

⁴¹⁹ Un parent d'élève gérait un cinéma dans le quartier où résidait la famille de YI.

⁴²⁰ « 여기에 2 분 동시상영 조그만 극장이 있었는데 거기는 일주일에 한번씩 프로가 바꿨는데 프로 바뀔 때마다 다녔죠. [...] 영화 그냥 뭐 보러 다녔어요. 뭘 봤는지도 기억이 안 나고. <닥터 지바고> 같은 거는 굉장히 재미 없게 본 기억이 나고, 너무 지루한데 막 유명한 거고. » Source : YI Hyo-in. Interview réalisée le 28 août 2018 à Séoul, Corée du Sud.

⁴²¹ « <바보들의 행진>을 [...] 보고는 너무 흥분해 가지고 길에 빨간 불이 켜져 있고 차가 썩썩 달리지는 않아도 차가 오는데도 막 뛰어 갔어요. 너무 흥분해 가지고, 그 영화에 나오는 억압된 거, 청춘들의 방황하면서도 찌질한 게 너무 화가 난 것 같아요. 지금 보면 [...] 내가 어떤 대목에서 흥분을 했을까 찾으려고 해도 구체적으로 찾을 수는 없어요. » Source : *Ibid.*

trouvaient des œuvres, notamment de YI Kwang-su⁴²², de KIM Dong-in [KIM Tongin]⁴²³ et de CHOI In-hun [CH'OE inhun]⁴²⁴. Depuis sa dernière année à l'école primaire, jusqu'à la fin de ses études au lycée, il a lu l'ensemble de cette série à plusieurs reprises. Il s'est également intéressé aux revues mensuelles littéraires telles que *Munhak sasang* (문학사상, 文學思想, *Pensées littéraires*)⁴²⁵ et notamment *Han'guk munhak* (한국문학, *Littérature coréenne*)⁴²⁶ qu'il collectionnait autant que possible. YI déclare que, parmi tous les écrivains de son adolescence, c'est CHOI In-hun qui l'a le plus impressionné :

« Comme je ne me suis jamais comparé concrètement à d'autres jeunes de mon âge, je ne peux pas affirmer cela avec certitude, mais si j'étais moins pro-occidental que les autres, je crois, c'est dû à l'influence de la littérature coréenne. [...] CHOI In-hun était le plus grand maître littéraire à mes yeux. Quand j'étais au collège, j'ai eu un énorme choc concernant le passage où Myōngjun, le protagoniste de *Kwangjang* (광장, *La Place*), qui était prisonnier de guerre [de Corée], se suicide sur le chemin pour l'Inde après avoir décidé de partir pour un troisième pays [ni la Corée du Sud ni la Corée du Nord]. [...] Grâce à ma lecture minutieuse de la série d'œuvres littéraires coréennes [de mon père], j'ai pu sentir intuitivement que la littérature de CHOI In-hun montrait des différences par rapport à celle de SEO Jeong-ju [Sŏ Chŏngju]⁴²⁷ et de KIM Tong-ni⁴²⁸. »

⁴²² YI Kwang-su (이광수, 1892 – 1950). Écrivain coréen. Durant la période coloniale, il a été résistant puis collaborateur.

⁴²³ KIM Dong-in (김동인, 1900 – 1951). Écrivain coréen.

⁴²⁴ CHOI In-hun (최인훈, 1936 – 2018). Écrivain sud-coréen représentant la littérature contemporaine de la Corée. Son chef-d'œuvre, *Kwangjang* (광장, *La Place*) publié en 1961 est le premier roman sud-coréen critiquant les idéologies des deux Corée. Il est également admis qu'il a clôturé l'époque de la littérature d'après-guerre et ouvert un nouvel horizon pour la littérature coréenne durant les années 1960.

⁴²⁵ *Munhak sasang* (문학사상, 文學思想, *Pensées littéraires*) est une revue littéraire fondée par LEE O-young [YI Ŏryōng] en 1972. Son importance est reconnue par rapport à sa promotion et à la mise en avant qu'elle a effectué d'œuvres de la littérature coréenne. Ces œuvres se regroupaient sous la devise « un grand projet qui change l'histoire de la littérature ». Nous pouvons y inclure plusieurs ouvrages tels que ceux de YUN Dong-ju [YUN Tongju], YI Sang et KIM So-wol [KIM Sowŏl].

⁴²⁶ *Han'guk munhak* (한국문학, *Littérature coréenne*) est une revue littéraire fondée par KIM Tong-ni en 1973. Tout comme son fondateur qui évoquait souvent le problème d'une humanité fictive face à un antagonisme entre une culture locale et une idéologie étrangère, la revue avait pour but « l'établissement du *Minjok munhak* (la littérature pour le peuple ou la littérature nationaliste, littérature *Minjok*) ». Pour la Corée qui a vécu la colonisation japonaise pendant trente-cinq ans, le nationalisme peut être compris comme une résistance contre des menaces venant de l'extérieur.

⁴²⁷ SEO Jeong-ju (서정주, 1915 – 2000). Poète coréen. Malgré la valeur artistique de ses œuvres littéraires, en raison de ses actions pro-japonaises durant la colonisation, il est classé comme collaborateur japonais après son décès.

⁴²⁸ « 내 또래의 다른 사람들과 구체적으로 비교해보지 않아서 자신할 수는 없지만, 내가 다른 이들에 비해 덜 서구지향적이었던 것은 순전히 한국문학의 영향이었던 것으로 보인다. [...] 최인훈은 그 당시 나에게 가장 커다란 문학적 사숙(私淑)이었다. 중학생 시절, 그의 다른 것들은 다 쳐놓더라도, <광장>에서 주인공 명준이 전쟁 포로로서 제 3 국행을 선택하여 인도로 가던 중 자살해버리고 마는 대목에서 나는 엄청난 충격을 받았다. [...] 이른바 문학전집을 철저하게 독파한 나는 어렴풋하게나마 [...] 서정주, 김동리 등의 문학이 나와 최인훈의

Ainsi YI reconnaît l'influence de CHOI In-hun dans son choix de filière à l'université : CHOI était étudiant de la faculté de Droit à l'Université nationale de Séoul. Cependant, au lieu de finir ses études, il a quitté l'école alors qu'il était en dernière année. YI a décidé de suivre le parcours de son écrivain favori et est entré au département d'administration publique de la faculté de Droit de l'Université Kyung Hee à Séoul en 1978. YI a choisi cette école pour une raison géographique : il désirait quitter sa famille afin de se cultiver davantage et vivre dans la capitale du pays où il espérait pouvoir avoir une vie qu'il avait imaginée grâce aux œuvres littéraires qu'il admirait.

Après son entrée à l'université en 1978, et contrairement à ses camarades qui préparaient le concours d'admission à la magistrature, YI rêvait de gagner le concours de *Sinch'un munye* (Concours de littérature annuel printanier) afin de pouvoir commencer une carrière d'écrivain. Sa soif littéraire l'a conduit à s'inscrire à un club théâtral universitaire. Cependant, déçu du manque d'échanges intellectuels et littéraires, YI l'a quitté au bout d'un semestre. Étant donné qu'il souhaitait devenir écrivain, il préférait aller au quartier de Jongno plutôt que de rester à l'école. On y trouvait de grandes librairies où il avait accès à des livres qui satisfaisaient sa curiosité intellectuelle, le Palais Gyeongbok que fréquentait CHOI In-hun, son auteur préféré. Dans ce quartier, YI a découvert le CCF par hasard. Pour des raisons géographiques, YI ne rendait jamais visite au Goethe à l'époque. Selon son témoignage, il se sentait éloigné et différent des amateurs de cinéma qu'il a eu l'occasion de voir au CCF :

Je suis allé là-bas (au CCF) un peu par hasard, car il était en face du Palais Gyeongbok. [...] Des jeunes à l'air arrogant y traînaient toujours. [...] Je ne savais pas que les futurs critiques de cinéma s'y rassemblaient à l'époque. Je regardais tout simplement des films [projetés au CCF] en lisant tant bien que mal les sous-titres anglais. [...] Je ne me souviens presque pas des films que j'ai vus au CCF, sauf quelques scènes. Je crois y en avoir vu une vingtaine⁴²⁹.

« [Avant de venir à Séoul] comme je fantasmais sur la vie qui m'y attendait, même si je n'ai pas vraiment rencontré de véritable intellectuel [dans la capitale], je

문학과는 다르다는 것을 직감적으로 느꼈다. » Source : YI Hyo-in. *Kiŏk : chagŭn yŏksa* (기억 : 작은 역사, *Souvenirs : une petite histoire*). [Autobiographie non publiée transmise par courrier électronique]. Destinataire : HONG Sora. 17 mars 2018. Communication personnelle, p.9.

⁴²⁹ « 그곳(프랑스 문화원)은 경복궁 앞에 있었으므로 자연히 가게 된 곳이었다. [...] 시건방진 표정의 젊은이들이 언제나 서성거리고 있었다. [...] 당시에 나는 그곳을 중심으로 미래의 영화평론가들이 모이고 있는 줄은 몰랐고, 단지 혼자 영어 자막을 힘겹게 읽으며 영화를 보았을 뿐이다. [...] 그때 봤던 영화들은 장면들만 언뜻 언뜻 떠오를 뿐 거의 기억이 나지 않는데 아마 기껏해야 스무 편 쯤 본 것 같다. » Source : *Ibid.*, p.7.

crois avoir eu un certain complexe d'infériorité durant mon séjour. Ce n'était pas un pur complexe complet, mais plutôt l'idée qu'il y aurait toujours certaines choses qui m'échapperaient. Quand je suis allé au CCF, je me suis senti intimidé par rapport aux habitués du lieu. Sinon, on pourrait dire qu'au fond de moi, il y avait une hostilité ou un désaccord contre eux. [...] Je crois que c'était en 1980, l'année de parution du premier recueil de poèmes de LEE Seong-bok [YI Sōngbok]⁴³⁰ [...] dedans il y a un poème sur le CCF. Le poète a étudié la littérature française à l'Université nationale de Séoul. Cependant, dans son poème, il a aigrement ironisé sur une employée coréenne [qui nous accueillait] au CCF⁴³¹. J'étais entièrement d'accord avec lui [sur elle]⁴³². »

Au lieu de se plonger dans le cinéma comme les cinéphiles croisés au CCF qu'il trouvait arrogants et qui produisaient en lui un certain complexe d'infériorité, YI désirait traiter des contradictions de la société coréenne. Alors que les individus de la MHSD participaient à des activités cinéphiliques, dès la fin des années 1970, YI s'est plongé dans le mouvement des étudiants pour la démocratisation. Après avoir passé sa première année à l'université, tout en réprimant et dissimulant sa colère et son indignation contre l'État, il a adhéré en 1979 à un club universitaire clandestin, *Sōyang sasang yōn'guhoe* (서양사상연구회, Groupe d'études de la pensée occidentale). En apparence, il s'agissait d'un club d'études de philosophie occidentale. Cependant, les ouvrages que YI a eu l'occasion d'y lire ne concernaient pas seulement des théories occidentales. Certains étaient inscrits à l'index de ceux proscrits par l'État, notamment *Haebang chōnhu sa ũi insik 1* (해방전후사의 인식 1, *Compréhension de l'histoire autour de la libération de la Corée 1*) de SONG Kōn-ho⁴³³ et de BAEK Gi-Wan [PAEK Kiwan]⁴³⁴, *What is history?* d'Edward Hallett CARR, *Chōnhwan sidae ũi nollli* (전환시대의 논리, *Des théories sur les temps de transition*) de RI Yōnghŭi⁴³⁵ et

⁴³⁰ LEE Seong-bok (이성복, 1952 –). Poète sud-coréen. Son premier recueil de poèmes, *Twinggunŭn tol ũn ōnje cham kkaenŭn'ga* (똥구는 돌은 언제 잠 깨는가, *Quand se réveillera-t-elle la pierre roulante*) a été publié par la maison d'édition *Munhak kwa chisōng* en 1980.

⁴³¹ Malgré son témoignage sur le poème, la partie péjorative sur l'employée coréenne au CCF ne se trouve pas dans le recueil de poèmes de LEE Seong-bok que YI a évoqué lors de l'interview réalisée le 28 août 2018 à Séoul, Corée du Sud.

⁴³² « 서울에는 그 어떤 대단한 게 있을 거라고 생각했기 때문에 그런 사람 [대단한 사람]을 직접 만나지는 못 해도 나는 서울에서 생활하는 동안 내내 어떤 열등감이 있었던 것 같아요. 100% 열등감은 아니지만 아직도 내가 모르는 게 있다는 그런 게. 프랑스 문화원에 갔을 때 이거는 핵심적인 열등감이죠. 문화적으로 익숙한 사람들에 대한 열등감이죠. 다른 식으로는 위화감, 적대감 이런 걸로 내면에 있었겠죠 [...] 1980 년도라고 기억하는데, 이성복 시인 데뷔 시집이 나왔어요. [...] 그 시집에 불문화원이 있어요. 이 사람도 서울대 불문과 출신인데도 불문화원을 갔을 때 거기에 근무하는 한국 여자를 굉장히 비꼬는 그런 시가 있어요. 저도 굉장히 공감했어요.» Source : YI Hyo-in. Interview réalisée le 28 août 2018 à Séoul, Corée du Sud.

⁴³³ SONG Kōn-ho (송건호, 1927 – 2001). Journaliste sud-coréen, activiste pour la démocratisation des médias sud-coréens.

⁴³⁴ BAEK Gi-Wan (백기완, 1932 –). Politicien, auteur, activiste progressiste de la Corée du Sud.

⁴³⁵ RI Yōnghŭi (리영희, 1929 – 2010). Journaliste, professeur de journalisme et activiste progressiste de la Corée du Sud.

Nodong ūi yŏksa (노동의 역사, *L'Histoire du travail*) de Françoise BALLETT⁴³⁶. Certains membres du club ont également adhéré aux autres clubs universitaires dans le but de propager leurs idées résistantes contre le régime autoritaire. En outre, ils ont assisté aux séminaires de grands activistes progressistes tels que MOON Ik-hwan [MUN Ikhwan]⁴³⁷ et HAM Seok-heon [HAM Sŏkhŏn]⁴³⁸. Ces rassemblements se passaient souvent sous couleur de réunions religieuses étant donné que les mesures d'urgence interdisaient toutes les sortes d'actions collectives.

En observant l'oppression du régime, il est devenu de plus en plus militant. Lors de ses vacances scolaires de l'hiver 1979, suite à l'assassinat de PARK Chung-hee du 26 octobre et au coup d'État du 12 décembre, il est désigné vice-président du *Hagwŏn minjuhwa ch'ujin wiwŏnhoe* (학원민주화추진위원회, Comité de la promotion de la démocratisation de l'école)⁴³⁹. Puis lors de la rentrée en mars 1980, il est devenu le représentant des étudiants de la faculté de droit. Avec le Soulèvement de Gwangju en mai 1980, le Printemps de Séoul s'est achevé et les mouvements étudiants ont stagné. Cependant, YI qui était autrefois contre PARK Chung-hee, a continué sa résistance avec ses camarades, mais cette fois-ci contre CHUN Doo-hwan. Étant donné que le régime autoritaire ne tolérait pas l'insoumission des étudiants, ils ont été arrêtés par la police à l'automne de l'année 1980. YI a été torturé au commissariat du Cheongnyangni [Ch'ŏngnyangni] et selon lui, des enquêteurs ont essayé de le relier avec la Corée du Nord par tous les moyens possibles :

⁴³⁶ *Nodong ūi yŏksa* (노동의 역사, *L'Histoire du travail*) est publié en 1979 chez la maison d'édition Kwangminsŏ. Son auteur est indiqué comme Françoise BALLETT. Néanmoins, étant donné que la transcription de son nom en coréen est « 프랑소와 바레 », il est possible que l'auteur s'appelle François, au lieu de Françoise. Malgré tout, aucun chercheur portant ce nom n'a écrit un ouvrage intitulé *L'Histoire du travail* bien qu'il se trouve dans de nombreux sites académiques sud-coréens tels que la Bibliothèque nationale de la Corée et le RISS.

⁴³⁷ MOON Ik-hwan (문익환, 1918 – 1994). Pasteur, poète et activiste progressiste de la Corée du Sud.

⁴³⁸ HAM Seok-heon (함석헌, 1901 – 1989). Historien, penseur, littéraire et activiste progressiste de la Corée du Sud.

⁴³⁹ Depuis la suppression de la mesure d'urgence numéro neuf, afin d'assurer des activités autonomes pour les étudiants, des universités ont mis en place des réformes administratives, notamment le rétablissement du conseil étudiant. Le *Hagwŏn minjuhwa ch'ujin wiwŏnhoe* (학원민주화추진위원회, Comité de la promotion de la démocratisation de l'école) était une organisation d'étudiants souhaitant la modification des règlements d'école constitués pendant le mandat de PARK Chung-hee et la résolution des problèmes tels que la corruption des universités. À l'Université Kyung Hee, dès la rentrée scolaire, de nombreux conflits entre l'école et le comité des étudiants ont commencé étant donné que l'école refusait de le reconnaître comme partenaire de négociation. Source 1. « Sae sidae match'wŏ kak taehak haksŏ haengjŏng chae kŏmt'o (새 시대 맞꼭 각 대학 학사행정 재 검토, Pour une nouvelle ère, des universités examinent leur administration scolaire) ». *Dong-A ilbo*, 24 décembre 1979. Disponible sur : <https://newslibrary.naver.com> [consulté le 18 août 2018] Source 2. « Taehak, kwayŏl ūn sikko munje nŭn namgo (대학, 과열은 식고 문제는 남고, Aux universités, après la fin de la surchauffe, demeurent toujours des problèmes) ». *Dong-A ilbo*, 1^{er} avril 1980. Disponible sur : <https://newslibrary.naver.com> [consulté le 18 août 2018]

Au début, un policier m'a battu partout et n'importe comment. Ensuite, il m'a fait me mettre à genoux en face du mûr et m'a frappé avec un gourdin. [...] Le policier qui est parti puis revenu m'a dit, « cet argent, ça vient bien de la Corée du Nord, n'est-ce pas ? » en pointant mon livret de banque. Puis, il a recommencé à me battre. J'ai appelé maman inconsciemment et je me suis mis à éclater en pleurs. Il est sorti. Je me suis senti à la fois soulagé et angoissé : c'est fini, mais pour le moment seulement. [...] L'emprisonnement et les punitions physiques non archivés et inofficieux laissent un traumatisme fatal à la victime. Personne d'autre ne peut comprendre le sentiment d'isolement et de désespoir qui en résulte. C'est une blessure qui ne disparaît pas, donc parfois, quand la victime de la violence n'est pas stable mentalement, par exemple après avoir bu de l'alcool, cette blessure émerge dans des comportements illogiques et inexplicables⁴⁴⁰.

YI a été libéré après dix jours d'emprisonnement. Du fait de ses douleurs physiques importantes et du choc psychologique non moins profond, il est retourné à Busan. Son université l'a puni en le suspendant temporairement. Durant les vacances d'hiver de l'année 1980, l'université lui a proposé d'interrompre ses études pour s'engager comme volontaire au service militaire en échange de la fin de sa suspension. YI a accepté cette proposition, mais il ne pouvait pas se rendre immédiatement à l'armée, car il n'avait pas atteint l'âge officiel pour s'enrôler dans la défense nationale. En effet, ses parents avaient déclaré sa naissance avec un an et demi de retard. Par conséquent, depuis la fin de l'année 1981 jusqu'au début de l'année suivante, il a travaillé en animant les cours du soir d'une église protestante du quartier de Banson-dong [Pansongdong] de Busan. D'après YI, son expérience de la torture l'a poussé à se tourner vers Dieu. Étant donné qu'il était sur la liste des personnes fichées pour leur militantisme, il a été l'objet d'une nouvelle enquête policière lors de l'affaire de l'incendie du centre culturel des États-Unis à Busan en mars 1982⁴⁴¹. Cependant, il n'était pas impliqué. Jusqu'au début de son service national en août 1982, en restant à Busan, il s'est consacré à la lecture, à la traduction des ouvrages étrangers

⁴⁴⁰ « 처음에는 마구잡이 구타였고 그 다음에는 벽을 향해 무릎을 꿇린 후 몽둥이로 매타작을 했다. [...] 다시 들어온 그(경찰)는 내 통장을 펼치고는 '이 돈 북한에서 보낸 거지?' 하며 다시 패기 시작했다. 나도 모르게 '엄마' 소리가 나왔고, 울음이 터져 나왔다. 그러자 그는 행하니 나갔다. 이제 끝났다는 안도와 다시 시작할지 모른다는 불안이 동시에 들었다. [...] 기록으로도 남지 않은 구금과 고문을 통한 비공식적 징벌을 당한 경우는 그 개인에게 치명적인 트라우마를 남긴다. 그 순간에 느꼈던 고립감과 절망감에 대해 타인들은 결코 이해할 수 없다. 그 상처는 평생 동안 남아있는데, 과한 음주 상태나 정신적으로 불안할 때 아주 가끔씩 논리적 인과관계로 설명되지 않는 행동으로 나타나기도 한다. » Source : YI Hyo-in. *Kiök : chagün yöksa... op. cit.*, p54-55.

⁴⁴¹ Le 18 mars 1982, des étudiants de Busan ont mis le feu au centre culturel des États-Unis à Busan afin de montrer leurs mécontentements des politiques étrangères du pays. À cause de l'incendie, un étudiant travaillant dans la bibliothèque de l'établissement est mort et trois personnes ont été blessées. L'État a annoncé que cette affaire était conduite par des étudiants incités par la Corée du Nord ou par des déséquilibrés antisociaux et des étudiants ont été arrêtés de manière violente.

et à l'écriture. Il se souvient avoir travaillé sur des livres de philosophie allemande et de sociologie, notamment les travaux de l'École de Francfort.

IV — COMMENT LES INDIVIDUS DE LA GENERATION *MUNHWAWON* SONT-ILS DEVENUS CINEPHILES ?

1. HONG, AHN et JUNG : aux centres culturels

Parmi ces cinq individus, HONG, AHN et JUNG ont fait connaissance avec d'autres « mordus de cinéma » entre autres KANG Hansöp, JEON Yang-jun, HAN Sangjun et KIM Hongjun au CCF⁴⁴². Grâce aux témoignages de CH'OE Chaewon, JUNG et AHN, nous pouvons comprendre comment leurs liens d'amitié se sont créés :

« À l'arrière du CCF se trouvait un restaurant chinois. [Plus précisément,] la porte du restaurant était en face de celle de derrière de l'établissement. De futurs cinéastes [qui restaient pendant toute la journée au CCF pour voir des films] y allaient manger et rentraient par la porte de derrière. Ils voyaient des films dans la salle de projection avec ça (casque sur la tête) : comme c'était gênant d'aller dans la salle de Renoir [qui était complète et en outre, ils n'avaient même pas de billet]. En attendant la prochaine séance, ils passaient du temps dans la salle de garde. [...] Les gens étaient fous de films. Certains voyaient un film cinq ou six fois⁴⁴³. »

« Pour la première fois, je me suis rendu compte de l'existence de gens comme moi [au CCF]. Néanmoins, ces samouraïs ne se faisaient pas d'amis. PARK Geonseob a servi d'intermédiaire entre nous. [...] Pour nous, il est comme notre professeur

⁴⁴² Étant donné que HONG est un petit cousin de la mère d'AHN, ils se connaissaient déjà depuis leur enfance. Néanmoins, selon le témoignage d'AHN, c'est depuis leurs retrouvailles aux centres culturels européens qu'ils se sont véritablement connus.

⁴⁴³ « 문화관 바로 뒤에 중국집이 있는데, 문화원 뒷문을 열면 바로 그 집 정문이에요. 당시 감독 예비생들이 배가 고프니까 거기에서 밥을 먹고 뒷문으로 들어 와서 영사실에서 영화를 보는 거예요. 이거 (헤드폰) 끼고. 안에 들어가긴 저기하니까. 옆에 숙직실이 있어요. 거기 대기하고 있다가. 얼마나 성의가 저기해요. 대여섯 명씩 숙직실에 앉아 갖고. [...] 사람들이 영화에 미쳐 놓으니까요, 영화도 대 여섯 번 보는 사람들이 있어요. » Source : CH'OE Chaewon. Interview réalisée le 27 août 2013 à Séoul, Corée du Sud.

responsable. Il nous a appris qu'aimer [le cinéma] ensemble est encore plus précieux que de l'aimer seul⁴⁴⁴. »

« C'est là (le CCF) que j'ai rencontré JEON Yang-jun, HAN Sangjun et KANG Hansöp par l'intermédiaire de PARK Geonseob : les proches de PARK ont mangé ensemble plusieurs fois [après les projections des films au CCF]⁴⁴⁵. »

Malgré la présence du « grand frère de ces amateurs de cinéma », PARK Geonseob, l'ancien projectionniste au CCF, l'établissement français n'était pas le lieu principal des activités cinéphiliques. Comme ils le mentionnent ci-dessus, HONG ne se souvient même pas de son adhésion au ciné-club de l'établissement et AHN n'en faisait pas partie. Seul JUNG garde toujours ses souvenirs du ciné-club : il y a adhéré dès sa création en 1977, mais il en était très rapidement déçu. Selon lui, les informations venant des professeurs responsables du Ciné-club Séoul étaient trop limitées. En outre, pour JUNG qui souhaitait rencontrer « des gens qui chercheraient ardemment des connaissances cinématographiques et qui les absorberaient comme lui⁴⁴⁶ », les membres du ciné-club du CCF semblaient éloignés de ce qu'il attendait.

Bien que HONG, AHN et JUNG aient fait connaissance avec d'autres jeunes amateurs de cinéma au CCF, c'était au Goethe qu'ils ont pu étudier le cinéma et commencer à exercer des activités cinéphiliques ensemble. Étant donné que le centre culturel allemand était moins populaire que celui de la France, c'est en partageant des informations sur le cinéma au CCF qu'ils ont pris connaissance de la présence d'un autre établissement étranger proposant des projections de films. Très vite, ils ont commencé à aller plus régulièrement au Goethe, car ce nouvel établissement offrait l'occasion de mieux comprendre le cinéma (HONG) et de créer plus facilement un consensus entre différents amateurs de cinéma (JUNG et AHN) :

« Au CCF, on ne présentait pas des films systématiquement. Alors qu'au Goethe, je crois que son directeur était réalisateur des films documentaires, donc on nous montrait des films depuis le début du cinéma allemand jusqu'aux Oberhausener

⁴⁴⁴ « 나는 처음 여기서 나와 같은 인간들이 있다는 것을 알았다. 하지만 사무라이들은 친분을 나누지 않았다. 그때 우리들의 다리를 놓아준 사람은 [...] 박건섭 선배였다. 건섭 형은 우리들의 담임 선생님 같은 사람이다. 그는 우리들에게 혼자 사랑하는 것보다 함께 사랑하는 것이 훨씬 소중한다는 것을 가르쳐주었다. » Source : JUNG Sung-il. « P'ürangsü munhwawön... munhwa haebanggu ija, pak chönghui... *op. cit.*

⁴⁴⁵ « 거기서 양준이, 상준이, 한섭이를 만났어요. 박건섭 형이 계셨으니까 건섭이 형하고 친한 사람들끼리 (영화 상영) 끝나면 점심, 저녁 먹고 이런 과정이 몇 번 있으면서 (알게 됐어요). » Source : AHN Dong Kyu. Interview réalisée le 30 août 2018 à Séoul, Corée du Sud.

⁴⁴⁶ « 영화에 대한 지식을 막 갈구하고 또 흡수하고 있었던 아마도 저같은 사람들 몇몇은 더 있었을 것 같은데, 실망스러운 면이었죠. » Source : JUNG Sung-il. Interview réalisée le 7 janvier 2015 à Séoul, Corée du Sud.

Manifest [selon un ordre chronologique] au travers desquels nous pouvions faire des études de l'histoire du cinéma allemand⁴⁴⁷. »

« J'ai quitté [le Ciné-club Séoul] en me demandant pourquoi [les professeurs responsables du ciné-club] ne nous révélaient pas le secret du cinéma. [...] J'ai apprécié le Goethe, car j'avais l'impression d'y avoir rencontré mes frères. Je me suis rendu compte que je n'étais pas le seul [fou du cinéma] et qu'il y avait d'autres gens comme moi. D'abord [avec eux], je n'avais pas besoin de donner des explications sur des termes cinématographiques comme la Nouvelle Vague française. J'étais donc ravi⁴⁴⁸. »

« Je n'arrivais pas à créer un consensus [avec d'autres gens que mes amis cinéphiles]. Cependant, là-bas (au Goethe), tout le monde était obsédé par le visionnage de films et la lecture d'ouvrages [concernant le cinéma]. Je crois que c'est cette expérience qui m'a conduit à la production [professionnelle] de films. [...] De plus, mes amis ont également juré qu'ils feraient du cinéma. [...] Bon, ce n'était pas vraiment une promesse, mais nous avons sous-entendu que nous ferions tous du cinéma. Je savais qu'une dizaine d'amis ne quitteraient jamais le monde cinématographique parmi une vingtaine de gens [qui étaient dans le groupe]⁴⁴⁹. »

D'après ces témoignages, nous pouvons saisir que, contrairement au CCF où il y avait beaucoup de jeunes désireux de connaître le cinéma français considéré comme une culture élitiste, c'est au Goethe que les amateurs de cinéma se rassemblaient en petit comité. Le fait que les mêmes films français ont été projetés plusieurs fois, ne laissant pas beaucoup de place à de nouveaux films au CCF, explique leur prise de distance avec l'établissement français. En outre, ces jeunes pouvaient recevoir un accueil plus chaleureux avec l'ouverture du Club d'amitié du cinéma Orient-Occident, le ciné-club du Goethe créé en 1978. Selon AHN, ils pouvaient bénéficier des espaces que le Goethe mettait à leur disposition et les jeunes de

⁴⁴⁷ « 프랑스 문화원에서는 그다지 체계적으로 영화를 보여주지 않았어요. 그런데 독일 문화원은 원장이 당시 다큐멘터리 영화 감독 출신인가 그래서 독일 영화를 초기부터 오버하우젠까지 착착 보여 줬어요. 이 과정을 통해서 영화사 공부를 할 수 있었어요. » Source : HONG Ki-seon. Interview réalisée le 19 août 2014 à Séoul, Corée du Sud.

⁴⁴⁸ « [씨네클럽 서울에서는] 우리에게 비급을 왜 안 알려 주시나 하면서 자리를 떠났죠. [...] 독일 문화원이 좋았던 건 형제를 만난 기분이었어요. 나같은 인간이 나만 있었던 게 아니구나 했죠. 일단 뭐, 누벨바그에 대한 구차한 설명을 안 해도 괜찮아. 긴 설명도 필요 없어. 그러니까 너무 반가웠죠. » Source : JUNG Sung-il. Interview réalisée le 7 janvier 2015 à Séoul, Corée du Sud.

⁴⁴⁹ « [다른 사람들과는] 공감대 형성이 안 되잖아요. 그런데 거기(독일문화원) 가면 서로 다들 영화 한 편이라도 더 보고 책이라도 한 자 더 보고 그러면서. 그런 게 결국은 뭐 영화를 제작하는 데까지 저를 끌고 간 것 같아요. [...] 그리고 친구들도 다 영화 한다고 약속을 했으니까. [...] 약속이라기보다 암묵적으로 다 영화를 한다고, 서로 다. 영화관을 떠나지 않을 사람들이, 그때 친구들 20명 정도라 하면 10여 명 정도는 절대로 영화관을 떠날 사람이 아니니까. » Source : AHN Dong Kyu. Interview réalisée le 30 août 2018 à Séoul, Corée du Sud.

l'époque ne pouvaient pas obtenir une telle hospitalité du CCF⁴⁵⁰. Grâce à ces soutiens, dans le cadre du ciné-club du Goethe, ils ont étudié ensemble le cinéma de manière autodidacte et écrit des textes sur le cinéma. Cela les a fait entrer dans le deuxième stade de l'évolution du parcours de cinéphile.

Parmi les cinq acteurs de la génération *Munhwawon*, c'est JUNG qui a atteint cette étape en premier. Dès son adhésion au Club d'amitié du cinéma Orient-Occident en 1979, il a occupé des postes importants tels que secrétaire du ciné-club et rédacteur en chef des étudiants du bulletin du groupe, le *Tongsŏ yŏnghwa tonguhoebo* (동서영화동우회보, *Bulletin du Club d'amitié du cinéma Orient-Occident*). En partageant sa passion du 7^e art, ainsi que ses connaissances cinématographiques qu'il a accumulées depuis le collège, il a rédigé deux articles sur la Nouvelle Vague⁴⁵¹ et sur le cinéma japonais⁴⁵². Ils ont été publiés dans le numéro trois du bulletin sorti en 1979. Dans son premier article, JUNG a écrit qu'après les événements de mai-juin 1968, le cinéma français a connu « un silence profond, profond et encore profond après l'ère de la passion, de la révolte, de la révolution, de la jeunesse et de la folie⁴⁵³ ». Selon lui, des auteurs représentatifs de la Nouvelle Vague, entre autres GODARD, TRUFFAUT, RENAIIS et CHABROL, n'inspiraient plus la même admiration qu'auparavant. Tout en persévérant dans sa position sur le cinéma en tant qu'art, JUNG a avoué ses regrets sur la stagnation de la Nouvelle Vague. À travers cet article, nous pouvons vérifier qu'à la fin des années 1970, alors que des étudiants sud-coréens fréquentaient le CCF en admirant le cinéma français, JUNG a adopté un autre point de vue et notamment des connaissances plus avancées qui ont suscité sa rupture avec « les “boss” du dernier niveau du cinéma » présentés par CHŎNG Yŏngil. Le deuxième article qui est sur le cinéma japonais montre également son originalité : étant donné qu'il lisait des revues cinématographiques japonaises depuis son adolescence, il pouvait avoir plus de connaissances sur le 7^e art japonais. Toutefois, c'était rare étant donné que la réception de la culture populaire japonaise n'a été autorisée en Corée du Sud qu'à la fin des années 1990 en raison de, principalement, la colonisation japonaise ayant eu lieu au début du XX^e siècle. Malgré la réputation du cinéma japonais dans le monde,

⁴⁵⁰ AHN Dong Kyu. Interview réalisée le 30 août 2018 à Séoul, Corée du Sud.

⁴⁵¹ JUNG Sung-il. « Nubelpagū ihu, ttonūn p'ūrangŭ maül ūi iryoil (누벨마그 이후, 또는 프랑스 마을의 일요일, Après la Nouvelle Vague, ou les dimanches d'une ville de la France) ». *Tongsŏ yŏnghwa tonguhoebo*. 1979, n°3, p.8-10.

⁴⁵² JUNG Sung-il. « Naega ilpon yŏnghwa e kwanhayŏ alko itnūn tu se kaji ūi kŏt tūl (내가 일본영화에 관하여 알고 있는 두 세 가지의 것들, Deux ou trois choses que je sais du cinéma japonais) ». *Tongsŏ yŏnghwa tonguhoebo*. 1979, n°3, p.10-12.

⁴⁵³ « 열광과 반란과 혁명과 청춘과 그리고 광기의 시대가 지나간 지금의 프랑스 영화는 깊고 깊고 깊은 침묵 » Source : *Ibid.*, p.8.

le mépris de la société sud-coréenne pour l'ancien colonisateur a empêché la reconnaissance ouverte d'œuvres japonaises. Néanmoins, la passion de JUNG pour le cinéma lui a permis de franchir ce dédain social. En outre, nous retrouvons, dès ces premiers textes, son habitude d'intituler ses articles en référence au titre d'un film. Le titre de l'article sur la Nouvelle Vague, *Nubelpagū ihu, ttonūn p'ūrangŭ maül ūi iryoil* (누벨바그 이후, 또는 프랑스 마을의 일요일, Après la Nouvelle Vague, ou les dimanches d'une ville de la France) vient du film de Serge BOURGUIGNON, *Les Dimanches de Ville-d'Avray*; celui de l'article sur le cinéma japonais, *Naega ilpon yŏnghwa e kwanhayŏ alko itnūn tu se kaji ūi kŏt tūl* (내가 일본영화에 관하여 알고 있는 두 세 가지의 것들, Deux ou trois choses que je sais du cinéma japonais) fait allusion au titre du film de GODARD, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

HONG était un des rédacteurs de *Frame 1/24* [P'ūreim 1/24] (프레임 1/24), le bulletin du Club d'études du cinéma Orient-Occident, le successeur du ciné-club du Goethe. Il a été publié au printemps de l'année 1980 et KANG Hansŏp, JUNG Sung-il et JEON Yang-jun en étaient également rédacteurs. Selon l'article du 21 février 1980, le bulletin « était rempli de textes relevant de divers délits⁴⁵⁴ » du cinéma coréen en évoquant « *Ŏje ūi nanjang p'an onūl ūi hyŏnsil kūrigo naeil ūi amsi* » (어제의 난장판 오늘의 현실 그리고 내일의 암시, Le chaos d'hier, la réalité d'aujourd'hui et la prévision sur demain)⁴⁵⁵. JEON Yang-jun estime que le bulletin « a montré un grand intérêt pour le cinéma coréen malgré ses pensées enfantines⁴⁵⁶ ». Nous ne pouvons pas saisir la réflexion des rédacteurs ni savoir quel texte a été écrit par HONG, car *Frame 1/24* est introuvable aujourd'hui⁴⁵⁷. Nous notons que les jeunes cinéphiles de l'époque qui faisaient des études des théories, d'esthétique et d'histoire du cinéma ensemble au travers du cinéma européen, ont commencé à s'intéresser au cinéma coréen en partie par l'intermédiaire de cet article de journal et du témoignage de JEON. Au printemps 1980, ils étaient déjà capables de critiquer le monde cinématographique du pays et aussi de réfléchir sur son évolution.

Pour qu'AHN arrive à ce deuxième stade de la cinéphilie, celui de l'écriture, il faut attendre quelques années supplémentaires. Même s'il était un des premiers membres du ciné-

⁴⁵⁴ « Sosik (소식, Les nouvelles) ». *Maeil Kyongje*, 21 février 1980. Disponible sur : <https://newslibrary.naver.com> [consulté le 6 août 2018]

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ JEON Yang-jun. « Chagūn yŏnghwa nūn chigūm (작은영화는 지금, Aujourd'hui du Petit cinéma) ». *Yŏllin yŏnghwa*, 1984, n°1, p.10.

⁴⁵⁷ Le titre de l'article de HONG publié dans le *Frame 1/24* est *Kyŏul i kilmyŏn pom ūn mŏlchi anhūri* (겨울이 길면 봄은 멀지 않으리, Si l'hiver est long, le printemps n'est peut-être plus très loin). Cependant, nous ne pouvons pas savoir ce que HONG écrivait sous ce titre.

club du Goethe, il n'a pas participé à la publication du bulletin et en septembre 1981, il est entré dans l'armée pour son service militaire. Son premier texte sur le cinéma intitulé *Yŏnghwa ideollogi rosŏ ūi insik* (영화 이데올로기로서의 인식, Reconnaissance du cinéma en tant qu'une idéologie) apparaît dans le numéro deux de la revue, *Yŏllin yŏnghwa* (*Cinéma ouvert*) en 1985. Selon AHN, son texte n'est pas le fruit de profondes réflexions, mais celui d'une commande qui lui a été faite dans le but d'ajouter quelques pages supplémentaires à la revue trimestrielle :

« En effet, ce n'était qu'un pillage des ouvrages des autres. Donc aujourd'hui, ça pourrait m'être reproché. Néanmoins, à l'époque, nous ne pouvions pas avoir de nouvelles informations [sur le cinéma]. D'ailleurs, nous n'avons même pas pu voir [des films]. Par conséquent, je crois, j'ai pensé que copier des œuvres des autres serait une bonne idée. Bien sûr, dans une perspective actuelle, c'est honteux⁴⁵⁸. »

« En effet, ce qui était important pour moi, c'était de tenir la revue. Je ne me suis pas intéressé aux lecteurs. [...] Peut-être, était-ce parce que je n'étais pas intelligent, mais la revue était trop théorique selon moi. Il s'y trouvait des termes difficiles à comprendre même pour ceux qui avaient fait des études sociologiques. Des obscurités⁴⁵⁹. »

Au moment de la publication du second numéro de la revue, *Yŏllin yŏnghwa*, AHN était son rédacteur en chef. Il raconte avoir pris la responsabilité *nolens volens* étant donné que d'autres membres ne pouvaient plus rester dans le groupe avec le même niveau d'implication⁴⁶⁰ et que « quelqu'un devait pourtant maintenir le collectif⁴⁶¹ ».

⁴⁵⁸ « 그거 뭐 남의 것 같다가 카피한 거라 지금 생각하면 논문 표절에 걸리는 거지. 그때는 [영화에 대한] 새로운 정보들이 없잖아요. 우리가 [영화들을] 보지도 못했으니까 남의 걸 갖다가 옮겨 쓰는 것도 하나의 방법이라고 생각했던 것 같아요. 지금 생각하면 부끄러운 일이죠. » Source : AHN Dong Kyu. Interview réalisée le 30 août 2018 à Séoul, Corée du Sud.

⁴⁵⁹ « [독자에 대해] 정말 저는 적어도 관심이 없었던 것 같아요. 만드는 것만 중요했던 것 같아요. [...] 저는 항상 제가 공부를 못해서 그런지 너무 이론서인거지. 너무 이걸 무슨 사회학을 전공해도 이해하기 어려운 단어를 썼다던지 그런 맹점도 있었던 거죠. » Source : AHN Dong Kyu. Interview réalisée le 4 novembre 2014 à Séoul, Corée du Sud.

⁴⁶⁰ Les membres importants du groupe étaient JEON Yang-jun, JUNG Sung-il, HAN Sang-jun et HWANG Gyu-Deok. En 1985, JEON est parti faire des études cinématographiques en Angleterre. HAN et JUNG ont commencé une vie professionnelle dans le milieu du journalisme. Quant à HWANG, il a été embauché par une société de production de films à *Chungmuro*.

⁴⁶¹ AHN Dong Kyu. Interview réalisée le 4 novembre 2014 à Séoul, Corée du Sud.

2. PARK : à *Yallasyöng*

PARK a fait son premier pas dans la culture cinéphilique avec son adhésion au ciné-club universitaire, *Yallasyöng* au deuxième semestre de l'année 1980. Son article sur l'art environnemental a été publié dans le bulletin de son école où il a découvert une annonce de *Yallasyöng*. À cette époque, la communication avec le public au travers de l'art était un grand sujet d'intérêt à ses yeux. Étant étudiant en arts plastiques, il utilisait souvent des appareils photo pour ses œuvres. Par conséquent, à la lecture de l'annonce, il a pensé à la possibilité d'y apprendre le cinéma, un art populaire qui lui permettrait de rencontrer plus de monde par l'intermédiaire de ses œuvres. Il ne pouvait pas imaginer qu'il réaliserait plus tard ses propres films : pour lui, *Yallasyöng* n'était au départ qu'un groupe d'études sur le cinéma. Donc, lors de sa première visite au club universitaire, il a été surpris. Néanmoins, après avoir sympathisé avec ses membres, il a voulu rester dans le club, du moins temporairement.

Dès son adhésion, PARK a pris le rôle de réalisateur : 1) il avait déjà l'expérience de la mise en scène au théâtre et surtout ; 2) il était le plus âgé du club⁴⁶². Son premier film est *Ich'üng ch'imdae* (이층침대, *Lit superposé*), un court-métrage tourné avec une caméra 8 mm. Dans ce film, deux étudiants en colocation parlent de leur journée ennuyeuse et apathique avant de s'endormir dans un lit superposé. PARK a rédigé ce scénario basé sur sa propre histoire, tenu le rôle principal et réalisé le film. La production du film s'est terminée en janvier 1981 et il a été projeté au Goethe. Après la projection, des discussions sur le film ont eu lieu comme c'était la coutume dans les événements de cinéphilie dans le cadre des centres culturels européens :

« Lors de la projection, les spectateurs étaient des étudiants. À ce moment-là, je me considérais comme un “*chakka*” (작가, artiste) parce que je faisais de l'art plastique. [Donc, pour moi,] les étudiants ont agi de façon inappropriée en faisant une évaluation de mon œuvre alors que j'étais un *chakka*. Pour moi, le film était mon œuvre individuelle [même si c'était tourné à la manière collective], mais ils faisaient plusieurs estimations⁴⁶³. »

⁴⁶² En Corée, selon une règle coutumière, on donne plus d'importances aux membres les plus âgés d'un groupe. En général, quand des gens rassemblés occupent un poste à la même hauteur, d'après un consentement social, la personne la plus âgée prend l'initiative de diriger le groupe.

⁴⁶³ « 상영회를 했는데, 그 때 보니까 학생들이더라고. 저는 그 때 미술을 해서 스스로 작가라고 생각했을 때예요. 나는 작간에 학생들이 내 작품가지고. 저는 영화는 카메라를 했지만 그냥 개인적인 작품이라고 생각했는데. 내 작품 가지고 이렇게 저렇게 평가를 하더라고요. » Source : PARK Kwang-su. Interview réalisée le 22 décembre 2014 à Séoul, Corée du Sud.

Comme nous voyons dans son témoignage, PARK ne connaissait pas le rituel des cinéphiles. C'est au cours de ses rencontres aux centres culturels européens avec, notamment KIM Hong-jun et MUN Wollip de *Yallasyöng* et JEON Yang-jun et KANG Hansöp, des passionnés de cinéma comme lui, qu'il a pu découvrir des discussions sur l'histoire et l'esthétique du cinéma. PARK y a appris l'approche académique du 7^e art et aperçu une nouvelle possibilité de faire évoluer sa qualité artistique. Après son premier court-métrage, il s'est lancé dans un autre travail cinématographique. Convaincus par sa passion, les membres du club universitaire ont commencé le tournage d'un autre court-métrage, *Chönsöl ül norae hanün ai tül* (전설을 노래하는 아이들, *Les Enfants chantant la légende*) avec une caméra 8 mm. Pendant sa suspension scolaire, il a fondé un club de cinéma à la faculté des beaux-arts, *Midae yönghwa ssök'ül* (미대영화씨클, Club de cinéma de la faculté des beaux-arts) dans lequel il a réalisé un film documentaire critiquant l'administration de la faculté. Ce fut l'occasion pour lui de comprendre les fonctions de la caméra cinématographique : en faisant de nombreuses expériences, il a appris de manière autodidacte des détails techniques, notamment la qualité et la composition d'une image.

Autrefois, PARK, qui était un novice talentueux dans la réalisation de films, est devenu ensuite le leader de *Yallasyöng* : il était le plus présent pour les activités du club⁴⁶⁴. En outre, des étudiants en arts plastiques y ont adhéré dans son sillage. Si le club universitaire lui a ouvert une nouvelle perspective sur le cinéma, PARK lui a amené un changement en tant que leader : auparavant, les membres de *Yallasyöng* ne faisaient qu'un ou deux courts-métrages par an. Ils se réunissaient principalement pour aller voir des films aux centres culturels étrangers ainsi que pour faire des études cinématographiques. Toutefois, depuis la reprise de ses études au deuxième semestre de l'année 1981, PARK a introduit une réforme dans le fonctionnement du club universitaire⁴⁶⁵ :

« Quand j'ai adhéré, ce n'était qu'un club amateur. Comme leur passe-temps était de voir des films, ils se réunissaient pour en parler. De temps en temps, ils

⁴⁶⁴ D'après PARK, pendant le montage de son deuxième court-métrage, son colocataire s'est suicidé alors qu'il était en train de dormir dans la même pièce. Depuis lors, il ne pouvait plus rester seul et à cause de son instabilité psychologique, il a passé la plupart du temps dans le campus, surtout à *Yallasyöng*.

⁴⁶⁵ Lors de l'interview du 22 décembre 2014 à Séoul, il a expliqué le nouveau déroulement du ciné-club universitaire de l'époque : les nouveaux adhérents devaient faire un court-métrage en équipe de deux personnes après avoir eu une formation de deux ou trois semaines. Ensuite, ils participaient aux travaux des aînés : un groupe était composé de quatre ou cinq personnes et dans le club il y avait près de cinq groupes. Chaque groupe a fait un film. Pendant les vacances, tous les membres se sont réunis pour un projet collectif. Étant donné que des manifestations d'étudiants avaient souvent lieu depuis le soulèvement de Gwangju, afin de les filmer le plus rapidement possible, PARK a équipé des caméras et des pellicules dans le bureau du club universitaire.

faisaient un film pendant les vacances. Personne ne savait qui était le réalisateur du film puisqu'il n'y avait pas de direction, et donc pas de professionnalisation. Ils se contentaient d'avoir l'opportunité de tourner un court-métrage. Depuis que je me suis impliqué vivement, le club s'est transformé en une école de cinéma où l'on peut avoir des entraînements systématiques⁴⁶⁶. »

Ses derniers courts-métrages dans le club universitaire, *Sŏm* (섬, *Île*, 1981) et *Kūdŭl to uri ch'ŏrŏm* (그들도 우리처럼, *La République noire*, 1982) ont été primés au septième Festival de cinéma des jeunes organisé par l'Organisation de promotion du cinéma de Corée du Sud en 1982. Ils ont reçu le prix spécial et le prix de la meilleure photographie. Ces films ont été projetés au CCF lors du Ciné-club Séoul le 18 mai 1982 et aussi au Court-métrage du samedi. PARK estime que la raison de cette réception positive des jurys vient du fait que la plupart des films universitaires de l'époque se construisaient essentiellement sur une recherche formelle. Les courts-métrages de *Yallysŏng* possédaient la particularité d'un film narratif. Après le festival, YI Chae-ung⁴⁶⁷ qui était un de ses jurys, a proposé à PARK de se joindre à son équipe de réalisation. PARK a décliné la suggestion, car il ne désirait pas s'intégrer à l'industrie du cinéma coréen de l'époque. Il avait connaissance des problèmes de l'industrie du cinéma coréen, notamment le manque de communication et la corruption : avec ses camarades cinéphiles, il réfléchissait à la possibilité de faire évoluer le cinéma du pays et ses moyens.

Au regard du modèle des différentes étapes de la cinéphilie, présenté par JUNG Sung-il, le cas de PARK est assez particulier, étant donné qu'il a d'abord réalisé ses propres films avant d'écrire sur le cinéma. Il a contribué à la production des discours cinématographiques de la MHSD, mais de manière peu active. Lorsqu'il était dans le Groupe de cinéma à Séoul et que d'autres membres se sont occupés de la rédaction du texte de leur premier ouvrage, *Saeroun yŏnghwa rŭl wihayŏ* (새로운 영화를 위하여, *Pour le nouveau cinéma*) il n'a fait que de transcrire qu'une table ronde intitulée « La réflexion sur le cinéma coréen⁴⁶⁸ » en jouant le rôle de modérateur. Malgré l'absence d'écrits « sérieux » sur le cinéma⁴⁶⁹, nous pouvons

⁴⁶⁶ « 옛날에는 제가 들어갈 때까지는 취미로 모여서 영화 이야기 하고 말로, 말로 하다보니까 심심하니까 한 번 찍어볼까 하는 그런. 방학 때 한 번. 누가 감독인지 모르겠고 전문화가 안 되었으니까 그렇게 해서 찍고 모여서 보고 잘 찍었다 하던. 전문적으로 트레이닝 시키는 영화학교 같은 곳으로 탈바꿈했죠. » Source : PARK Kwang-su. Interview réalisée le 22 décembre 2014 à Séoul, Corée du Sud.

⁴⁶⁷ YI Chae-ung (이재웅, 1938 –). Réalisateur et chef opérateur du sud-coréen.

⁴⁶⁸ PARK Kwang-su. « Han'guk yŏnghwa ŭi pansŏng (한국영화의 반성, La réflexion sur le cinéma coréen) ». In : Sŏul yŏnghwa chiptan. *Saeroun yŏnghwa rŭl... op. cit.*, p.323-340.

⁴⁶⁹ Un seul article sur le cinéma publié sous son nom a été trouvé dans un mensuel *Madang* (마당, *La Cour*), un magazine créé en 1981 par des journalistes licenciés au milieu des années 1970 à la demande du régime

néanmoins relever l'importance qu'ont eue pour lui les expériences qu'il a partagées avec d'autres cinéphiles. Il a décidé d'aller en France faire des études cinématographiques. Ainsi, il a choisi de faire un grand pas vers un nouveau chemin : devenir cinéaste.

3. YI : le cinéma, un outil pour la démocratisation

Démobilisé depuis son service militaire en mars 1985, YI a décidé de ne plus retourner à son ancien groupe militant, dont le nom dénoté de la pensée occidentale. Son choix pour le cinéma a été motivé par le film de LEE Jang-ho, *Pabo sŏnŏn* (바보선언, *Déclaration des idiots*) sorti en 1983 et aussi par l'ouvrage du Groupe de cinéma à Séoul, *Saeroun yŏnghwa rŭl wihayŏ* (새로운 영화를 위하여, *Pour le nouveau cinéma*) :

Quand j'ai décidé de faire du cinéma [...], j'éprouvais un sentiment de satisfaction et d'excitation. Toutefois, je n'ai jamais imaginé que j'allais le faire toute ma vie. [...] [Je me posais cette question :] quel est un mouvement populaire auquel je pourrais participer durablement sans abandonner la littérature, le mouvement [de la démocratisation] et en satisfaisant mon désir de créer ? [...] [Je me suis dit,] je devrais faire du cinéma qui est par nature populaire au lieu de faire de la littérature dont les lecteurs se limitent au monde des intellectuels, je devrais mettre en valeur le mouvement [pour l'évolution de la vie du *minjung*] par l'intermédiaire du cinéma. [...] Monsieur AN⁴⁷⁰ m'a dit qu'il avait versé des larmes en voyant *Pabo sŏnŏn* (바보선언, *Déclaration des idiots*). J'ai été choqué. Je me suis dit, si un tel film pouvait être produit malgré le régime [autoritaire] de CHUN Doo-hwan, je pourrais parler du monde d'une manière cinématographique sans passer par le monde littéraire. En outre, j'ai découvert un livre intitulé *Saeroun yŏnghwa rŭl wihayŏ* (새로운 영화를 위하여, *Pour le nouveau cinéma*) dans une librairie. [...] Cet ouvrage a clarifié mes idées sur le cinéma qui étaient autrefois encore incertaines et il m'a donné de la conviction. [...] Mon cœur s'est rafraîchi en lisant des critiques sur le cinéma hollywoodien et en découvrant des luttes sociales par l'intermédiaire du cinéma en Amérique latine, j'ai

autoritaire. L'article a été rédigé pendant son séjour en France (1983 – 1985) : PARK Kwang-su. « Che3segye yŏnghwa ka kanŭn kil : nangttŭ yŏnghwaje hyŏnji ch'wijae (제 3 세계 영화가 가는 길 : 낭뜨영화제 현지취재, La voie du cinéma du Tiers-monde : reportage sur le Festival de Nantes) ». *Madang*, 1985, n°43.

⁴⁷⁰ Monsieur AN est un de ses camarades avec qui YI travaillait en tant qu'animateur des cours du soir à une église protestante à Busan avant d'aller au service militaire.

été excité en me disant « ça (les luttes pour la démocratisation par l'intermédiaire du cinéma) vaut vraiment le coup⁴⁷¹. »

YI a adhéré au club de cinéma universitaire de son école, *Kürimja nori* (그림자놀이, Jeux d'ombre)⁴⁷² dès la reprise de ses études en septembre 1985. Les fondateurs du club, AHN et KWAK Jae-yong étaient les premiers individus de la génération *Munhwawon* avec qui Y a fait connaissance. Bien que le club universitaire n'ait pas exercé les activités du mouvement pour la démocratisation qu'espérait YI, ce fut l'occasion pour lui de mieux comprendre la cinéphilie et les idées relatives à l'évolution du cinéma coréen de la MHSD. Étant donné que YI a choisi le cinéma en tant qu'outil de contribution au mouvement pour la démocratisation tout en satisfaisant sa volonté créatrice, son approche du cinéma se distingue de celle de la génération *Munhwawon*. Ses premiers articles sur le cinéma, *P'iryō han yōnghwa wa kanūng han yōnghwa* (필요한 영화와 가능한 영화, Le cinéma nécessaire et le cinéma possible) 1 et 2 publiés dans le *Taehak chubo* (대학주보, 大學週報, *Bulletin hebdomadaire universitaire*) de l'Université Kyung Hee en septembre 1985 mettent en évidence ses idées. Pour YI, le cinéma est indispensablement politique. Il souligne dans ses articles combien le cinéma peut être, quand il est utilisé comme de la propagande, un moyen de minimisation des mécontentements sociaux, les films de divertissement produits dans un système industriel capitaliste jouant un rôle central dans ce mécanisme. D'après YI, malgré les éloges concernant le cinéma comme « le premier genre artistique démocratique dans l'histoire des êtres humains⁴⁷³ », en pratique, il « n'offrait que de fausses consolations au monde corrompu par la reproduction du capital⁴⁷⁴ ». Par conséquent, selon lui, « le cinéma nécessaire » afin de vaincre les contradictions doit

⁴⁷¹ « 영화를 하기로 결심했을 때, [...] 뿌듯하고 설레었다. 하지만 평생 하게 될 줄은 정말 몰랐다. [...] 문학도 운동도 포기하지 말고 개인적인 창작 욕구를 충족시키면서 지속적으로 할 수 있는 대중적 운동은 무엇일까? [...] '아무래도 주 독자야 식자들로 제한된 문학보다는 대중적인 영화를 하자, 영화를 통하여 운동을 하자.' [...] 안 선생 (부산에서 함께 야학 활동을 하던 동료)이 <바보선언>을 보면서 눈물을 펴 펴 흘렸다는 말을 했다. 약간 충격이었다. 전두환 정권 하에 그런 영화가 나올 수 있단 말인가, 정말이라면 문학과 달리 영화만의 방식으로 세상을 얘기할 수 있을 것 같았다. 또 서점에서 <새로운 영화를 위하여>라는 책을 발견하였다. [...] 이 책은 그간 내가 영화에 대해 품고 있던 막연한 생각을 구체적으로 알게 해 주고 확신을 심어 주었다. [...] 할리우드 영화를 비판하는 대목에서 속이 시원했고, 남미영화운동 사례를 보면서 '이건 정말 해볼 만한 일이다'고 흥분했다. » Source : YI Hyo-in. *Kiök : chagūn yōksa... op. cit.*, P69.

⁴⁷² Le *Kürimja nori* (그림자놀이, Jeux d'ombre) est un des clubs universitaires créés suite au Festival du Petit cinéma. Le ciné-club de l'Université Kyung Hee a été fondé par AHN Dong Kyu et KWAK Jae-yong au début de l'année 1985.

⁴⁷³ « 인류 최초 민주적인 예술양식이라는 찬사 » Source : YI Hyo-in. « P'iryō han yōnghwa wa kanūng han yōnghwa sang (필요한 영화와 가능한 영화 上, Le cinéma nécessaire et le cinéma possible 1) ». *Taehak chubo*, 9 septembre 1985, p.8.

⁴⁷⁴ « 자본의 자기 증식 논리에 의해 타락한 세계에 거짓 위안을 제공 » Source : *Ibid.*

« refléter la perception de la réalité du *minjung*⁴⁷⁵ » à travers un réalisme qui « correspond aux demandes incessantes sur la vérité de l'esprit du temps⁴⁷⁶ ». YI évoque également « le cinéma possible » dans la société sud-coréenne de l'époque : un film qui reflète la vie du *minjung* de manière métaphorique, par exemple, *Pabo sŏnŏn* de LEE Jang-ho. Dans ces deux articles, YI considère que le cinéma du Tiers-monde, notamment le *Cinema Novo* du Brésil et le mouvement du groupe *Ukamau* de la Bolivie, réalise une certaine « conciliation de l'esthétique et de la science (sociale)⁴⁷⁷ ». Notons toutefois que YI a rédigé ses articles sans avoir vu les films évoqués, et en s'inspirant de l'ouvrage du Groupe de cinéma à Séoul. Par conséquent, son texte était quasiment un résumé de l'ouvrage, même si ses idées s'en distinguent étant donné qu'elles se basent sur ses études de sciences sociales, alors que le Groupe de cinéma à Séoul s'appuyait toujours sur l'approche artistique du cinéma. Nous évoquerons ces distinctions plus tard dans cette thèse.

Suite à la publication des articles, AHN, qui était le rédacteur en chef de *Yŏllin yŏnghwa* (*Cinéma ouvert*), l'a présenté aux membres de la revue et du Groupe de cinéma à Séoul la même année. YI se souvient du paysage du Cinéma-café 8 ½ (8 과 2 분의 1, Huit et demi), le site de *Yŏllin yŏnghwa* comme nous pouvons le lire ci-dessous :

Comme il n'y avait pas autant de jeunes amateurs de cinéma à l'époque, j'avais l'impression que leur lien tissé au Goethe ou au CCF était bien solide. [...] [Je me souviens] de la projection d'un film réalisé grâce à une caméra 16 mm ayant lieu au café (le cinéma-café 8 ½). C'était *Kang ŭi namtchok* (강의 남쪽, *Au sud du fleuve*) que CHANG Gil-soo a fait en format 16 mm avant de faire ses débuts [en tant que réalisateur commercial] et un film de YI Tŏksin⁴⁷⁸. La lumière venant du projecteur qui tournait en faisant du bruit était splendide et les clients du café voyaient des films comme s'ils allaient creuser [dans l'écran] en retenant leur haleine⁴⁷⁹.

⁴⁷⁵ « 민중의 현실의식을 반영하는 영화 » Source : YI Hyo-in. « P'iryŏ han yŏnghwa wa kanŭng han yŏnghwa ha (필요한 영화와 가능한 영화 下, Le cinéma nécessaire et le cinéma possible 2) ». *Taehak chubo*, 16 septembre 1985, p.8.

⁴⁷⁶ « 시대 정신의 끊임 없는 사실성의 요구에 부합하는 리얼리즘 » Source : YI Hyo-in. *Ibid.*, le 9 septembre 1985.

⁴⁷⁷ Le sous-titre de ces deux premiers articles de YI est *Mihak kwa kwahak ŭi hwahae rŭl wihae* (미학과 과학의 화해를 위해, Pour une conciliation de l'esthétique et de la science).

⁴⁷⁸ YI Tŏksin (이덕신). Acteur sud-coréen.

⁴⁷⁹ « 그 당시 영화 청년들이 많지 않았던 시절이라 독일문화원이나 불문화원에서 만난 그들 관계는 끈끈했던 듯 했다. [...] [기억이 나는] 장면은 카페에서 16 밀리 영화를 상영하는 장면이다. 장길수 감독이 데뷔하기 전에 만든 16 밀리 영화 <강의 남쪽>과 이덕신 형의 영화였다. 차르르르 소리를 내며 돌아가는 영사기에서 나오는 빛은 황홀했고, 카페 손님들은 숨을 죽이고 뚫어져라 영화를 봤다. » Source : YI Hyo-in. *Kiŏk : chagŭn yŏksa... op. cit.*, p.75.

Au Cinéma-café 8 ½, il a rencontré NANG Hüsöp, ZHANG Kee-Chul, CHANG Gil-soo et LEE Jeong-ha avec qui YI a mené plus tard son mouvement du Cinéma *Minjok*. Toutefois, avant de faire connaissance avec les fondateurs de la revue, entre autres JEON Yang-jun et JUNG Sung-il, il devait attendre encore quelques années supplémentaires. Lors de sa première visite au bureau du Groupe de cinéma à Séoul qui se situait dans le quartier d'Ahyeon-dong [Ahyöndong], il a rencontré HONG Ki-seon :

Le [bureau du] Groupe de cinéma à Séoul était au-dessus d'[un bar qui s'appelait] Yong ssarong (용싸롱). Une fois passée l'entrée à côté du bar, nous devions monter les escaliers étroits en bois qui produisaient un gros bruit. [Les escaliers étaient] raides et peu rassurants, mais une fois que nous sommes arrivés à l'étage, et après avoir ouvert la porte [du bureau], il y avait une grande fenêtre qui rendait l'intérieur lumineux. Bien sûr, il n'y avait pas de panneau [du groupe] et l'espace péniblement construit au premier étage était comme une chambre d'étudiant spacieuse. [...] Quand j'ai ouvert la porte, depuis le bureau se situant à un coin en face de moi, un homme s'est levé. Avec un air ahuri, il est venu vers moi très lentement. C'était HONG Ki-seon⁴⁸⁰.

C'est donc de cette manière que YI s'est joint au mouvement pour l'évolution du cinéma coréen, sans pour autant faire partie des cinéphiles. Sa perspective sur le cinéma est en effet loin des conditions de la cinéphilie auxquelles nous nous référons. Néanmoins, il est certain que c'est à partir de sa rencontre avec HONG qu'il a commencé à se situer au cœur du mouvement des années 1980.

V — SYNTHÈSE : LA FORMATION DE LA CINÉPHILIE DE LA GÉNÉRATION *MUNHWAWON*

La cinéphilie est une invention française. Si la cinéphilie désigne un simple amour ou une passion pour le cinéma, alors cette définition est fautive. S'il s'agit de la légitimation du

⁴⁸⁰ « 서울영화집단은 용싸롱 2 층에 있었는데, 용싸롱 옆에 뚫린 입구로 들어서면 빼겨대는 좁은 나무 계단을 올라야 했다. 가파르고 위태위태했지만 막상 오르고 나서 문을 열고 들어서면 실내에는 그나마 채광이 되는 큰 창이 있었다. 간판은 당연히 없었고, 다 쓰러져가는 건물에 억지로 올린 듯한 2 층 공간은 그냥 좀 큰 자취방 같은 곳이었다. [...] 문을 여니 마주 보이는 구석의 책상에서 한 사람이 멀뚱한 표정으로 느릿느릿 의자에서 일어나 걸어 나왔다. 흥기선 형이었다. » Source : *Ibid.*, p.77.

cinéma en tant que 7^e art, alors, nous avons une définition qui a du sens. Dans cette thèse, nous avons cerné la cinéphilie comme une réception collective plus élitiste du cinéma, la cinéphilie savante. Afin de mieux comprendre celle de la génération *Munhwawon*, nous avons planifié des études de cas sur des acteurs sociaux de la MHSD : deux réalisateurs (PARK Kwang-su et HONG Ki-seon), un producteur (AHN Dong Kyu) et deux critiques de cinéma (JUNG Sung-il et YI Hyo-in). Hormis YI, les quatre ont formé un réseau au sein du CCF et ensuite du Goethe et ont commencé à développer leur cinéphilie collectivement. Les différentes expériences concernant le cinéma de ces individus se sont réalisées en fonction des trois étapes de la cinéphilie, définies par JUNG : amateur de cinéma — producteur des discours cinématographiques — diffuseur de la cinéphilie. Dans ce chapitre, nous avons centré l'attention sur la première de ces étapes en répondant à cette question : comment les jeunes sont-ils devenus cinéphiles ?

Nos cinq sujets d'enquête possèdent des caractéristiques de la génération *Munhwawon* que nous avons repérées dans les chapitres précédents : nés pendant la période de baby-boom, ils étaient étudiants à Séoul depuis la fin des années 1970. Ils se sont intéressés au cinéma depuis leur jeune âge, mais ils n'ont pas fait d'études cinématographiques dans le cadre de l'enseignement supérieur. Même s'ils étaient tous amateurs de cinéma durant leur enfance et adolescence, nous avons pu souligner les différences qui les distinguent les uns des autres. PARK et JUNG ont découvert le cinéma grâce à leurs mères qui aimaient fréquenter les salles obscures. AHN et YI ont grandi dans un environnement où ils pouvaient accéder facilement au cinéma. HONG a trouvé une consolation dans les films au cours de son adolescence qui était, selon lui, difficile. Par conséquent, ils ont tous eu, l'opportunité d'accumuler des connaissances sur le cinéma depuis leur plus jeune âge, particulièrement dans les cas de PARK, JUNG, AHN et YI. Néanmoins, pour PARK, AHN et YI, le cinéma n'était, à cette époque, qu'un simple divertissement, et ce jusqu'au moment de leur intégration au réseau formé au CCF, puis au Goethe. Au contraire, JUNG a mobilisé toutes les sources possibles afin de satisfaire sa curiosité intellectuelle concernant le cinéma. Il a étudié tout seul le japonais, dans le but de comprendre des textes écrits en japonais sur le cinéma. Par ailleurs, malgré la mauvaise réputation des départements d'études cinématographiques à l'époque, il a cherché à faire des études de cinéma à l'université. Par conséquent, seul JUNG a réussi à transformer ses pratiques culturelles en capital culturel, même si c'était uniquement dans le réseau de la génération *Munhwawon* que ses connaissances cinématographiques pouvaient être reconnues comme telles. Dans ses activités cinéphiliques au CCF et au Goethe, il a pu

mettre à contribution son savoir sur le cinéma et ainsi, affirmer sa supériorité intellectuelle par rapport à ses camarades. Quant à PARK, il possédait un autre type de capital culturel. À travers des pratiques artistiques (la BD, les arts plastiques et le théâtre), il se considérait comme un artiste et cela lui a permis de se démarquer des autres acteurs de la génération *Munhwawon*. Selon le système hiérarchique lié à l'âge dans la société coréenne, il a pu imposer son autorité de façon relativement aisée, du fait de son âge.

Au sein de la formation de la cinéphilie de la MHSD, plusieurs éléments les distinguent des amateurs du cinéma du passé. Tout d'abord, contrairement à leurs aînés, malgré la limite de choix des films qui existait toujours, les jeunes regroupés plus tard dans la génération *Munhwawon* pouvaient voir des films classiques « légendaires » par eux-mêmes. Auparavant, seuls des individus ayant des liens avec des pays étrangers, notamment des ambassades et des personnes étrangères pouvaient y accéder, en raison du quota des films étrangers et des importateurs favorables aux films de divertissement. En revanche, la MHSD pouvait bénéficier des projections de films organisées par le CCF et le Goethe à Séoul. Ces centres culturels européens étaient donc les lieux fixes de rendez-vous de la génération *Munhwawon*. Attirés par le cinéma français, ils ont régulièrement visité le CCF et ils ont fait connaissance, en particulier grâce à PARK Geonseob, l'ancien projectionniste du CCF. En échangeant des idées, ils ont découvert collectivement un autre lieu de projection du cinéma européen, le Goethe. À travers les entretiens avec PARK, HONG, AHN et JUNG, nous avons pu apercevoir comment la formation des liens entre les jeunes cinéphiles aux établissements européens est un moment marquant dans leurs souvenirs. Ces expériences leur permettant d'avoir vérifié la valeur artistique du cinéma et de construire une complicité avec d'autres amateurs les ont menés à faire des études cinématographiques d'une manière à la fois collective et autodidacte. C'est là où nous découvrons une autre particularité de la cinéphilie de la MHSD par rapport aux amateurs coréens du passé. Les échanges d'idées sur le cinéma se sont développés progressivement à la fondation de leurs propres groupes ayant une perspective commune et à la production de discours cinématographiques.

En outre, contrairement à leurs aînés, les individus de la génération *Munhwawon* ont partagé des intérêts politiques communs, au lieu de se contenter d'avoir uniquement le désir pur de n'être qu'amateurs de cinéma. Une fois qu'ils ont découvert de leurs propres yeux l'art cinématographique, ils rêvaient d'une légitimation culturelle du cinéma de leur pays. Pour eux, afin d'achever ce but, il fallait avant tout commencer par réformer le système de l'industrie du cinéma et la politique du cinéma de la Corée du Sud. Nous pouvons donc comprendre que

leurs critiques du régime et du système de *Chungmuro* venaient de leur passion pour le cinéma. Néanmoins, avec l'amplification du mouvement pour la démocratisation des années 1980, les discours de la génération *Munhwawon* ont évolué de manières plus variées selon les différentes perspectives de ses « membres » sur la société et sur le cinéma. PARK, HONG, AHN, JUNG et YI se trouvaient au cœur de chaque discours. Pour cette raison, envisageons à présent la deuxième étape de leur cinéphilie, celle qui correspond au fait de devenir producteur des discours cinématographiques, et ce afin, d'analyser plus précisément encore, le rôle de la cinéphilie de la MHSD dans le processus de légitimation du cinéma coréen.

CHAPITRE 4 APPROCHE TRANSVERSALE : LES DISCOURS CINÉMATOGRAPHIQUES DE LA GENERATION *MUNHWAWON*

I — UN RÊVE ÉVEILLÉ POUR UN PARADIS DU CINÉMA

HONG, AHN et JUNG sont d'anciens adhérents du ciné-club du Goethe, le Club d'amitié du cinéma Orient-Occident. Grâce aux textes publiés dans son bulletin, nous pouvons identifier la conception du cinéma coréen des jeunes cinéphiles de la fin des années 1970. Un article intitulé *Yŏnghwa ch'ŏnkuk ŭl wuihan paegilmong* (영화 천국을 위한 백일몽, Un rêve éveillé pour un paradis du cinéma) met en évidence leur objectif d'évolution du cinéma coréen : un enthousiasme encore plus grand des étudiants pour le cinéma, une belle vie pour les cinéastes, l'ascension du cinéma sud-coréen dans le monde, des soutiens de la part du gouvernement, des critiques de cinéma érigés au rang de savants, des revues sérieuses et professionnelles du cinéma et des réalisateurs sud-coréens reconnus en tant qu'artistes⁴⁸¹. Étant donné qu'ils ont nommé leur souhait un « *paegilmong* » (백일몽, 白日夢, un rêve éveillé), nous pouvons aisément reconnaître que l'auteur de l'article⁴⁸² savait que la réalisation de ces aspirations prendrait du temps. Les jeunes cinéphiles de l'époque avaient en effet un regard assez pessimiste sur le cinéma de leur pays.

Cette perspective négative sur le cinéma coréen s'est renforcée au sein du Club d'études du cinéma Orient-Occident, ce dernier est créé suite à la dissolution du ciné-club du Goethe

⁴⁸¹ CHANG Sŏk'yong. « *Yŏnghwa ch'ŏn'guk ŭl wuihan paegilmong* (영화 천국을 위한 백일몽, Un rêve éveillé pour un paradis du cinéma) ». *Tongsŏ yŏnghwa tonguhoebo*. 1979, n°3, p.18.

⁴⁸² CHANG Sŏk-yong (장석용, 1955 –) était le secrétaire général du ciné-club du Goethe. En 1978, l'année où son article a été publié, il était diplômé du cinéma à l'Université Chung-ang et plus tard, il est devenu critique du cinéma. Depuis l'année 2011, il est le président du *Han'guk yesul p'yŏngnon'ga hyŏbŭihoe* (한국예술평론가협회, Conseil des critiques d'art de Corée du Sud).

par les plus passionnés de ses anciens membres⁴⁸³. Ils ont tout d'abord critiqué l'enseignement supérieur des études cinématographiques en Corée du Sud. JUNG raconte une de ses anecdotes pour illustrer le faible niveau de l'éducation cinématographique universitaire de l'époque :

« [Quand j'étais étudiant,] comme mon école (l'Université Sungkyunkwan) n'avait pas de département de cinéma, j'allais suivre des cours de cinéma à l'Université Chung-ang. Pendant un semestre, il n'y a eu que deux séances données. Pourtant, les étudiants de cinéma ne le voyaient pas de manière anormale. Même leur représentant m'a dit un jour, "les cours sont inutiles. On est artiste !" Depuis, je n'y suis plus retourné⁴⁸⁴. »

Leurs critiques les plus acerbes étaient cependant faites au gouvernement. Au travers de la première revue de critique cinématographique de la MHSD, *Frame 1/24*, publiée au printemps de l'année 1980, le groupe d'études du cinéma condamne les politiques de l'État concernant le cinéma, notamment l'Organisation de promotion du cinéma de Corée du Sud, en l'accusant de contribuer à la surveillance des cinéastes et la censure des films, en se dissimulant derrière une rhétorique sur l'évolution et la promotion du cinéma du pays. Ceci était un de leurs essais pour faire des travaux exprimant : « leurs défis, leurs arguments, leurs espoirs, leurs buts et leurs courages, au lieu des plaisanteries faciles en provenance de compromis [avec l'injustice], de l'oisiveté, de la corruption, des abandons et des dépressions⁴⁸⁵ » comme ils l'ont précisé dans l'éditorial du premier numéro de *Frame 1/24*.

Il s'agit également d'une tentative de leur part de révéler le caractère artistique du cinéma coréen. Le numéro trois du bulletin du Club d'amitié du cinéma Orient-Occident, publié en décembre 1979⁴⁸⁶ mentionne souvent les théories du cinéma d'auteur⁴⁸⁷. Le bulletin

⁴⁸³ Ils sont entre autres JEON Yang-jun, JUNG Sung-il, AHN Dong Kyu, HONG Ki-seon, CHANG Sök-yong et KWAK Jae-yong.

⁴⁸⁴ « 저희 학교에는 영화과가 없었기 때문에 흑석동에 있던 중앙대에 영화과 수업을 들으러 갔어요. 한 학기를 갔는데, 청강하러, 수업을 두 번 해요. 맨날 휴강인데 학생들도 이상하게 생각하지를 않아. 그래서 과대표한테 물어 보러 갔어요. 수업은 언제 하냐고. 그랬더니 "영화과가 무슨 수업을 합니까? 예술가가!" 이런 소리를 해서, 돌아가는 길에 "내가 다시는 여기 안 온다" 이런 생각을 했던 게 생각이 나요. » Source : JUNG Sung-il. Interview réalisée le 7 janvier 2015 à Séoul, Corée du Sud.

⁴⁸⁵ « 때로는 유치하고 어설픈지 모르나 타협과 안일과 부패와 포기과 절망에 지친 매끄럽고 편안한 장난보다는 설혹 모가 나고 거칠더라도 도전과 주장과 희망과 목적과 용기가 있는 작업을 벌이고 싶었던 것이 우리의 출발 동기이다 » Source : « Haksaeng yŏnghwa pip'yŏngji p'ureim ch'ŏt ho palkan (학생 영화비평지 프레임 첫 호 발간, Parution du premier numéro d'une revue cinématographique des étudiants, *Frame*) ». *Kyunghyang Shinmun*, 18 février 1980. Disponible sur : <https://newslibrary.naver.com> [consulté le 6 mars 2019]

⁴⁸⁶ Selon les interviews effectuées avec d'anciens membres du ciné-club du Goethe entre autres JEON Yang-jun et JUNG Sung-il, trois numéros du bulletin ont été publiés dans le cadre du club jusqu'à sa dissolution en 1979. Grâce à JUNG, qui était le rédacteur en chef des étudiants du bulletin, un numéro trois a été récupéré.

a appliqué la théorie au cinéma coréen en évoquant la valeur artistique des films de YU Hyeon-mok. Selon PYŎN In-sik⁴⁸⁸, le critique du cinéma et le vice-président du ciné-club du Goethe, le réalisateur est devenu un véritable artiste grâce à son film, *Opalt'an* (오발탄, *Balle perdue*, 1961) en particulier, grâce au réalisme du montage, à l'accentuation sur la mise en scène plus que la narration, et à la finesse des effets sonores⁴⁸⁹. Les jeunes cinéphiles se sont également intéressés au cinéma du Tiers-monde. Pour le bulletin, ils ont bien sûr écrit sur le cinéma du monde occidental notamment l'Allemagne, la France et les États-Unis, mais aussi celui du Japon⁴⁹⁰ et de l'Inde⁴⁹¹. Cette attention portée sur le cinéma du monde s'est amplifiée en l'espace de quelques années.

II — À LA RECHERCHE D'UN CINÉMA RÉALISTE POUR LE PEUPLE

Depuis la fin du Printemps de Séoul et le soulèvement de Gwangju en 1980, le mouvement de démocratisation s'est popularisé en particulier parmi les étudiants. Toutefois, les cinéphiles de la génération *Munhwawon*, nés entre 1955 et 1960, avaient l'âge requis pour réaliser leur service militaire. Excepté PARK qui a payé sa dette à la patrie en 1978 et YI qui était trop jeune pour assurer la défense nationale selon le registre d'état civil. HONG, AHN et JUNG, quant à eux, ont été enrôlés dans l'armée immédiatement après le soulèvement⁴⁹². Par conséquent, au premier semestre de l'année 1982, PARK était seul en présence de nouveaux

Cependant, malgré les recherches des bulletins du Club d'amitié du cinéma Orient-Occident, notamment des communications avec le Goethe à Séoul, d'autres numéros du bulletin n'ont pas été accessibles.

⁴⁸⁷ Les auteurs-réalisateurs présentés dans le bulletin sont, notamment Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard, François Truffaut et Alain Renais.

⁴⁸⁸ PYŎN In-sik (변인식, 1938 – 2015). Critique de cinéma sud-coréen. Il est ancien membre de *Yŏngsang sidae* (영상시대, Temps des médias), un cénacle de cinéastes qui cherchaient une évolution du cinéma coréen dans les années 1970. Il était un des rares critiques de cinéma respectés par la génération *Munhwawon*. Malgré la dissolution du Club d'amitié du cinéma Orient-Occident, en raison de la fin de soutien du Goethe, il a continué à soutenir de jeunes cinéphiles et pris le poste de président du Club d'études du cinéma Orient-Occident.

⁴⁸⁹ PYŎN In-sik. *Op. cit.*

⁴⁹⁰ JUNG Sung-il. « Naega ilpon yŏnghwa e kwanhayŏ... *op. cit.* »

⁴⁹¹ SŎ Kyŏngsu. « Nae irŭm ūn ōrit kwangdae (내 이름은 어릿광대, Je m'appelle guignol) ». *Tongsŏ yŏnghwa tonguhoebo*. 1979, n°3, p.17.

⁴⁹² En 1980, la durée du service militaire de l'armée de terre était de 33 mois. Dès l'âge biologique de 19 ans, un Sud-Coréen passe un conseil de révision et dès l'âge de 20 ans, il peut être réquisitionné au service militaire.

adhérents à *Yallasyǒng*. Les nouveaux membres de l'année 1982 avaient une perspective radicalement différente sur le cinéma : PARK se souvient d'eux comme d'activistes, non d'amateurs de cinéma. Pour cette raison, PARK a fondé le Groupe de cinéma à Séoul, avec les anciens adhérents du club universitaire, notamment SONG Neung-han, HWANG Gyu-Deok et KIM Dong-bin au printemps de l'année 1982. De jeunes diplômés d'autres universités s'y sont joints. La plupart se connaissaient déjà au travers des activités des centres culturels étrangers : BAE Injeong, KIM Ui-seok et JEON Yang-jun.

Le Groupe de cinéma à Séoul est connu pour être « le premier groupe ayant eu une attitude critique à l'égard de la société [sud-coréenne] » et « la locomotive du “mouvement du cinéma” des années 1980 »⁴⁹³. Ici, le « mouvement du cinéma » peut être compris de deux manières : le mouvement pour l'évolution du cinéma coréen et le mouvement utilisant le cinéma pour la démocratisation du pays des années 1980. D'après PARK, il n'y avait aucun caractère politique fixe du groupe et y coexistaient divers spectres politiques. Il positionne HONG Ki-seon et SONG Neung-han à gauche, HWANG Gyu-Deok et KIM Dong-bin à droite, en se situant à un niveau intermédiaire. Il a réalisé les portraits des membres et les a affichés sur le mur du bureau du groupe en suivant l'ordre des tendances politiques (voir l'annexe 9). Jusqu'à son départ en France en décembre 1983, le mouvement du cinéma de la génération *Munhwawon* était donc plutôt en faveur de l'évolution du cinéma coréen⁴⁹⁴. Le témoignage de KIM Dong-bin nous confirme ce point de vue :

« Lors de la fondation du *Sōul yǒnghwa chiptan* (Groupe de cinéma à Séoul) [...], nous (les anciens adhérents de *Yallasyǒng*) n'avions pas encore les capacités [pour faire de bons films]. En outre, nous étions comme des “bébés” qui commencent à marcher grâce à l'apprentissage de la grammaire du cinéma à l'université. Nous devons décider où aller et hésitions entre deux voies : se joindre au système de *Chungmuro* ou rester à la marge [du monde du cinéma]. Nous n'avions pas de confiance en nous pour survivre dans l'industrie du cinéma [de l'époque]. Nous nous sommes dit, comme il nous restait beaucoup de choses à apprendre qu'il était

⁴⁹³ SHIN Kang-ho. *Munhwawŏn sedae, yǒnghwa kwang munhwa...*, *op. cit.*, p.290.

⁴⁹⁴ En outre, PARK a refusé plusieurs fois la proposition du *Minjok munhwa hyōbūihoe* (민족문화협의회, Conseil de la culture du peuple coréen) qui est devenu le *Minjok yesul in ch'ong yōnhap* (민족예술인총연합, Fédération générale des artistes pour le peuple) en 1988, un des groupes représentatifs des artistes militants du mouvement de démocratisation. Le conseil a demandé au Groupe de cinéma à Séoul de se joindre à la filiale du spectacle vivant, plus précisément à PARK étant donné qu'il était auparavant dans le milieu du théâtre. Cependant, PARK ne pouvait pas accepter cette suggestion, car pour lui, « les idées activistes ne pouvaient pas accomplir le cinéma, un art composite, avec leur perspective étroite ».

préférable de faire plus d'études et d'essais cinématographiques [entre nous]. [Le Groupe de cinéma à Séoul] était sur la prolongation [des activités de *Yallasyöng*]⁴⁹⁵. »

Le bureau du Groupe de cinéma à Séoul s'est installé dans le quartier de Namyöngdong [Namyöngdong] à Séoul. Les membres qui étaient des employés dans des entreprises, notamment KIM Hong-jun et KIM Dong-bin, payaient le loyer. N'ayant pas de métier, PARK travaillait quelquefois sur des sites de construction dans le but d'assurer sa cotisation. Il habitait dans le bureau. Étant donné qu'il se consacrait entièrement au groupe, PARK a pris le rôle de leader, tout comme pour *Yallasyöng*. Les membres se réunissaient quasiment tous les soirs, afin de discuter de cinéma, surtout du cinéma coréen. Puisque le Groupe de cinéma à Séoul avait été créé en raison de leur méfiance à l'égard de l'industrie cinématographique du pays, le sujet principal est rapidement devenu celui du cinéma alternatif, qui se situerait en dehors de la domination du capital et du pouvoir.

PARK a présenté la direction que devait prendre la diffusion du cinéma alternatif. D'abord, il s'agissait d'obtenir d'agents de production de films en dehors de *Chungmuro*. Pour PARK, les futurs cinéastes devaient idéalement provenir des clubs du cinéma universitaire comme il l'a fait à *Yallasyöng*. Il estimait la possibilité de l'évolution du cinéma coréen par l'intermédiaire de l'entrée à *Chungmuro* des individus entraînés dans le cadre des clubs de cinéma universitaire. Effectivement *Tolbit* de l'Université de Corée a été créé grâce à l'assistance du Groupe de cinéma à Séoul. Des étudiants ont demandé des aides pour l'établissement d'un club du cinéma universitaire. Les membres du groupe se sont déplacés à l'école et ont donné la direction à suivre à travers des séminaires sur la théorie et les techniques cinématographiques pendant plusieurs jours.

Le cinéma alternatif proposé par le Groupe de cinéma à Séoul était le Cinéma ouvert à destination du *minjung* d'après la proposition de JANG Sun-woo d'appliquer le modèle du *Madang kŭk*. Comme mentionné dans le chapitre précédent, le *Madang kŭk* est une forme de théâtre coréen créé dans les années 1970 par des étudiants, qui hérite du caractère collectif du spectacle traditionnel coréen et de la communication ouverte entre la scène et les spectateurs. Selon la devise qui représentait l'idée du Groupe de cinéma à Séoul, afin de garantir une relation directe avec le peuple, le nouveau cinéma coréen doit avoir lieu dans un espace

⁴⁹⁵ « 서영집을 만들 때는 [...] 우리가 아직 영화에 대해서 부족하고 졸업 전에는 영화의 문법을 배웠다면 이제 걸음마는 하니까 현실적으로 이야기를 어떻게 해야 하는지, 번방에서 영화를 해야 할 것인지 충무로로 가야 하는지 고민하는데. 엄두가 안 났죠, 충무로에 가서 살아 남을 자신이 없었으니까, 과도기에서 일단 모르는 게 너무 많으니까 공부도 좀 더 하고 영화도 좀 더 만들어 보자 하는 연장선이었지. » Source : KIM Dong-bin. Interview réalisée le 5 décembre 2014 à Séoul, Corée du Sud.

ouvert tel qu'un *Madang kūk*, et non pas s'enfermer dans la narration. Le premier film du groupe, *P'annori arirang* (판놀이 아리랑)⁴⁹⁶ réalisé en 1982 est inspiré par cette idée. Dans ce « premier film documentaire non commercial de la Corée du Sud⁴⁹⁷ », les scènes au tour de la pièce de théâtre *P'annori arirang kogae* (판놀이 아리랑 고개)⁴⁹⁸ ont été transposées sur grand écran, notamment les répétitions des acteurs, le paysage dans la salle de maquillage et sur la scène. Avec ces images s'accompagne l'enregistrement sonore de la réaction du public durant le spectacle, des interviews des spectateurs et de l'assemblée générale de la troupe théâtrale après la fin des séances. Le décalage entre l'image et le son constitue « un essai pour produire la conscience de participer au film⁴⁹⁹ ». En mettant le son correspondant à des éléments extérieurs à la pièce de théâtre, en opposition aux images exposées à l'écran, l'enjeu est de lier le cinéma et la réalité, et de réaliser *Yōllyōjin yōnghwa*.

En tant que méthodologie de la distribution du cinéma alternatif, le Groupe de cinéma à Séoul a choisi de se déplacer dans l'ensemble du pays avec un projecteur et des pellicules, afin de diffuser leurs films directement au peuple. PARK a nommé cette idée *Yōnghwa haengsang ron* (영화행상론, Colportage des films)⁵⁰⁰. Étant donné que la caméra 8 mm était automatique et facile à utiliser, PARK pensait que n'importe qui ou n'importe quel groupe pourrait transformer ses histoires en films et les partager. Cette idée souligne son point de vue négatif sur le marché sud-coréen du cinéma, où existait un monopole de la production et de la distribution de films. Afin de se libérer des influences du marché capitaliste et du pouvoir en place, le groupe encourageait la rencontre directe avec les spectateurs. Pour ce travail, faire des films avec une caméra 8 mm était bien efficace, étant donné qu'un simple équipement permettait de tourner un court-métrage et de le projeter. Cependant, avec la popularisation du *Video Home System* depuis l'année 1981, s'est annoncée la disparition des laboratoires de pellicule de 8 mm en Corée du Sud. Le groupe y a soudainement perdu son outil de prédilection. Faire des films avec une caméra 16 mm coûte plus cher et demande plus de

⁴⁹⁶ En coréen, « *p'an* (판) » indique un lieu d'un événement ou sa scène et « *nori* (놀이) » est un jeu. Étant donné que le mot « *p'annori* » est un mot composé des deux expressions et que « *p'an* » est un synonyme de « *madang* », nous pouvons le comprendre comme le *Madang kūk*. L'*Arirang* est un chant traditionnel représentatif de la vie du peuple coréen.

⁴⁹⁷ Han'guk yōnghwa teit'ō peisū (한국영화데이터베이스, Base de données du cinéma coréen). Disponible sur : <https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/061611> [consulté le 3 avril 2016]

⁴⁹⁸ Le *P'annori arirang kogae* (판놀이 아리랑 고개) est la dixième pièce de théâtre créée par *Yōnu mudae* en 1982 afin d'examiner la possibilité de moderniser les spectacles traditionnels de Corée dans le cadre du théâtre.

⁴⁹⁹ Sōul yōngsang chiptan. *Pyōnbang esō chungsim ūro...*, op. cit., p.185.

⁵⁰⁰ AN Chōngsuk. « Hwajejak ūi chuin'gong : yōnghwa ch'ilsu wa mansu pak kwangsu kamdok (화계작의 주인공 : 영화 <칠수와 만수> 박광수 감독, Le héros de l'œuvre du jour : PARK Kwang-su, le réalisateur du film *Ch'ilsu wa Mansu*) ». *Hankyoreh*, 5 novembre 1988. Disponible sur : <http://newslibrary.naver.com> [consulté le 6 avril 2018]

connaissances et d'entraînements. Pour cette raison, la voie de participation aux activités de production de films que le groupe voulait suggérer aux amateurs s'est fermée. Et, la méthodologie de la distribution du cinéma alternatif proposée par PARK n'est pas mentionnée dans l'ouvrage du groupe, *Saeroun yŏnghwa rŭl wihayŏ* (새로운 영화를 위하여, *Pour le nouveau cinéma*).

Cet ouvrage, publié en 1983, s'appuie sur des mouvements cinématographiques du monde auxquels les jeunes cinéphiles pouvaient se référer, notamment le Néoréalisme de l'Italie, la Nouvelle Vague de la France, le *Free cinéma* de l'Angleterre, le Nouveau cinéma allemand de l'ouest, le *Cinema novo* du Brésil, le mouvement du groupe *Ukamau* de la Bolivie et du *Grupo cine de liberacion* de l'Argentine. En les évoquant, le Groupe de cinéma à Séoul suggérait de reprendre le modèle des films documentaires afin d'assurer un certain réalisme au cinéma coréen. Nous pouvons y lire leur intérêt grandi pour le cinéma du Tiers-monde, en comparaison à l'œuvre publiée par le ciné-club du Goethe en 1979. Leurs connaissances du cinéma du monde pouvaient être approfondies grâce aux études effectuées à *Yallasyŏng*. La professeure PAK Myŏngjin⁵⁰¹ leur a recommandé des ouvrages sur le cinéma-vérité. Étant donné que l'accès aux sources étrangères était encore difficile à cette époque, les œuvres qu'elle leur a présentées restaient longtemps utiles et précieuses. Selon HONG, elles faisaient toujours référence lors que le Groupe de cinéma à Séoul préparait la publication de son premier ouvrage. Ainsi, les membres ont porté une attention particulière aux mouvements cinématographiques du Tiers-monde sans avoir réellement pu voir des films mentionnés dans l'ouvrage.

Pour la publication de l'ouvrage, HONG s'est chargé de la rédaction d'un article intitulé *Han'guk yŏnghwa ŭi riŏllijŭm* (한국영화의 리얼리즘, *Le réalisme du cinéma coréen*). Il y abordait l'histoire du cinéma coréen dans le cadre du réalisme cinématographique⁵⁰². Son texte commence par ses inquiétudes pour l'avenir du cinéma coréen qui « risque de disparaître

⁵⁰¹ PAK Myŏngjin (박명진, 1947 –). Ancienne présidente du comité de l'art et de la culture de la Corée du Sud. En 1980, elle venait d'être nommée en tant que professeure dans le département du journalisme de l'Université nationale de Séoul après avoir obtenu son doctorat en communication à l'Université Paris 3. Après avoir eu la visite de HONG Ki-seon, PAK a accepté la demande d'être professeure responsable du club universitaire qui a permis *Yallasyŏng* de s'inscrire en tant que club universitaire officiel de l'école et de bénéficier des aides financières venant de l'université.

⁵⁰² Ceci était une de ses premières activités en tant que membre du Groupe de cinéma à Séoul : HONG a reçu l'ordre de réquisition militaire dès le soulèvement de Gwangju au mois de mai en 1980 et il a été démobilisé en 1982.

derrière les mythes du passé sans aucune chance de s'épanouir⁵⁰³ », à cause du « manque d'intérêt et des débats sur le cinéma coréen suscité par la négligence de la société qui est uniquement préoccupée par la réception de la culture occidentale et qui ne prend en compte que le cinéma occidental en le considérant sophistiqué⁵⁰⁴ ». D'après HONG, en raison de la transmission directe des informations que le cinéma rend possible, les autorités publiques du monde s'en servent comme un outil de manipulation, et c'est le cas avec le cinéma coréen sous la colonisation japonaise, puis sous le régime de dictature. Malgré, selon lui, « des côtés positifs, notamment des critiques de la société et des efforts pour la mener dans la bonne direction dans l'histoire de notre cinéma⁵⁰⁵ », le cinéma sud-coréen de l'époque était toujours « corrompu⁵⁰⁶ » et il « se contentait de refléter et encourager un seul côté [négatif et absurde] de l'époque⁵⁰⁷ ». Cette idée a largement été partagée parmi les adhérents du groupe : dès son introduction, l'ouvrage dénonce le gouvernement qui interdisait la liberté d'expression et des cinéastes qui n'essayaient même pas de refléter la douleur et les souhaits du peuple. Il critique également les cinéphiles et les intellectuels du cinéma coréen pour « s'être approprié les théories cinématographiques occidentales sans aucune réflexion sur la différence historique et culturelle entre la Corée et le monde occidental⁵⁰⁸ ». HONG a donc proposé de suivre un cinéma dit réaliste, sans en donner une définition précise dans son texte. Nous pouvons seulement comprendre, au travers de l'ensemble de son article, qu'un bon film réaliste, pour lui et son groupe, est un film qui contribue à l'évolution de la vie du *minjung* en reflétant la vie réelle du peuple en peine à cause des contradictions de la classe dominante de la société. HONG a mentionné de nombreux cinéastes réalistes coréens dont NA Un-gyu, LEE Gyu-hwan, le KAPF, CHOI In-Gyu, HAN Hyōngmo⁵⁰⁹, YU Hyeon-mok, SHIN Sang-ok, KIM Ki-young, LEE Man-hee, IM Kwon-taek, HA Gil-jong, KIM Ho-sun, LEE Jang-ho et BAE Chang-ho. Ce sont des cinéastes déjà reconnus par YI Yōnggil et AN Chonghwa⁵¹⁰. HONG a pris leurs ouvrages⁵¹¹ comme référence en raison de l'impossibilité d'accéder aux films coréens produits avant les années 1960.

⁵⁰³ HONG Ki-seon. « Han'guk yōnghwa ūi riōllijūm (한국영화의 리얼리즘, *Le Réalisme du cinéma coréen*) ». In : Sōul yōnghwa chiptan. *Saeroun yōnghwa rŭl... op. cit.*, p.346.

⁵⁰⁴ *Ibid.*

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p364.

⁵⁰⁶ *Ibid.*

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ Sōul yōnghwa chiptan. *Saeroun yōnghwa rŭl... op. cit.*, p.5.

⁵⁰⁹ HAN Hyōngmo (한형모, 1917 – 1999). Réalisateur et producteur de films (sud-)coréen.

⁵¹⁰ AN Chonghwa (안중화, 1902 – 1966). Réalisateur (sud-)coréen. Il était le président du *Chosŏn yōnghwa in hyōphoe* (조선영화인협회, Association des cinéastes coréens) sous l'occupation japonaise.

⁵¹¹ Il s'agit entre autres de *Wōlkan yōnghwa* (월간영화, *Cinéma mensuel*), le bulletin de l'Organisation de promotion du cinéma de Corée du Sud, l'ouvrage de YI Yōnggil, *Han'guk yōnghwa chōn sa* (한국영화전사,

Ainsi, les trois termes importants du mouvement cinématographique des années 1980 de la Corée du Sud sont apparus dans l'ouvrage publié en 1983 : le *minjung*, le réalisme et le mouvement cinématographique du Tiers-monde. Par conséquent, contrairement au témoignage de PARK quant au manque de caractère politique du Groupe de cinéma à Séoul, l'adhésion de HONG (en octobre ou en novembre 1982) et le départ de PARK pour la France (en décembre 1982), amène la radicalisation politique du groupe : l'enjeu étant de s'accorder avec le mouvement pour l'évolution de la vie du *minjung*, un des objectifs de la démocratisation de la Corée du Sud des années 1980.

III — LE PETIT CINEMA

La génération *Munhwawon* a d'abord été fascinée par les films en tant qu'art. Ensuite, elle a entrepris d'étudier le langage du cinéma pour mieux le comprendre. Les acteurs de la MHSD sont ainsi devenus cinéphiles. Face au bouleversement de la société coréenne dans les années 1980, ils ont commencé à réaliser leur autocritique et à s'efforcer d'inventer leurs propres moyens pour concrétiser l'évolution du cinéma national tout en conservant leurs idées sur le rôle du cinéma pour la société. Leur intérêt s'est tourné de plus en plus fortement vers le cinéma coréen. Pour la génération, le nouveau cinéma alternatif devait se distinguer du cinéma fait dans le système de l'industrie qui, selon la MHSD, collaborait avec les politiques sur le cinéma de l'État. De diverses expressions ont été utilisées afin de définir le nouveau cinéma : entre autres *Tanp'yŏn yŏnghwa* (단편영화, Court-métrage), *Sohyŏng yŏnghwa* (소형영화, Cinéma en petit format), *Silhŏm yŏnghwa* (실험영화, Cinéma expérimental) et *Yŏllyŏjin yŏnghwa* (열려진 영화, Cinéma ouvert à destination du *minjung*). Chaque terme mettait l'accent sur une des multiples caractéristiques utilisées. Alors que le premier terme et le deuxième terme montrent une différence formelle, le troisième terme souligne de nouvelles expérimentations et le quatrième terme suggère la direction de l'évolution du cinéma du pays. C'est lors du premier festival du cinéma de la MHSD, le *Chagŭn yŏnghwaje* (작은영화제,

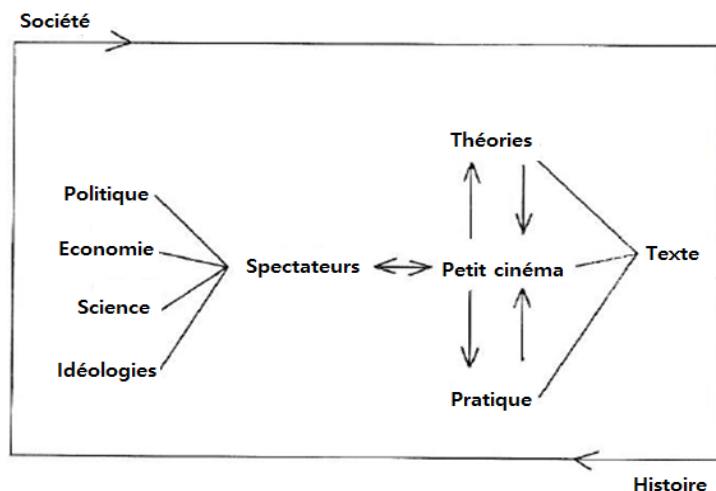
L'Histoire complète du cinéma coréen) publié en 1969 et l'ouvrage d'AN Chonghwa, *Han'guk yŏnghwa ch'ŭngmyŏn pisa* (한국영화측면비사, *L'Histoire cachée d'un autre côté du cinéma coréen*) publié en 1962.

Festival du Petit cinéma) ayant eu lieu les 7 et 8 juillet 1984 au *Silhŏm mudae* (실험무대, Scène expérimentale) du théâtre national à Séoul que les idées des jeunes cinéphiles pour l'évolution du cinéma coréen ont été formulées sous ce nouveau mot d'ordre : le Petit cinéma. L'expression « petit » souligne la différence formelle avec des films commerciaux faits avec une caméra 35 mm. Elle représente également l'objectif du nouveau cinéma de la génération *Munhwawon*, qui était de contribuer à l'évolution de la vie du *minjung*. Ce terme qui émerge au moment de la préparation de l'événement a été officiellement adopté par les jeunes cinéphiles et les amateurs du cinéma comme la devise du mouvement, en faveur d'un renouveau du cinéma coréen.

Inspirés par les idées présentées lors du Festival du Petit cinéma, les étudiants ont créé des ciné-clubs universitaires avec l'aide de la MHSD. Les organisateurs de l'événement, encouragés par la participation passionnée des étudiants, ont fondé un groupe, *Yŏllin yŏnghwa* (열린 영화, Cinéma ouvert) afin de promouvoir le Petit cinéma et de mener le développement de ses discours. Le nom du groupe rappelle *Yŏllyŏjin yŏnghwa* (열려진 영화, Cinéma ouvert à destination du *minjung*). Bien que les deux expressions puissent être traduites en français comme le « cinéma ouvert », elles se distinguent l'une de l'autre. Morphologiquement, dans *Yŏllyŏjin yŏnghwa*, il se trouve deux éléments grammaticaux renvoyant au passif : l'affixe passif « -ri- » (-리-) et la particule de la voix passive « -ŏjida » (-어지다). Nous pouvons donc y lire une volonté forte d'ouvrir le cinéma afin de le rendre au *minjung*. Toutefois, le terme reste incorrect grammaticalement. Par ailleurs, *Yŏllyŏjin yŏnghwa* présenté par JANG Sun-woo insiste sur la méthodologie du *Madang kūk*. En revanche, *Yŏllin yŏnghwa* se focalise davantage sur le cinéma tout en gardant la même perspective par rapport au *minjung*. Sa devise, « le cinéma, la science et la pratique », résume les idées que le groupe poursuivait, à savoir l'idée que lorsque l'on parle du cinéma, il faut être scientifique, donc il faut toujours mobiliser une réflexion rationnelle, par ailleurs, il faut également essayer de concrétiser ce qu'on théorise. Ainsi, afin de proposer un cinéma en tant qu'« espace où la composante sociale et singulière des individus peuvent se rencontrer⁵¹² », il a tenté de théoriser leur cinéma alternatif, le Petit cinéma. Désormais, afin de distinguer la revue *Yŏllin yŏnghwa* du groupe s'occupant de sa publication portant le même nom, nous appellerons le dernier le Cinéma ouvert.

⁵¹² « 열린 영화는 [...] 사회적인 동시에 주체적인 개인이 만나는 공간이다. » Source : *Yŏllin yŏnghwa*. *Yŏllin yŏnghwa* (열린 영화, Cinéma ouvert). 1984, n°1, p.1.

JUNG Sung-il se trouvait au cœur de la théorisation du cinéma alternatif avec son article intitulé de *Yöllim kwa ullim* (열림과 울림, L'ouverture et la résonance), qui est dédié à la possibilité d'établir la définition du Petit cinéma. Selon JUNG, il devrait être « un mécanisme qui transforme des spectateurs en passant de l'idée de consommation de masse à celle de vie en collectivité, en leur rappelant leurs situations, leurs perspectives et leurs statuts afin que le Petit cinéma puisse finalement montrer le désaveu [des contradictions de la société] et [parvenir] à son dépassement⁵¹³ ». Cependant, l'idéologie dominante de la société sud-coréenne autoritaire enfermait le peuple, étant donné que les films la représentaient et qu'ils rendaient ainsi les spectateurs passifs. JUNG considérait cela comme « une rupture entre le texte⁵¹⁴ et les spectateurs dont le système [dominant] a besoin⁵¹⁵ ». Il a insisté sur le fait que le recouvrement de cette rupture et la transformation du caractère des spectateurs « de masse en commun » pourraient être réalisés par la science et la pratique : la science signifie « l'intérêt de comprendre le cinéma et la société autour du cinéma⁵¹⁶ » et la pratique veut dire « le travail pour opposer le peuple aux contradictions de la société et au courant de l'histoire⁵¹⁷ ».



⁵¹³ « 대중으로서의 관객을 공중으로서의 관객으로 변모시킴으로써 자기의 상황, 자기의 전망과 위치를 환기시키고, 궁극적으로 잠재된 부정과 가능성을 현실화할 수 있는 장치» Source : JUNG Sung-il. « Yöllim kwa ullim (열림과 울림, L'ouverture et la résonance) ». *Yöllin yonghwa*. 1984, n°1, p.17.

⁵¹⁴ JUNG définit le texte comme un concept qui comprend le cinéma, en tant qu'un processus de production, et aussi le cinéma en tant qu'une partie des mécanismes d'une société. Par conséquent, selon lui, étant donné que le cinéma produit sans arrêt des significations et élabore des indicateurs productifs dans un système social, le cinéma peut être compris comme un texte. Source : *Ibid.*, p.18.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p.22.

⁵¹⁶ « 영화와 영화를 둘러싼 총체적 이해상황을 인식하려는 관심 » Source : *Ibid.* p.17.

⁵¹⁷ « 영화행위를 통해 우리를 구속하고 있는 사회적 상황과 역사적 연관에 개입하여 연관시키려는 노동 » Source : *Ibid.*

Graphique 4-1. La position adoptée par le Petit cinéma⁵¹⁸

Afin de rendre une vision réelle aux spectateurs « exclus du texte des films », dans son article, JUNG présente les films comme étant des contre-exemples du Petit cinéma. Il s'agit de ceux qui « ne contribuent pas à éveiller les spectateurs à la vérité » ; ceux qui « commercialisent des idéologies sous le voile de la participation et de la conscience sociale » ; ceux qui « transforment des dangers existant dans la réalité en spectacles et en suspenses » ; ceux qui « déforment et corrompent le cinéma à travers les termes des autres genres artistiques » ; « des films d'avant-garde qui éparpillent »⁵¹⁹. Il fallait également, selon JUNG, éviter les éloges naïfs et aveugles de la technologie cinématographique. Dans cette perspective, le CCF et le Goethe sont devenus l'objet de critiques, ainsi qu'une cible à attaquer. Pour lui, les films dans ces centres culturels étaient « déconnectés du peuple coréen » et les cinéphiles qui restaient enfermés dans le nid des films européens « demeuraient uniquement des intellectuels faibles et fragiles ». Ils « ne pouvaient viser aucune ligne politique ni aucun mécanisme social »⁵²⁰. Toutefois, la théorisation du Petit cinéma s'est arrêtée avec le départ de JUNG. Il devait assurer la subsistance de sa famille et il ne pouvait donc plus exercer ses activités cinéphiliques. Le premier numéro de la revue *Yöllin yŏnghwa* est composé de six parties traitant du Petit cinéma, mais seul l'article de JUNG se trouve dans la partie dédiée à sa théorisation (voir l'annexe 12). Du fait de l'absence de son théoricien et du départ de ses membres fondateurs, le Cinéma ouvert devait se contenter de développer des discours sur le cinéma alternatif, évoqués par le Groupe de cinéma à Séoul contrairement à l'ambition qui avait présidé à sa fondation.

Si le Groupe de cinéma à Séoul a promu l'usage de la caméra 8 mm, le Cinéma ouvert, au contraire, préférait la caméra 16 mm afin d'encourager la production des courts-métrages non commerciaux, étant donné la disparition des laboratoires de pellicule de 8 mm en Corée du Sud. Tourner des films avec une caméra 16 mm étant encore peu répandu à cette époque, le groupe du Petit cinéma en a listé les différentes étapes de production à respecter avec ce type de caméra. Le VTR (*Video tape recording*) a également été introduit comme outil de réalisation de films. Pour la distribution du cinéma alternatif, le Colportage des films proposé par PARK Kwang-su a été remplacé par le système de petites salles de spectacle. Concernant

⁵¹⁸ *Ibid.*, p.27. La traduction en français est réalisée pour cette thèse.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p.25-26.

⁵²⁰ *Ibid.*, p.27.

la question de l'infrastructure économique, le Cinéma ouvert a valorisé de petits théâtres ou des studios d'art afin d'encourager la diffusion de films produits hors du système de *Chungmuro*. Pour le groupe, les salles de cinéma déjà existantes et poursuivant une activité commerciale étaient aliénées à l'idéologie capitaliste. Par conséquent, l'infrastructure idéale correspondait à de petites salles de cinéma construites et gérées par des cinéphiles, militants du Petit cinéma.

En poursuivant les valeurs du réalisme comme le faisait le Groupe de cinéma à Séoul, le Cinéma ouvert a introduit la méthodologie du Cinéma direct, un courant du cinéma documentaire dans les années 1960 développé en Amérique du Nord. Il se caractérise par le désir de capturer le réel à l'état brut, et d'en transmettre la vérité. L'adoption de ce terme de « Cinéma direct » vient aussi d'une tentative de consensus « afin de se mettre d'accord avec Louis MARCORELLES⁵²¹ qui a appelé le style documentaire Cinéma direct [...] dans *Living cinéma : new directions in contemporary film making*⁵²² ». En ce sens, il s'agit aussi d'un enjeu de distinction d'avec le Groupe de cinéma à Séoul, qui insistait sur la poursuite des idées du groupe *Ukamau*, se trouve dans le souhait du Cinéma ouvert d'enrichir son discours. Il a présenté diverses théories cinématographiques contemporaines à son public, afin de développer les discours sur le cinéma en tant qu'art. Nous y comptons notamment le cinéma d'auteur, la sémiologie du cinéma, la psychanalyse ainsi que le féminisme (voir l'annexe 12). Néanmoins, le développement des discours cinématographiques n'a finalement duré que peu de temps. Après une année et la publication de quatre numéros, la revue *Yöllin yŏnghwa* s'est achevée. En ce sens, le Petit cinéma n'a pas eu les moyens de devenir un mouvement entièrement cinématographique. Il a surtout renforcé le lien avec les luttes pour la démocratisation. Le second numéro de la revue permet de comprendre en quoi le Cinéma ouvert considérait le mouvement pour le Petit cinéma comme un maillon du mouvement culturel pour le *minjung* :

Le mouvement pour le Petit cinéma doit construire une forte solidarité au niveau interne et externe avec le mouvement culturel pour le *minjung*. Un [des moyens] en est la recherche de l'établissement de liens entre le Petit cinéma et la culture régionale. Il doit intervenir contre les illusions existantes sur la culture régionale et

⁵²¹ Louis MARCORELLES (1922 – 1990). Journaliste et critique de cinéma français.

⁵²² « 여기에서는 <살아있는 영화>의 저자 루이 마르코렐이 [...] 도큐멘타리의 제 형태를 '디렉트 시네마'라 통칭한 것에 동의하는 뜻에서 용어를 한정 사용할 뿐이다. » Source : CHŎNG Chaehyŏng. « Han'guk chŏk tirekt'ŭ sinema rŭl wihayŏ (한국적 디렉트 시네마를 위하여, Pour le cinéma direct à la coréenne) ». *Yöllin yŏnghwa*. 1984, n°1, p.50.

contre l'exclusion [des régions] afin d'orienter le mouvement [en faveur d'une vie meilleure pour le *minjung*]⁵²³.

Selon AHN, le dernier rédacteur en chef de la revue, elle a été publiée hors des circuits commerciaux, afin d'éviter la censure du gouvernement et seuls les adhérents pouvaient y accéder. Environ 1 200 exemplaires ont été publiés pour chaque numéro, et la majorité des lecteurs étaient étudiants. Le motif décisif de la cessation de la publication était les conflits concernant les problèmes financiers :

«Étant donné que la principale source financière de la publication venait du Cinéma-café 8 ½, nous n'étions pas indépendants et notre autonomie était limitée. [...] Ce n'est pas grand-chose, mais par exemple [est arrivé un moment où,] on nous a dit qu'une partie du budget devrait venir de la vente des trimestriels. Ce n'est qu'un détail que je trouve enfantin et je n'ai même pas trop envie d'en parler⁵²⁴. »

Nonobstant la dissolution du groupe, le Petit cinéma est un terme de référence pour indiquer des films de jeunes réalisateurs, différents de ceux produits par l'industrie. Les deux festivals présentant des films à l'initiative des jeunes cinéphiles s'intitulent : «Festival du Petit cinéma : pour le cinéma ouvert» organisé par *Yŏnghwa madang uri*, l'Union du cinéma universitaire et l'Union des départements de cinéma des universités de Corée en décembre 1987 et le Festival du Petit cinéma du Goethe en janvier 1988⁵²⁵. En outre, les jeunes cinéastes se sont eux-mêmes nommés «*Chagŭn yŏnghwa in*» (작은영화인, cinéaste du Petit cinéma). Au travers de ces appellations est rendue visible la banalisation du terme chez les jeunes cinéphiles. Cependant, dès l'année 1985, avec une faible présence des fondateurs de ce terme au sein du mouvement pour la réalisation du Petit cinéma, à savoir JUNG Sung-il, JEON Yang-jun, HAN Sang-jun et AHN Dong Kyu⁵²⁶, l'expression correspondait moins à la devise

⁵²³ 민중문화운동으로서의 작은영화운동은 안팎으로 강한 연대의식을 형성해나가야만 할 것이다. 그 하나가 작은영화와 지방문화와의 관계설정의 모색이다. 작은영화는 지방문화의 허상과 소외된 상황에 뛰어들어 활발한 운동을 전개해야 한다. Source : «*Yŏllin yŏnghwa ; pansŏng kwa chŏnmang* (열린영화 ; 반성과 전망, *Cinéma ouvert ; la réflexion et la perspective*) ». *Yŏllin yŏnghwa*, 1985, n°2, p.87.

⁵²⁴ «어떤 독립적인 걸 하겠다고 나서기에는 책을 만드는 경제적 주체가 8 과 ½이라는 카페였죠. 돈은 거기서 나오는 걸로 잡지를 만들었으니까. [...] 사소한 얘기인데, 그러니까 책을 만들다 보면 [자금 지원을] 몇 프로까지는 되는데 그 이후는 책을 팔아서 해야 하는 거 아니냐 그런 게 있었죠. 사소한 거지만. 유치해서 말하기가 싫네.» Source : AHN Dong Kyu. Interview réalisée le 30 août 2018 à Séoul, Corée du Sud.

⁵²⁵ Les courts-métrages projetés dans les deux festivals sont : *Mun* (문, *Porte*, 1983) de SŎ Myŏngsu, *Paegilmong* (백일몽, *Rêve éveillé*, 1984), *Kangaji chunknūnda* (강아지 죽는다, *Le Petit chien est mort*, 1983) de PAK Kwangu, *Pŏryŏjin usan* (버려진 우산, *Un parapluie abandonné*, 1985) de CHO Chin et *Kŭ nal i omyŏn* (그 날이 오면, *Quand le jour arrive*, 1987) de JANG Dong-Hong [CHANG Tonghong].

⁵²⁶ Avec la fermeture de *Yŏllin yŏnghwa*, AHN a été embauché par une société de production de films à *Chungmuro* : depuis, il n'a plus participé au mouvement concernant le cinéma, ni pour l'évolution du cinéma coréen, ni pour l'évolution de la société coréenne par l'intermédiaire du cinéma.

du mouvement pour le cinéma alternatif. Elle est devenue un terme qui distinguait simplement les films des jeunes réalisateurs, produits hors du système de *Chungmuro*.

IV — LE MOUVEMENT DU CINEMA EN FAVEUR DU *MINJUNG*

En raison du départ des membres fondateurs du Groupe de cinéma à Séoul dès la fin de l'année 1982, HONG Ki-seon s'est retrouvé presque seul dans le groupe. Contre sa volonté, il est alors devenu le leader du groupe. En effet, les autres membres ne rendaient rarement aux réunions, tandis que HONG, qui y habitait sur place, s'occupait de l'ensemble des affaires du groupe. Sous la direction de HONG, les caractéristiques du groupe se trouvent modifiées, la représentation des histoires de la classe dominée, un enjeu central des films. *Surise* (수리세, 水利稅, *La Taxe d'utilisation de l'eau*, 1984) est le premier film réalisé selon la méthodologie de production cinématographique du groupe *Ukamau*. Ce film montre la lutte des paysans contre une taxe jugée injuste sur la maintenance des installations d'irrigation⁵²⁷. Pour le réaliser, le groupe s'est rendu à Gurye [Kurye] afin d'y écouter la voix des agriculteurs. Ce film documentaire est composé d'interviews d'habitants du village et de reconstitutions du mouvement d'après des témoignages et des archives, telles que des photos et des dossiers portant sur l'événement. HONG considère pourtant ce travail comme un échec, à cause de son manque de réalisme :

C'est l'imminent échec de notre travail que d'avoir été incapable de présenter la souffrance des paysans et leur sincérité face à la lutte étant donné que notre documentaire se limite à expliquer l'affaire de manière indifférente au lieu de montrer vigoureusement un *hyōnjang kam* (현장감, sens des réalités). De là, nous apprenons

⁵²⁷ En insistant sur la responsabilité totale de l'État sur le capital indirect social, les agriculteurs de la ville Gurye [Kurye] ont fait de la lutte du paiement de l'impôt avec l'objet réel. La plupart d'eux étaient des cultivateurs de riz. Avec la diminution de consommation de riz du pays, ils ne pouvaient plus supporter un déficit qui ne cessait de grandir. Cette lutte s'est terminée sans réponse attendue de la part du gouvernement.

l'importance du réalisme au sein des films, surtout quand il s'agit de documentaires⁵²⁸.

À partir de cette réflexion, le groupe a effectué plusieurs expérimentations ayant pour but d'assurer une meilleure approche du réalisme dans leurs films. En 1984, un autre film a été réalisé par KIM Dong-bin, *Kŭ yŏrŭm* (그 여름, *Cet été-là*). Afin d'interpréter au mieux les rôles des jeunes travailleurs, les acteurs ont pris des emplois associés aux classes populaires de la société coréenne. Ils ont notamment occupé des emplois de service hôtelier, d'ouvriers d'usine et d'assistants en salon de coiffure pendant un certain temps avant le tournage du film :

Tout d'abord, nous avons établi des personnages des classes populaires et leur avons attribué des caractères convenables. Dans le but de décrire les conséquences malheureuses des conditions matérielles de leur vie, nous avons commencé à élaborer un scénario. Néanmoins, nous avons remarqué que notre perspective sur ces personnages était abstraite et stéréotypée étant donné que nous n'appartenions pas à la même couche sociale. Afin de dépasser au maximum cette lacune, nous avons choisi la méthode de l'expérience directe sur les lieux de travail [des personnages]⁵²⁹.

L'implication croissante de HONG est une autre raison importante de la radicalisation du Groupe de cinéma à Séoul. Dans la revue trimestrielle du Cinéma ouvert, HONG souligne qu'un « cinéma juste devrait être le porte-parole de la classe dominée et contribuer à l'acquisition de condition de vie humaine pour la classe ouvrière », tout en critiquant le système de *Chungmuro* qui, selon lui, « servait à la justification de la corruption, de la pourriture et des contradictions de la classe dominante » en Corée du Sud⁵³⁰. Dans le deuxième ouvrage de son groupe paru en décembre 1985, *Yŏnghwa undong ron* (영화운동론, *La théorie du mouvement du cinéma*), nous saisissons une nouvelle fois les combats menés par HONG. Dans cet ouvrage, les jeunes, majoritairement étudiants, sont décrits comme les protagonistes du mouvement. L'ouvrage érige les principes que les étudiants militants du

⁵²⁸ « 다큐멘타리 형식으로서 사건의 재현이 치열한 현장감을 제시하지 못하고 사건을 평이하게 해설하는 데 그치고 있어 농민들의 아픔과 운동에서의 싸움이 절실하게 전달되고 있지 못한 것이 이 작품의 커다란 실패 요인이다. 이 선례로부터 우리는 영화, 특히 다큐멘타리에서의 현장성이 얼마나 중요한 것인가를 깨달을 수 있다. » Source : HONG Man (HONG Ki-seon). « Yŏnghwa so chiptan undong (영화소집단운동, Le mouvement du cinéma en petit groupe) ». In : Sŏul yŏnghwa chiptan. *Yŏnghwa undong ron* (영화운동론, *La Théorie du mouvement du cinéma*). Séoul : Hwadach'ulp'ansa, 1985, p.224-225.

⁵²⁹ « 먼저 구성 첫 단계 작업으로 사회 저변층의 인물을 설정하고 그들에게 적당한 성격을 부여하였다. 그리고 그들이 외부적인 상황에 의해 좌절되는 모습을 그리기로 하고 시나리오 구성 작업을 시작하였다. 구성 작업 과정 중에 우리가 선택한 인물들이 우리와는 다른 계층에 속해 있기 때문에 우리의 시각이 관념적, 상투적일 수밖에 없다는 의견이 제기되었고 이러한 거리감을 조금이라도 좁히기 위해 연기자의 실제 현장체험이라는 방법론이 나오게 되었다. » Source : *Ibid.*, p.225.

⁵³⁰ HONG Ki-seon. « Yŏnghwa so chiptan hwaltong ūi ūūi (영화소집단 활동의 의의, L'importante des activités des petits groupes du cinéma) ». *Yŏllin yŏnghwa*, 1984, n°1, p.44-49.

cinéma devraient suivre : 1) le cinéma universitaire doit être proche du peuple, en particulier parce qu'un film peut être reconnu comme réaliste seulement si le peuple y raconte sa propre histoire ; 2) le cinéma universitaire doit être politique. Cela implique de devenir un média de masse et de transmettre un message politique par ce biais ; 3) le cinéma universitaire doit garantir la cohésion des étudiants venant de différentes classes sociales⁵³¹. Ceci montre le même point de vue sur des « *chŏlmŭn yŏnghwa chisik in* (젊은 영화지식인, jeunes intellectuels du cinéma) qui se sentent responsables de l'évolution de la société et de plus qui ont une volonté d'agir activement les devoirs pour elle⁵³² » dont HONG a déjà insisté l'importance dans son article publié dans le premier numéro de *Yŏllin yŏnghwa* en 1984. Ainsi, malgré les activités cinéphiliques que HONG avait exercées au CCF et au Goethe, la dimension artistique du cinéma défendue et poursuivie par la génération *Munhwawon* est progressivement devenue moins importante pour lui. HONG s'est tourné vers les films documentaires, qui pouvaient contribuer à une vie meilleure pour le *minjung*⁵³³ pendant que le Cinéma ouvert dirigé par JUNG Sung-il essayait d'assurer cette même dimension artistique par le biais d'un cinéma alternatif.

À partir de ce moment, l'objectif du mouvement du cinéma du Groupe de cinéma à Séoul a été de « contribuer à la démocratisation, à la vie humanisée du *minjung*, et à la formation du *minjok munhwa* (민족문화, culture nationale)⁵³⁴ ». C'était bien ce que YI Hyo-in cherchait aussi. Comme évoqué auparavant, l'hiver de l'année 1985, AHN Dong Kyu l'a amené au bureau du groupe et ainsi, YI a rencontré HONG pour la première fois. Depuis, YI a cohabité avec HONG, jusqu'au mois de juin 1986. De nouveaux membres, notamment LEE Jeong-ha et PYŎN Chaeran, en prenant part au groupe en même temps que YI, ont permis de contrebalancer le départ des fondateurs du groupe. C'est de cette manière que la radicalisation du Groupe de cinéma à Séoul s'est accentuée. Ses membres ont participé aux manifestations en filmant des scènes de luttes contre l'État. Et parfois, des groupes militants les ont invités à leurs assemblées afin d'avoir une trace leurs luttes⁵³⁵. YI se souvient :

⁵³¹ YI Haeyŏng. « Taehak yŏnghwa ron : kŭ nonŭi wa hyŏnhwang (대학영화론 : 그 논의와 현황, Des arguments sur le cinéma universitaire : des débats et des actualités) ». In : Sŏul yŏnghwa chiptan. *Yŏnghwa undong ron...* *op. cit.*, p.246-247.

⁵³² HONG Ki-seon. *Ibid.*, p.46.

⁵³³ Voir HONG Ki-seon. « Yŏnghwa undong e taehaesŏ (영화운동에 대해서, Le mouvement pour l'évolution de la société à l'intermédiaire du cinéma) ». In : PAEK Nak-ch'ŏng. *Han'guk munhak ŭi hyŏn tan'gye 3* (한국문학의 현대 3, *Le Stade actuel de la littérature coréenne 3*). Séoul : Ch'angjak kwa pip'yŏng, 1984, p.347-356.

⁵³⁴ HONG Man (HONG Ki-seon). *Ibid.*, p.215.

⁵³⁵ Selon YI, avant son adhésion en hiver de l'année 1985, le groupe n'a produit aucun film et seulement des séminaires cinématographiques avaient lieu de temps en temps. Des membres allaient aux campus des

« À l'époque, la plupart des militants du mouvement pour le cinéma [alternatif] s'intéressaient plus au cinéma [qu'au mouvement pour la démocratisation] même s'ils ne s'opposaient pas à ce dernier [...]. Le fait que le Groupe de cinéma à Séoul se mit en phase avec le mouvement pour la démocratisation était un pas en avant vers le mouvement pour l'évolution de la société par l'intermédiaire du cinéma⁵³⁶. »

Le premier numéro de *Ready go* [Redi ko] (레디고), un *mook*⁵³⁷ paru en mai 1986, dont YI et LEE Jeong-ha ont dirigé la publication nous permet de saisir l'objectif poursuivi par le groupe de cinéma depuis le milieu des années 1980. Considérant *Yallysyöng* comme le précurseur du mouvement pour le cinéma alternatif, ce *mook* analyse les précédentes activités de la génération *Munhwawon* comme l'« opposition durable de cinéastes critiques poursuivant des pratiques du mouvement du cinéma en tant que mouvement culturel contre de nombreux amateurs de cinéma soumis à la force dominante du cinéma commercial⁵³⁸ ». En les critiquant pour « avoir perdu temps au moment où des raisonnements du mouvement culturel étaient déjà établis⁵³⁹ », ce *mook* désapprouve les efforts du Cinéma ouvert pour construire ses propres théories du mouvement pour le cinéma alternatif coréen. En effet, au lieu de reprendre le terme essentiel de la revue, le Petit cinéma, le *mook* s'est tourné vers *Sohyöng yönghwa* (Cinéma en petit format). Il a insisté sur la nécessité de suivre les théories déjà établies au sein du mouvement pour la démocratisation :

Il faut dépasser l'apprentissage des techniques et des logiques inutiles qui ne correspondent pas à la compétence réelle de production [des films]. [...] nous avons

universités afin d'organiser des projections de leurs courts-métrages en répondant aux demandes des clubs universitaires du cinéma.

⁵³⁶ « 당시 영화운동 구성원 대부분이, 민주화 운동의 반대편에 서 있는 것은 아니었지만 '영화'에 보다 더 관심을 기울였던 [...]. 1985년 서울영화집단이, 불과 몇 명에 불과했지만, 민주화운동과 같이 발을 맞추고자 했던 것은 영화 '운동'의 조그만 시작이었다고 볼 수 있다. » Source : YI Hyo-in. *Kiöok : chagün yöksa... op. cit.*, p.78-79.

⁵³⁷ *Mook* est composé des mots magazine et livre (book en anglais) et désigne une publication de forme hybride entre magazine et livre. Il garde la forme d'un magazine, mais sa publication se fait irrégulièrement. En Corée du Sud, suite à la cessation de la publication des revues littéraires à cause de la censure gouvernementale en 1980, des intellectuels ont choisi le *mook* afin de continuer à assurer la liberté d'expression contre l'oppression de l'État.

⁵³⁸ « 기존 상업영화의 지배력에 흡수된 대다수 영화애호가에 대한 문화운동으로서의 영화운동의 실천을 추구하는 비판적 영화인들의 지속적인 대립 » Source : YI Haeyöng. « Yöngghwa undong üi panghyang e taehayö - myöt kaji wöllon chök munje tül (영화운동의 방향에 대하여 - 몇 가지 원론적 문제들, La direction du mouvement du cinéma - quelques problématiques théoriques) ». In : LEE Jeong-ha, YI Hyo-in, YI Haeyöng *et al. Ready go*. Séoul : Taehak munhwasa, 1986, p.60.

⁵³⁹ « 문화운동의 논리가 정립된 시점에서 오랫동안 불필요한 시간을 허비 » Source : *Ibid.*

seulement besoin de travaux pratiques [pour faire des films] tout en suivant les théories justifiées des mouvements [sociaux]⁵⁴⁰.

Les théories présentées ci-dessus comme étant déjà « légitimées » au sein du mouvement pour la démocratisation sont celles du mouvement culturel pour le *minjung*. Selon PAEK Nak-ch'öng⁵⁴¹, la Corée du Sud a connu dès les années 1980 « une très forte diffusion du mouvement culturel des intellectuels pour le *minjung*⁵⁴² » qui utilisait le *mook* comme sa plate-forme. Par conséquent, un néologisme est apparu pour nommer cette tendance, *Muk'ũ undong* (무크운동, Mouvement *mook*). Ainsi, les activités du Groupe de cinéma à Séoul dirigées par HONG et YI adoptent les formes du mouvement culturel pour le *minjung*, et ce, pas uniquement en ce qui concerne les plates-formes, mais aussi en termes d'idéologie. Selon le mouvement culturel pour le *minjung* croyait que « la véritable conscience du citoyen et celle de la souveraineté nationale appartenant au peuple pouvaient être concrétisées [...] par le réveil de la force vaste du *minjung*⁵⁴³ ». En gardant la même perspective sur le *minjung*, le *mook* du groupe, *Redi ko* le définit comme « producteur et acteur principal dans la résolution des contradictions de la société, plutôt que comme une simple victime opprimée⁵⁴⁴ ». La publication du groupe présente en ces termes son objectif d'exprimer « la mentalité du *minjung* qui se trouve dans la vie quotidienne, celle de la lutte dans la direction de la conquête totale des contradictions sociales⁵⁴⁵ » « en prenant en compte les particularités du cinéma⁵⁴⁶ ». Ainsi, dès le milieu des années 1980, le Groupe de cinéma à Séoul a privilégié les théories sociales en considérant le cinéma comme un simple outil pour soutenir le mouvement.

Le dernier film du groupe, *P'arangsae* (파랑새, *L'Oiseau Bleu*) réalisé par HONG, YI et LEE Jeong-ha, est tentative de concrétisation de ces idées. Le film est connu comme étant

⁵⁴⁰ « 실제 제작능력과 조음하지 않는 불필요한 기술과 논리의 습득은 지양되어야 하며, [...] 정확한 운동론에 입각한 실천작업만이 필요할 뿐이다. » Source : *Ibid.*

⁵⁴¹ PAEK Nak-ch'öng (백낙청, 1938 -). Critique littéraire sud-coréen. Après avoir fondé *Ch'angjak kwa pip'yöng* (창작과 비평, *Création et critique*), une des revues littéraires trimestrielles qui ont dominé les discours pour les luttes contre la dictature dans les années 1970, il a longtemps été le symbole de la littérature progressiste de la Corée du Sud.

⁵⁴² « 민중지향적 지식인운동 및 문화운동이 엄청나게 확산 » Source : PAEK Nak-ch'öng. *Han'guk munhak üi ... op. cit.*, p.22.

⁵⁴³ « 진정한 주권의식·시민의식은 [...] 이 실천을 떠맡을 광범위한 민중세력의 각성을 통해서 비로소 구체화된다. » Source : *Ibid.*, p.21.

⁵⁴⁴ « 민중은 피억압자로서의 민중이 것만이 아니라 생산자로서의 민중, 사회적 모순을 해결할 수 있는 주체로서의 민중이다. » Source : YI Haeyöng. *Ibid.*, p.64.

⁵⁴⁵ « 민중의 삶에서 우리나라는 일상정서를 사회적 모순의 총체적 극복이라는 통일적 방향성 속에서 운동 정서로 표현해 내는 것 » Source : *Ibid.*

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p.67.

l'adaptation du roman *Ōmōni choein* (어머니 죄인, *La Mère Accusée*)⁵⁴⁷. Ce film porte sur des cultivateurs ayant souffert de la baisse du prix des bovins, celle-ci étant causée par la promotion gouvernementale de l'importation de viande. Il a été réalisé à la demande du *K'at'olik nongminhoe* (카톨릭 농민회, Association des agriculteurs catholiques) qui dirigeait la lutte contre l'inégalité des niveaux de vie en milieu rural et urbain. Les membres du groupe sont allés dans une ville de la région du Jeonbuk [Chōnbuk]⁵⁴⁸ et y sont restés pendant une vingtaine de jours. YI et HONG se souviennent d'avoir travaillé dans les rizières d'une famille d'accueil durant la journée, utilisant leur temps de pause pour tourner. Les habitants de la ville qui avaient réellement participé à cette lutte ont interprété les personnages du film. En addition à cette expérience d'avoir travaillé avec des acteurs non professionnels, la diffusion du film a eu lieu d'une manière qui avait pour but de se rapprocher de la vie du *minjung*. Pendant le mois d'août en 1986, le groupe s'est rendu dans l'ensemble des campagnes et dans des villes en lien avec l'Association des agriculteurs catholique. Des projections ont été organisées dans les lieux de réunions des habitants, notamment dans des salles communales, des cours des grandes maisons. Cette forme de diffusion correspond à la mise du village en pratique des idées de PARK Kwang-su : le Colportage des films.

La radicalisation du groupe est à l'origine de sa réformation. HONG, YI, LEE Jeong-ha et PYŎN Chaeran étaient convaincus de l'importance d'intégrer des groupes militants menant le mouvement pour la démocratisation et ils ont créé le Groupe de médias de Séoul, le 18 octobre 1986. Son nom même manifeste sa volonté d'élargir et d'augmenter son champ d'action⁵⁴⁹. C'est-à-dire de passer du cinéma à tous les supports et milieux médiatiques, en y englobant la photographie, la vidéographie et les diapositives. La confection de séries de diapositives était plus adaptée, car les coûts de production étaient moins élevés et la plupart des groupes des mouvements sociaux étaient déjà équipés du matériel nécessaire pour leur

⁵⁴⁷ Je n'ai pas pu trouver l'œuvre originale du documentaire *P'arangsae*. Lors de l'interview réalisée le 19 août 2014 à Séoul, HONG Ki-seon a indiqué qu'ils avaient adapté un roman portant le même titre que le film, écrit par un auteur de contes pour enfants. La présentation du film dans l'ouvrage *Pyōnbang esō chungsim ūro – han'guk tongnip yōnghwa ūi yōksa* (변방에서 중심으로 – 한국독립영화의 역사, *De la marge au centre - l'histoire du cinéma sud-coréen indépendant*), indique le titre *Ōmōni choein* (어머니 죄인, *La Mère Accusée*), un livre de récit pour des paysans. En effet, il existe un roman ayant le même nom dans la catégorie de la littérature pour adolescents, écrit par YUN Kihyōn et publié en 1954 à la maison d'édition *Chongno sōjōk*. Étant donné que le roman de YUN évoque la vie difficile d'une famille paysanne modeste, nous pouvons tout de même le considérer comme l'œuvre originale de *P'arangsae*.

⁵⁴⁸ Lors des interviews, YI Hyo-in a mentionné Jeongeup [Chōngŭp] et HONG Ki-seon, Wansan. Wansan est maintenant un arrondissement de Jeonju [Chōnju], le chef-lieu de la région du Jeonbuk. Les deux lieux indiqués sont proches l'un de l'autre. Toutefois, le lieu de tournage n'est pas clairement déterminé.

⁵⁴⁹ Dans le nom du groupe, le *Sōul yōngsang chiptan*, le mot *yōngsang* signifie « médias » en coréen.

projection⁵⁵⁰. Dans la déclaration publiée à l’occasion de la fondation du groupe, un commentaire est ajouté à propos de la vision du groupe sur le mouvement du cinéma des années 1980 ainsi que sur son but :

Les problèmes structureaux de la société coréenne sont renforcés par le système économique complètement dépendant du capital étranger, des autorités militaires qui sont complices du capital monopolistique et de leurs chiens antinationaux, antidémocratiques, et anti-*minjung*. [...] nos buts clairs sont la réunification nationale, le rétablissement de la démocratie et l’assurance de « *minjung saenghwal kwõn* » (민중생활권, droit à une bonne vie) [...] le mouvement culturel d’aujourd’hui doit s’appuyer sur l’acquisition de « *minjung sõng* » (민중성, identité du *minjung*) et aussi sur la mise en valeur de « *minjung hyõngsik* » (민중형식, forme d’expression artistique du *minjung*) afin d’en extirper les éléments antinationaux, antidémocratiques, et anti-*minjung*. [...] Depuis 1980, le mouvement du cinéma a tourné autour de films faits par une caméra 8 mm, mais les limites du mouvement ont été révélées. *Sohyõng yõnghwa* (Cinéma en petit format) était insuffisant pour produire *minjung hyõngsik* et les données médiatiques étaient aveugles à toutes sortes de réalités. En outre, les groupes de cinéma restaient isolés, dispersés et fermés les uns aux autres. Toutes les équipes de tournage issues des médias démocratiques se sont réunies afin de déployer un nouveau mouvement des médias. [...] nous nous solidarisons sous le drapeau du Groupe de médias de Séoul dans le but de résoudre les problèmes existant sur notre terre. Désormais, sous ce drapeau, nous prendrons un rôle affirmé en tant que force progressiste et honnête par l’intermédiaire de nos diverses activités artistiques et médiatiques, basées sur des principes scientifiques⁵⁵¹.

⁵⁵⁰ AN Chõngsuk. « Ch’am munhwa rül kakkunñ saram tül (참문화를 가꾸는 사람들, Ceux qui cultivent la vraie culture) ». *Hankyoreh*, 15 mai 1988. Disponible sur : <http://newslibrary.naver.com> [consulté le 5 mars 2014]

⁵⁵¹ 한국사회의 구조적 문제는 전적으로 외자에 의존하고 있는 경제구조의 파생성과 독점자본과 결합한 군부세력 및 그 하수인 노릇을 하고 있는 정치세력 등 반민족적, 반민주적, 반민중적 제 집단들에 의하여 더욱 심화되고 있다고 보았다. [...] 구체적으로는 민족통일과 민주회복, 민중생활권 확보라는 명료한 목표를 보여주고 있다고 판단했다. [...] 현단계 문화운동은 끊임없는 민중성의 획득과 그에 따른 예술형식으로서의 민중형식에 대한 개발 및 보급에 힘써서, 이 땅에 널려있는 반민족적, 반민주적, 반민중적 요소들을 척결해야 한다. [...] 80년대 이후 8ミリ 영화를 중심으로 한 영화운동에 대하여, 민중형식의 부재를 여실히 드러낸 소형영화, 제반 현실에 대하여 문외한적이라고 할 만한 각종 영상자료, 그리고 고립적이며 분산적이고 배타적이었던 각 영화팀 상호간의 관계 등이 모든 것이 우리 영화운동의 한계를 노정시켰다. 새로운 영상운동을 이 땅에서 펼치고자 모든 민주적 영상팀들이 다시금 한자리에 모였다. [...] 이 땅의 문제 해결을 위해 무조건적으로 <서울영상집단>이라는 새로운 깃발 아래 우리는 단결한 것이다. 앞으로 우리는 이 깃발 아래서 과학적인 원칙론에 입각한 다양한 형태의 영상예술활동과 함께 양심적이며 진보적인 세력으로서의 강력한 역할을 이 땅에서 맡고자 하는 바이다. Source : Sõul yõngsang chiptan. *Sõul yõngsang chiptan ch’angnip sõnõnmun* (서울영상집단 창립선언문, La Déclaration de la fondation du Groupe de médias de Séoul). Disponible sur : <http://lookdocu.com/206?category=25> [consulté le 5 mars 2014]

Au vu de la continuité du groupe, le « *minjung hyöngsik* » mentionné dans la déclaration peut être compris comme proche conceptuellement du Cinéma ouvert à destination du *minjung*. Tout comme à son origine, pour ce groupe nouvellement fondé, le rôle du cinéma était d'éclairer la vie du *minjung*. Néanmoins, son importance en tant qu'outil de manifestations en faveur de la démocratisation est devenue plus grande au moment où le champ du cinéma s'est retrouvé englobé par le mouvement en faveur de la démocratisation.

V — LE CINEMA AUTONOME CONTRE LES FORCES ETRANGERES

Dès sa création, le Groupe de médias de Séoul a failli se dissoudre. L'État a considéré son film *P'arangsae*⁵⁵² comme de la propagande antigouvernementale et, depuis ses projections, la force publique a surveillé les activités du groupe. Le 7 novembre 1986, lors des projections du film militant, *Puhwal hanŭn sanha* (부활하는 산하, *La Résurrection du pays*)⁵⁵³, ayant lieu dans les campus de nombreuses universités, les pouvoirs publics ont accusé le groupe d'être *de facto* son producteur. Le 8 novembre 1986, HONG a été arrêté par une dizaine de policiers en civil, sans mandat d'arrêt, dans le bureau du nouveau groupe militant se situant dans le quartier d'Ahyeon-dong [Ahyöndong] à Séoul. YI a également été interpellé⁵⁵⁴. L'enquête sur HONG et YI a duré entre une semaine et un mois⁵⁵⁵ dans l'établissement d'investigation anticommuniste (대공분실, 對共分室) du commissariat de Seongbuk [Söngbuk].

⁵⁵² La production du film a été entreprise dans le cadre du Groupe de cinéma à Séoul. Cependant, il est le premier film sorti sous le nom du Groupe de médias de Séoul.

⁵⁵³ Produit par le syndicat étudiant de l'Université Yonsei en 1986, *Puhwal hanŭn sanha* (부활하는 산하, *La Résurrection du pays*) est un film documentaire traitant des événements historiques du pays tels que la révolution *Tonghak* [Donghak] (동학, 東學) en 1894, le soulèvement de Gwangju en 1980 et le mouvement du 3 mai 1986 à la perspective militante pour la démocratisation du pays.

⁵⁵⁴ Au moment de l'arrestation, HONG Ki-seon était le représentant du groupe et YI Hyo-in son chancelier.

⁵⁵⁵ D'après YI, il a été arrêté vers le 10 octobre 1986 et subi des interrogatoires accompagnés des tortures dans l'établissement d'investigation anticommuniste se trouvant dans le quartier de Jangan-dong [Chang'an tong]. Ensuite, il a été transporté à la maison d'arrêt de Seodaemun [Södaemun] le 8 novembre 1986. Source : YI Hyo-in. *Kiök : chagŭn yöksa... op. cit.*, p.87-89.

Les autorités ont essayé de les lier à un crime contre la Loi de Sécurité nationale. Mais, en l'absence de preuve, la police les a accusés d'avoir enfreint l'article 12 de l'ancienne Loi sur le cinéma qui imposait la précensure des films. Le film n'était pas commercialisé, le gouvernement n'avait aucun fondement légal pour ces accusations et son jugement. Au mois de mars de l'année suivante, ils ont été libérés avec sursis par la Cour d'appel. Cette affaire a encouragé la participation des étudiants à la lutte de HONG et YI. Après s'être présentés aux audiences des deux accusés, les membres des clubs de cinéma universitaire ont commencé à évoquer le besoin de solidarité et ont créé l'Union du cinéma universitaire. Pour HONG et YI, l'affaire est vécue comme un cauchemar : ils ont été torturés par des policiers et surtout, profondément déçus par les camarades qui ne sont pas venus leur rendre visite. Finalement, ils ont quitté le groupe qui était paralysé par cette affaire, et ont choisi des voies différentes. HONG s'est concentré sur la production de films dans *Changsan'got mae*, un groupe créé afin de réaliser le premier long-métrage de cinéma alternatif. Contrairement à sa réputation d'activiste, il ne s'est jamais pensé comme tel⁵⁵⁶. Après sa désaffiliation du Groupe de médias de Séoul, au moment d'établir la direction des activités de *Changsan'got mae*, il a insisté pour accorder plus d'importance à la réalisation d'un bon long-métrage qu'au mouvement pour la démocratisation par le cinéma :

« C'est vrai que je participais au mouvement culturel [pour le *minjung*]. [Par exemple, dans le cadre du] *Minjung munhwa undong hyöbūihoe* (민중문화운동협의회, Conseil du mouvement culturel pour le *minjung*)⁵⁵⁷. J'avais des doutes [sur les groupes militants, surtout sur le fait qu'] il y avait trop de groupuscules selon moi. J'ai donc dit qu'au lieu de faire ce genre de chose (la lutte), nous devrions nous consacrer au cinéma, montrer nos idées à travers le cinéma⁵⁵⁸. »

En effet, bien que HONG et YI ont été tous deux des symboles de la radicalisation du mouvement du cinéma alternatif, pour YI, HONG n'était pas suffisamment militant :

« Lorsque nous (YI et LEE Jeong-ha) préparions le Centre d'études du Cinéma *Minjok*, nous avions des doutes à son sujet (HONG), par rapport à ses actions

⁵⁵⁶ HONG Ki-seon. Interview réalisée le 19 août 2014 à Séoul, Corée du Sud.

⁵⁵⁷ Le *Minjung munhwa undong hyöbūihoe* (민중문화운동협의회, Conseil du mouvement culturel pour le peuple) est un groupe de militants pour la démocratisation qui était actif dans le domaine culturel tels que des spectacles, la musique, les arts plastiques, la littérature et le cinéma. Fondé en 1984, la plupart des membres venaient des clubs universitaires militants.

⁵⁵⁸ « 제가 문화운동 쪽에 관여를 하긴 했으니까. [예를 들면] 민문협. 회의도 너무 많고. 저는 그 게 [문화운동 쪽] 과가 너무 많은 것 같아서 우리 이런 거(운동) 하지 말고 그냥 영화를 하자. 영화로 이야기하자. » Source : HONG Ki-seon. Interview réalisée le 19 août 2014 à Séoul, Corée du Sud.

[militantes] et à son âge, car nous pensions mener des activités qui nous mettraient en danger. [...] Contrairement à nous [qui avons de l'expérience d'avoir fait partie des luttes des étudiants contre l'État et] qui cherchions volontairement à être arrêtés par la police, HONG préférait éviter [les dangers]⁵⁵⁹. »

Nous (YI et LEE Jeong-ha) étions solidaires [...]. Nous nous entendions bien, étant donné que nous étions tous les deux anarchistes et que nous avons un consensus créé au cours des années 1980. D'ailleurs, parmi ceux qui étaient dans le milieu du cinéma alternatif, nous étions les seuls ayant des liens avec le milieu activiste pour le mouvement des étudiants ou pour le mouvement social. Nous pouvions comprendre [comment les choses devaient se passer dans la lutte, contrairement à HONG]⁵⁶⁰.

Par conséquent, pendant que HONG empruntait la voie de réalisateur, YI a fondé le Centre d'études du Cinéma *Minjok* et continué de développer les discours du cinéma militant. Dès le numéro 2 de *Ready go* paru en juillet 1988, YI adopte un autre maître mot pour son mouvement : le Cinéma *Minjok*. Cette devise a été créée par l'Union du cinéma universitaire⁵⁶¹ qui considérait les forces étrangères comme à l'origine des contradictions de la Corée du Sud. À l'égard de « la lutte contre l'identité coloniale au sein de la culture et de l'économie » du pays, cette union avait pour objet de « construire une véritable culture du peuple »⁵⁶², sa solution s'est trouvée dans le Cinéma *Minjok*. Cette perspective postcoloniale se lit facilement dans les mouvements étudiants. Dès l'année 1986, leur slogan (réunification nationale, obtention de la démocratie et libération du peuple) s'est divisé par rapport à la revendication sur la réforme de la Constitution. Parallèlement, le mouvement pour la démocratisation s'est divisé en deux factions appelées NL (*National liberation*) et PD (*People's democracy*). Le groupe de NL était basé sur l'idéologie de la révolution démocratique du peuple et de la libération nationale et celui dit de PD s'est engagé pour la révolution

⁵⁵⁹ « 우리가 민족영화연구소 할 때는 본격적으로 굉장히 위험할 수도 있는 일을 할 건데, '그런 걸 하기에는 저 형이 경력이나 나이 면에서 모든 일에 대해서 방해가 될 것이다'라는 게 있었어요. [...] 우리는 의도적으로 잡혀가는 길을 알고 찾아 가는 그런 느낌 같은 게 있었는데 그 형은 그런 걸 피해 다니는 사람이었어요. » Source : YI Hyo-in. Interview réalisée le 28 août 2018 à Séoul, Corée du Sud.

⁵⁶⁰ « 우리는(이정하와 이효인) [...] 연대감을 가지고 있었다. 둘 다 아나키스틱했다는 점에서 기질이 맞았고, 1980년을 겪은 공감대, 그리고 청년 영화인들 사이에서 둘만 유독 학생운동권이나 사회운동권과 연이 닿아 있거나 이해도가 있었다는 점 때문이었을 것이다. » Source : YI Hyo-in. *Kiök : chagün yöksa...* op. cit., p.109.

⁵⁶¹ Le Cinéma *Minjok* apparaît lors du premier *Minjok yŏnghwaje* (민족영화제, Festival du Cinéma *Minjok*) en 1988. L'événement s'est déroulé de mars à mai dans les treize universités où se trouvaient des clubs membres de l'Union du cinéma universitaire. Suite à cette occasion de diffuser la devise, elle a publié une gazette intitulée *Minjok yŏnghwa*.

⁵⁶² Taehak yŏnghwa yŏnhap. « Yŏnghwa undong ūi saeroun chŏnhwan'gi rŭl machi hanŭn taehak yŏnghwa yŏnhap kyŏrŭi mun (영화운동의 새로운 전환기를 맞이하는 대학영화연합 결의문, La résolution de l'Union du cinéma universitaire face au nouveau tournant du mouvement du cinéma) ». In : Sŏul yŏngsang chiptan. *Pyŏnbang esŏ chungsim ūro...*, op. cit., p.145-146.

démocratique nationale. Si le premier a insisté sur la nécessité de réunification et de la lutte contre l'initiative états-unienne, le dernier a adopté l'idéologie socialiste marxiste-léniniste en revendiquant le renversement du capital monopolistique et le gouvernement fasciste⁵⁶³. Le Cinéma *Minjok* a davantage intégré les idées de NL contre la force étrangère et l'identité coloniale comme nous pouvons voir dans son nom. Le but du Cinéma *Minjok* était donc de « surmonter l'idée enfantine que le cinéma est une forme qui possède des caractéristiques aliénant le public et de rendre au *minjung* la nature révolutionnaire et explosive du cinéma⁵⁶⁴ ». En reprenant la devise des étudiants, YI en explique ainsi la raison :

N'avons-nous pas arbitrairement méprisé et ignoré notre cinéma (le cinéma sud-coréen) qui n'est ni national ni international ? Notre réflexion profonde sur cette question nous a menés au choix réaliste du genre « national » tout en nous basant sur le concept philosophique d'« autonomie »⁵⁶⁵.

YI avait établi des liens étroits, non seulement avec la génération *Munhwawon*, mais aussi avec les étudiants militants dont il s'est rapproché avec l'affaire de *P'arangsae* en 1987. Selon YI, malgré la création du nouveau mot d'ordre (Cinéma *Minjok*), les étudiants n'ont pas développé leur propre discours. C'était principalement YI et LEE Jeongha qui se sont occupés de l'élaboration des discours du cinéma autonome contre la force étrangère et de son actualisation à travers la production de films et de vidéos⁵⁶⁶. Leur première publication concernant cette nouvelle devise était *Redi ko 2 chip : saeroun yŏnghwa rūl wihayŏ* (레디고 2집 : 새로운 영화를 위하여, *Ready Go volume 2 : pour un nouveau cinéma*). Ce *mook* critiquait les textes écrits en coréen sur le cinéma comme étant « insignifiants⁵⁶⁷ » en raison de leur manque de lien avec la réalité. YI considérait la promotion de la sémiologie et du structuralisme par la génération *Munhwawon* comme « une soumission culturelle et une forme d'hypocrisie⁵⁶⁸ ». Il a insisté pour « développer des débats plus profonds sur le cinéma prenant en considération

⁵⁶³ Face à la réforme de la Constitution de la fin des années 1980, les deux factions ont également manifesté une différence de point de vue. Pendant que le NL réclamait le système d'élection par suffrage direct d'un président, le PD s'engageait pour l'organisation d'une assemblée constitutionnelle. Malgré la différence de perspective de ces deux groupes, la présence des forces étrangères, notamment les États-Unis étaient l'objet commun à abolir.

⁵⁶⁴ 영화라는 형식 자체가 대중을 소외시키는 속성을 내포하고 있다는 소아병적 발상을 극복하자는 것이며, 영화가 가지고 있는 폭발적 혁명성을 민중의 품에 되돌려 받자는 것이다. Source : Yallasŏng. *Yŏngsang kwa hyŏnsil* (영상과 현실, *Média et réalité*). 1987, n°1, p.1.

⁵⁶⁵ 우리는 민족적이지도 않고 그렇다고 세계적이지도 않은 우리 영화에 대하여 일방적인 외면과 팔시만을 일삼지 않아 왔던가? 이에 대한 우리의 깊은 반성은 '주체적'이라는 철학적 개념 위에서 현실적 개념인 '민족적'이라는 범주를 선택하게 되었다. Source : JEON Yang-jun, YI Hyo-in, LEE Jeong-ha. *Ready go 2 chip... op. cit*, p.3.

⁵⁶⁶ Interview d'YI Hyo-in, réalisée le 9 décembre 2014 à Suwon, Corée du Sud.

⁵⁶⁷ JEON Yang-jun, YI Hyo-in, LEE Jeong-ha. *Ibid.*, p.4.

⁵⁶⁸ « 문화적인 종속과 사대주의 » Source : *Ibid.*, p.14.

les caractéristiques de la société qui entourent le cinéma⁵⁶⁹ ». À propos de la réception du cinéma du Tiers-monde par la MHSD, YI l'a considérée comme « un béhaviorisme médiocre et un défaitisme pusillanime en raison d'une réception aveugle, non autonome relevant d'une conclusion tout bonnement squelettique⁵⁷⁰ ».

Les problématiques concernant le Cinéma *Minjok* développées dans *Redi ko 2 chip* ont été traitées plus tardivement par le Centre d'études du Cinéma *Minjok* fondé par YI et LEE Jeong-ha. Dans ce contexte, c'est la perspective de la lutte des classes qui est privilégiée :

Comment pourrons-nous serrer la main tachée d'huile des ouvriers sans nous armer de l'idéologie prolétarienne [...] [comment] pourrons-nous être sûrs d'être fortifiés de l'idéologie prolétarienne sans pratique cinématographique du mouvement prolétarien ? Le Cinéma *Minjok* poursuit « la libération nationale » qui est l'idéologie révolutionnaire de la classe prolétarienne et son acteur principal est le « *minjung* » dirigé par la classe prolétarienne. Ce faisant, le Cinéma *Minjok* pourra protéger les acquis de la classe prolétarienne et participer de manière adéquate à la reconstruction de l'histoire progressiste de la classe prolétarienne⁵⁷¹.

Le mouvement pour le Cinéma *Minjok* doit servir la lutte pour la libération nationale [contre les forces étrangères et la dictature]. [...] Notre mouvement pour une révolution [de la société] a deux missions fondamentales. La première est la pratique (révolutionnaire) sur le front des luttes idéologiques et culturelles à travers le cinéma et les activités cinématographiques en s'associant à la classe prolétarienne, des paysans, des étudiants et la force démocratique patriotique contre les forces étrangères états-uniennes et japonaises, le régime militaire illégitime et le capital comprador monopole. La deuxième est la diffusion de la conscience de classe chez les cinéastes afin de les placer au côté de la classe fondamentale (des prolétaires et des paysans) et de les faire renaître en tant que combattants des luttes idéologiques et culturelles⁵⁷².

⁵⁶⁹ « 영화를 에워싼 한 사회의 특징에서 출발하여 영화에 관한 총체적인 논의를 진행할 것 » Source : *Ibid.*

⁵⁷⁰ « 주체적이지 못한 맹목적인 형태의 수용으로 그침으로써 새로운 도식적인 결과만을 받아들인 저급한 행동주의와 심각한 패배주의 » Source : *Ibid.*, p.4

⁵⁷¹ « 노동계급사상으로 무장하지 않고 어떻게 기름때 묻은 노동자의 손과 온전히 약속할 수 있으며, [...] 노동계급운동의 영화적 실천이 없이 [어떻게] 노동계급의 사상으로 무장했다고 할 수 있는가 ? 민족영화는 그 이념으로서 노동계급의 변혁이념인 '민족해방'을 가지고 있고 노동계급이 주도하는 '민중'을 그 주체로 한다. 그렇게 함으로써 민족영화는 노동계급의 계급적 이익을 옹호하고 노동계급의 진보적인 역사건설에 온전히 동참할 수 있을 것이다. » Source : *Minjok yŏnghwa yŏn'guso. Minjok yŏnghwa 1 (민족영화 1, Cinéma Minjok 1). Busan : Ch'in'gu, 1989, p.4.*

⁵⁷² « 민족영화운동은 민족해방투쟁에 복무하는 것이다. [...] 영화운동은 변혁운동 속에서 크게 두 가지의 기본적인 임무를 가지고 있다. 하나는 미, 일 외세 및 군사대리정권과 매관독점자본을 한편으로 하고 노동계급, 농민 청년 학생과 애국민주세력을 다른 한편으로 하는 전선 속에서 영화와 영화활동을 통한 사상문화 투쟁을 힘 있게 벌이는 것이고, 또 하나는 영화인 대중에 대한 의식화 조직화 사업을 힘 있게 밀고 나가 이들을 기본계급 주위로 묶어

D'après la perspective du Centre d'études du Cinéma *Minjok*, les artistes intellectuels du cinéma devaient renoncer à leur statut de bourgeois et participer à la lutte des classes, et ainsi s'assimiler aux prolétaires. De ce point de vue, le film idéal est produit et diffusé par les prolétaires eux-mêmes. En ce sens, le cinéma est moyen de motiver les combattants pour la lutte des classes, et non pas un genre artistique autonome. LEE Jeong-ha a souligné cette idée en soutenant « qu'il valait mieux abandonner le cinéma si l'on ne pouvait pas le faire aller avec le mouvement [social]⁵⁷³ ». Pour le groupe militant, toutes les idées qui mettaient en priorité le cinéma étaient un « *chapkwī* » (잡귀, démon)⁵⁷⁴ à abattre. Par conséquent, selon ce groupe, le Petit cinéma, perçu comme bourgeois était seulement le résultat de « l'idéologie culturelle de la classe intellectuelle et de la petite bourgeoisie⁵⁷⁵ ».

Le Cinéma *Minjok* s'est également intéressé à l'étude de l'histoire du cinéma coréen, en particulier le mouvement socialiste au travers du cinéma. PYŎN Chaeran a notamment fait des études sur le *Korea Artista Proleta Federacio* (Fédération prolétaire de l'art de la Corée, KAPF) de 1928 à 1935 qu'elle concevait comme le prédécesseur du Cinéma *Minjok*⁵⁷⁶. Le deuxième ouvrage du groupe, *Minjok yŏnghwa 2* (민족영화 2, *Cinéma Minjok 2*) a aussi inséré des articles de KANG Ho⁵⁷⁷ sur le mouvement pour le cinéma prolétaire du KAPF, publiés en avril 1933 « afin de prendre pour modèle les efforts théoriques [du KAPF] pour surmonter les erreurs et les déviations que le mouvement avait vécues entre 1928 et 1931⁵⁷⁸ ». Ainsi, l'importance des activités du KAPF a été revalorisée. Malgré la difficulté des études sur le KAPF suscitée par le manque de ressources, YI a continué ses recherches, même après la dissolution du groupe en 1991⁵⁷⁹. Le groupe s'est attaché également à rendre compte de cinéma nord-coréen. YI a publié un ouvrage intitulé *Pukhan yŏnghwa ūi ihae* (북한영화의 이해,

세우고 사상문화투쟁의 일꾼으로 뿔쳐나서게 추동하는 일이다.» Source : LEE Jeong-ha. « *Minjok yŏnghwa undong ūi chojik silch'ŏn chŏk immu wa kwaje* (민족영화운동의 조직실천적 임무와 과제, Les missions et devoirs de la pratique et de l'organisation du mouvement pour le Cinéma *Minjok*) ». In : *Ibid.*, p.46, p.48.

⁵⁷³ « 영화와 운동을 결합할 수 없다면 차라리 영화를 포기하는 운동을 하는 게 백번 낫다 ». Source : *Ibid.*, p.54.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p.55.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p.56.

⁵⁷⁶ PYŎN Chaeran. « 1930nyŏndae chŏnhu k'ap'ū yŏnghwa hwaltong yŏn'gu (1930년대 전후 카프영화활동 연구, Études sur des activités cinématographiques du KAPF aux alentours des années 1930). In : *Minjok yŏnghwa yŏn'guso. Minjok yŏnghwa 2* (민족영화 2, *Cinéma Minjok 2*) ». Busan : Ch'in'gu, 1990.

⁵⁷⁷ KANG Ho (강호, 1908 – 1984). Réalisateur et peintre (nord-)coréen.

⁵⁷⁸ *Minjok yŏnghwa yŏn'guso. Minjok yŏnghwa 2* (민족영화 2, *Cinéma Minjok 2*). Busan : Ch'in'gu, 1990, p.263.

⁵⁷⁹ Parmi 14 articles concernant le mouvement du KAPF trouvés sur le site du DBpia, une plate-forme sud-coréenne en ligne destinée au dépôt et à la diffusion d'articles de chercheurs et une des plus grandes bases de données pour la recherche en Corée du Sud, 7 sont écrits par YI Hyo-in. Source : <http://www.dbpia.co.kr> [consulté le 22 avril 2019]

Comprendre le cinéma nord-coréen)⁵⁸⁰ en 1989 avec LEE Jeong-ha. Son auteur est connu sous le nom de PAEK Chi han, mais il s'agit en réalité d'un pseudonyme de YI qui souhaitait ainsi éviter toute sanction pour avoir enfreint la Loi de Sécurité nationale. Le nom de PAEK Chi han est composé des premières syllabes des trois montagnes symboliques de la péninsule coréenne, le Paektu, le Jiri [Chiri] et le Halla⁵⁸¹. Pour sa publication, YI s'est rendu à plusieurs reprises visite au centre de documentation sur la Corée du Nord du Ministère de l'Unification de la Corée du Sud afin de pouvoir consulter la revue cinématographique nord-coréenne, *Chosŏn yŏnghwa* (조선영화, *Cinéma nord-coréen*), l'annuaire culturel et artistique de la Corée du Nord et les scénarios de quelques films nord-coréens. LEE Jeong-ha a retraduit une partie d'un ouvrage nord-coréen connu comme étant une œuvre de KIM Jong-il [KIM Chŏngil], *Yŏnghwa yesul ron* (영화예술론, *Théorie de l'art cinématographique*) qui avait été traduite en japonais⁵⁸². Pour le groupe du Cinéma *Minjok* qui aspirait à un mouvement cinématographique autonome poursuivant la réunification, les discours du cinéma socialiste et de la Corée du Nord étaient des références plus adéquates et convenables que le cinéma du Tiers-monde.

Même si YI s'est éloigné de la génération *Munhwawon*, et ce en raison de différences d'opinions sur le mouvement cinématographique, il a continué de collaborer avec les individus de la MHSD. À l'occasion d'une série de séminaires ayant pour objectif « la recherche du nouveau Cinéma *Minjok*⁵⁸³ » sous le nom de *Ch'ŏngnyŏn yŏnghwa hakkyo* (청년영화학교, École du cinéma des jeunes [militants]), de mai à juillet 1988, les acteurs de la génération *Munhwawon* ont manifesté leur soutien en participant en tant qu'intervenants, c'est le cas notamment de PARK Kwang-su, JUNG Sung-il, HONG Ki-seon, KANG Hansŏp et JEON Yang-jun. À l'attention principalement des membres des clubs du cinéma universitaire, ces séminaires avaient pour objets d'attention les théories cinématographiques, les critiques du cinéma coréen et aussi le Cinéma *Minjok*⁵⁸⁴. Réciproquement, la génération *Munhwawon* a

⁵⁸⁰ PAEK Chi han. *Pukhan yŏnghwa ūi ihae* (북한영화의 이해, *Comprendre le cinéma nord-coréen*). Busan : Ch'in'gu, 1989.

⁵⁸¹ La revue cinématographique *Cine 21* décrit l'ouvrage ainsi : « 1980년대까지만 해도 북한영화에 대한 연구나 저술은 '허가받은 개인'에 의해서만 이루어졌다. 이제는 전설이 되어버린 '백지한'이라는 필명의 연구자가 쓴 <북한영화의 이해>를 예외로 한다면 말이다 (Jusqu'aux années 1980, étudier le cinéma nord-coréen ou publier un ouvrage sur ce sujet était autorisé seulement aux personnes certifiées [par l'État] sauf une exception, *Pukhan yŏnghwa ūi ihae* (북한영화의 이해, *Comprendre le cinéma nord-coréen*) écrit par un chercheur avec un pseudonyme, PAEK Chi han.) ». Source : CHŎNG Chonghwa. « Han'guk yŏnghwa ūi namŏji pantchok (한국영화의 나머지 반쪽, L'autre moitié du cinéma coréen) ». *Cine 21*, 3 mai 2007. Disponible sur : http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=46170 [consulté le 22 avril 2019]

⁵⁸² YI Hyo-in. *Kiŏk : chagŭn yŏksa ... op. cit.*, p.113.

⁵⁸³ « Yŏnghwa nŭn hyangrak p'yohyŏn mul anida (영화는 향락표현물 아니다, Le cinéma n'est pas un produit épicurien) ». *Hankyoreh*, 19 mai 1988. Disponible sur : <http://newslibrary.naver.com/> [consulté le 8 août 2013]

⁵⁸⁴ Les titres des séminaires sont « l'idéologie et les pratiques du cinéma du Tiers-monde (제 3 세계 영화의 이념과 실천, avec comme intervenant PARK Kwang-su) », « les idées essentielles de la théorie du cinéma

fait appel à YI afin de porter ses combats politiques. Suite à la mort de YI Han-yŏl⁵⁸⁵, un étudiant tué par une grenade lacrymogène policière lors d'une manifestation contre le régime de CHUN Doo-hwan en 1987, *Minjung munhwa undong yŏnhap* (민중문화운동연합, Union du mouvement culturel pour le *minjung*)⁵⁸⁶ a demandé à JANG Sun-woo de produire un film représentant la lutte de la victime et le sens de son décès. Par l'intermédiaire de JANG, YI s'est occupé de ce projet avec KANG Hansŏp. C'est ainsi que le film documentaire sur les Manifestations démocratiques de juin 1987, *Kŭtae puhwal hara, minjok ūi kkot ūro* (그대 부활하라, 민족의 꽃으로, *Puissiez-vous renaître en fleur de la nation*, 1987) a vu le jour.

VI — RETOUR AU CINEMA EN TANT QU'ART

Suite à la révision de la Constitution en 1987, ROH Tae-woo alors successeur de CHUN Doo-hwan, est élu au suffrage direct en tant premier président de la sixième République de Corée en 1988. En avril 1989, le communisme disparaît de la Pologne, et, en novembre 1989, le mur de Berlin est démoli. La « démocratisation » de la Corée du Sud et la « fin de la guerre froide » sont ainsi arrivées de manière rapide aux yeux des militants. Par conséquent, leur mouvement a connu un moment d'accalmie inattendu, ses activistes se retrouvant démobilisés, au même titre que les militants pour le Cinéma *Minjok*. Par ailleurs, selon YI Hyo-in, le

national (민족영화론의 기본 입장, YI Hyo-in) », « la critique des films commerciaux du pays et la possibilité d'acquérir les caractéristiques du *minjok* et du *minjung* (한국상업영화의 평가와 민중, 민족성 획득의 가능성, JANG Sun-woo) », « les genres et coutumes du cinéma (영화의 장르와 관습 연구, KANG Hansŏp) », « la forme et l'idéologie du cinéma (영화의 형식과 이데올로기, JEON Yang-jun) », « la dialectique de la structure narrative du cinéma (영화, 이야기 구조의 변증법, JUNG Sung-il) », « la méthodologie du film documentaire (현장다큐멘터리 영화의 방법론, KIM Dong-won) », « le réalisme au cinéma (영화의 리얼리즘, HONG Ki-seon) » et « réflexion et perspective du mouvement sur le cinéma de Corée du Sud (한국 영화운동의 반성과 전망, LEE Jeong-ha.) ». Source : *Ibid.*

⁵⁸⁵ YI Han-yŏl (이한열, 1966 – 1987). Combattant pour la démocratisation de la Corée du Sud contre le régime militaire de CHUN Doo-hwan.

⁵⁸⁶ Fondée en 1984 sous le nom du *Minjung munhwa undong hyŏbŭihoe* (민중문화운동협의회, Conseil du mouvement de la culture pour le peuple), l'union a conduit le mouvement de personnes issues de différents domaines artistiques en visant à lutter contre les contradictions du pays dans le cadre du mouvement de démocratisation des années 1980. Paralysé par l'affaire *P'arangsae*, le Groupe de médias de Séoul a décidé de se retrouver sous la direction du *Minjung munhwa undong yŏnhap* (민중문화운동연합, Union du mouvement de la culture pour le peuple) en 1987.

succès des longs-métrages de *Changsan'got mae* a été reçu comme un véritable choc pour son groupe du cinéma autonome, le Centre d'études du Cinéma *Minjok* :

Le Centre d'études du Cinéma *Minjok* n'avait plus l'énergie mentale de saisir les changements historiques de manière active et d'accueillir les idées des autres camps, qu'ils soient conservateurs ou progressistes. Tout en maintenant l'apparence des théories du mouvement, il était en train de se miner de l'intérieur. D'ailleurs, *P'aöp chönya* (파업전야, *Veille de grève*) de *Changsan'got mae* sorti en mars 1990, c'était un événement sans précédent. Le film qui représentait la lutte des ouvriers⁵⁸⁷ nous a montré la possibilité d'un succès commercial [du cinéma alternatif chez le grand public]⁵⁸⁸ et a suggéré une nouvelle voie pour le mouvement du cinéma. De nombreux membres m'ont dit « je veux faire du cinéma ». Je leur ai répondu par une question « est-ce que notre travail ne l'est pas ? » comme si je me défendais. Je crois que ma réponse n'avait pas de réelle logique. Ainsi, dans le milieu du cinéma des jeunes militants, il se trouvait de plus en plus de tendances qui promouvaient l'entrée des jeunes diplômés dans le système de *Chungmuro* et dans les études en master de cinéma⁵⁸⁹.

Le groupe du Cinéma *Minjok* a définitivement fermé ses portes en 1991. Toutefois, YI a continué à écrire des articles sur le cinéma. Tout en vivant ces changements de société, YI s'est progressivement déplacé, de la position de militant pour l'évolution du pays par l'intermédiaire du cinéma à celle de critique et d'historien du cinéma coréen. YI, qui autrefois récusait toutes idées soutenant le cinéma plutôt que les mouvements sociaux a alors assumé la valeur du structuralisme, de la sémiologie et du cinéma d'auteur en tant que « méthodologies

⁵⁸⁷ Le film *P'aöp chönya* (파업전야, *Veille de grève*) raconte l'histoire d'ouvriers surexploités et de leurs grèves pour acquérir le droit de travailler dans les conditions prévues par la loi. Afin que le film soit le plus réaliste possible, le scénario a été écrit après plusieurs discussions avec des syndicalistes. Il a été tourné dans une usine située dans la ville d'Incheon [Inch'ön] et les travailleurs en grève de l'entreprise ont également joué dans le film.

⁵⁸⁸ Le film *P'aöp chönya* pouvait assurer une douzaine de salles de cinéma dans tout le pays. Il a attiré plus de 300 000 spectateurs. C'était un succès surprenant pour un film indépendant : en 1989, aucun film (commercial ou non) n'a eu plus de 300 000 spectateurs dans la salle où se sont passées les premières projections, principalement à Séoul. À l'époque, étant donné que le délai de diffusion d'un film de Séoul aux autres régions était assez important, on ne comptait que le nombre de spectateurs de la salle de la première sortie d'un film. Cependant, quant à ce film dont la projection était perçue comme une lutte contre l'État, le délai de diffusion était beaucoup plus bref.

⁵⁸⁹ 민영연은 이러한 역사적 변화를 능동적으로 읽고 수구의 입장이든 변화의 입장이든 취할만한 정신적 역량이 없었다. 관습적인 운동 논리를 걸고로 고수하면서 내부적으로는 조금씩 무너져 내리고 있었다. 게다가 장산곶매가 1990년 3월에 발표한 장편 16밀리 극영화 <파업전야>는, 노동투쟁을 영화로 옮긴 초유의 사건이라는 점 외에도, 흥행수입이 가능하다는 것을 보여주는 것과 동시에 영화운동의 새로운 길을 확인시킨 것이었다. 여러 명의 후배가 나에게 말했다. "영화를 하고 싶다"고. 우리가 하는 것은 영화아니냐고 항변하듯 되물었지만 그 말에는 논리있는 힘이 들어있지 못했을 것이다. 청년 영화계 내부에서도 대학원 진학과 충무로 진출을 당연하게 여기는 보다 현실적인 기운이 팽배해갔다. Source : YI Hyo-in. *Kiök : chagün yöksa... op. cit.*, p.131.

qui permettraient de fonder un cinéma alternatif révélant la réalité, plus concrètement de manière plus convaincante et systématique⁵⁹⁰ ». Il a critiqué le fait que « les études sur l'histoire du cinéma coréen et sur le Cinéma *Minjok* [du Centre d'études du Cinéma *Minjok*] n'avançaient pas au même niveau que les analyses cinématographiques concrètes et de la méthodologie pour la création cinématographique⁵⁹¹ ».

Ce rapprochement selon KIM Soyŏn est une « réconciliation » entre les individus menant des discours cinématographiques différents dans les années 1980. Afin de la représenter, KIM les distingue au préalable en deux groupes : « *Minjung/minjok yŏnghwa ron chinyŏng* » (민중/민족영화론 진영, Camp des discours du cinéma pour le *minjung* et le *minjok*) représenté par YI et LEE Jeong-ha et « *Taehang yŏnghwa ron chinyŏng* » (대항영화론 진영, Camp des discours du cinéma alternatif) représenté par JUNG Sung-il et JEON Yang-jun⁵⁹². Cependant, étant donné que le terme « *chinyŏng* » (진영, 陣營, camp) présuppose une confrontation politique, sociale ou économique⁵⁹³, cette appellation semble excessive. En effet, leurs collaborations duraient tout au long des années 1980 malgré leurs divergences sur la méthodologie de réalisation, ils partageaient un même but qui était de contribuer à l'évolution de la vie du *minjung* à travers le cinéma alternatif. Selon KIM Soyŏn, c'est la revue trimestrielle fondée à la fin de l'année 1989, *Yŏnghwa ŏnŏ* (영화언어, *Langage du cinéma*) qui marque véritablement leur rapprochement. Créée par certains acteurs de la génération *Munhwawon*, notamment JEON Yang-hun, JUNG Sung-il avec YI Hyo-in et LEE Jeong-ja, la revue revendique l'engagement du cinéma tout en mettant l'accent sur le cinéma d'auteur et le structuralisme. Le premier était au cœur des discours créés au sein des activités aux centres culturels et le Cinéma ouvert souhaitait promouvoir le dernier. D'après KIM Soyŏn, la revue s'est intéressée à « la recherche du cinéma alternatif d'auteur sud-coréen par l'intermédiaire de l'analyse narratologique et de celui des mises en scène des films coréens⁵⁹⁴ ».

⁵⁹⁰ 한국영화의 현실을 구체적으로, 더욱 설득력 있게, 체계적으로 폭로하고 이의 대안을 찾을 수 있는 방법론
Source : YI Hyo-in. « 1980nyŏndae han'guk yŏnghwa e tachayŏ (1980년대 한국영화에 대하여, Parler du cinéma sud-coréen des années 1980) ». *Yŏnghwa ŏnŏ*, 1989, n°4, p.22.

⁵⁹¹ [민족영화연구소의] 한국영화사 연구와 민족영화 등에 관한 연구는 여전히 구체적인 영화분석과 창작방법론에 관한 연구로까지는 발전되지 못한 수준. Source : *Ibid.*, p.48.

⁵⁹² Voir KIM Soyŏn. « Minjok yŏnghwa ron ūi pyŏni wa 'k'orian nyu weibŭ' yŏnghwa tamnon ūi hyŏngsŏng (민족영화론의 변이와 '코리아 뉴 웨이브' 영화담론의 형성, Évolution des discours sur le *Minjok yŏnghwa* et la formation des discours sur la *Korean New Wave*) ». *Taejung sŏsa yŏn'gu*, 2006, n°15.

⁵⁹³ Kungnip kugŏ wŏn (국립국어원, Institut national de la langue coréenne de la Corée du Sud). *P'yojun kugŏ tae sajŏn* (표준국어대사전, *Dictionnaire standard du coréen*). Disponible sur : <https://stdict.korean.go.kr> [consulté le 26 avril 2019]

⁵⁹⁴ <영화언어>가 비교적 일관성 있게 추진했던 비평적 관심사는 한국 영화의 내러티브와 미장센 분석, 그리고 그 분석을 통해 '대안적 영화' 혹은 '대항영화'의 범례를 찾으면서 이를 작가주의적 관점과 연결. Source : KIM Soyŏn. 2006, *Ibid.*, p.307-308.

Par conséquent, l'approche artistique du cinéma a pris une nouvelle importance au sein des discours cinématographiques du pays, au cours duquel JUNG Sung-il se trouvait depuis la publication de son premier ouvrage, *Han'guk yŏnghwa yŏn'gu 1 : IM Kwon-taek* (한국영화연구 1 : 임권택, *Études sur le cinéma coréen 1 : IM Kwon-taek*) en 1987. C'est grâce à PARK Kwang-su, valorisant les connaissances sur le cinéma de JUNG, qu'il a eu l'opportunité de rédiger l'ouvrage⁵⁹⁵. Nous y trouvons des analyses des films d'IM dans le cadre du cinéma d'auteur, du formalisme et de la psychologie, ainsi que des articles de critiques de cinéma étrangers, mais aussi des interviews en présence du réalisateur. MUN Jae-cheol considère le travail de JUNG comme un essai représentatif de l'approche du cinéma d'auteur en Corée du Sud. D'après lui, l'ouvrage de JUNG ouvre « une nouvelle approche de cinéma coréen qui était considéré à l'époque comme un divertissement médiocre et inaugure une nouvelle présentation des possibilités artistiques et de la tradition esthétique du cinéma coréen⁵⁹⁶ ». YI Sanggil estime cet ouvrage comme « un passage par lequel le groupe des critiques de cinéma ont officiellement approuvé le statut d'auteur conféré au réalisateur IM Kwon-taek⁵⁹⁷ ». En effet, depuis la sortie de l'ouvrage, de nombreux livres évoquant les auteurs-réalisateurs sud-coréens ont vu le jour. JEON Yang-jun et ZHANG Kee-Chul ont publié *Tathin hyŏnsil yŏllin yŏnghwa : yu hyŏnmok kamdok* (달린 현실 열린 영화 : 유현목 감독, *La Réalité enfermée, le cinéma ouvert : le réalisateur YU Hyeon-mok*) en 1992. De la même manière que l'ouvrage de JUNG, cette œuvre désigne YU Hyeon-mok comme auteur-réalisateur, plus que comme un simple réalisateur talentueux. *Han'guk yŏnghwa chakka yŏn'gu* (한국영화작가연구, *Les Études sur les auteurs-réalisateurs du cinéma sud-coréen*) de KIM Sunam, publié en 1995, représente des cinéastes du pays de la période de la colonisation jusqu'à l'âge d'or du cinéma coréen⁵⁹⁸. L'ouvrage est paru la même année où KANG Soo-

⁵⁹⁵ Un jour, PARK Kwang-su a proposé à JUNG de s'occuper de la publication d'ouvrages sur des cinéastes sud-coréens, un projet de LEE Jang-ho. Suite au succès du film *I changho ūi oein kudan* (이장호의 외인구단, *L'Équipe de baseball de LEE Jang-ho*, 1986) dont PARK était l'assistant-réalisateur, LEE souhaitant contribuer à l'évolution du cinéma du pays a demandé à PARK de lui recommander quelqu'un qui en serait capable. PARK a recommandé JUNG, étant donné qu'il était valorisé pour ses connaissances sur le cinéma depuis leur première rencontre en 1980. Source : PARK Kwang-su. Interview réalisée le 14 octobre 2016 à Séoul, Corée du Sud.

⁵⁹⁶ 한편으로는 저급한 오락물로 간주되던 한국영화에 대한 시각을 바로 잡으면서 동시에 한국영화의 미학적 전통과 예술적 가능성을 새롭게 제시하고자 하였다. Source : MUN Jae-cheol. « Han'guk yŏnghwa esŏ chakka (chuŭi) tamnon ūi yŏkhal e taehan yŏn'gu (한국 영화에서 작가(주의) 담론의 역할에 대한 연구, *Études sur le rôle des discours sur le cinéma d'auteur dans le cinéma coréen*) ». *Yŏnghwa yŏn'gu*, 2004, n°24, p.151.

⁵⁹⁷ YI Sanggil. 1990nyŏndae han'guk yŏnghwa ..., *op. cit.*, p.85-86.

⁵⁹⁸ Cet ouvrage est aux origines de ses ouvrages sur les réalisateurs du pays, parus depuis les années 2000, notamment *Han'guk yŏnghwa kamdok ron* (한국영화감독론, *Théorie des réalisateurs coréens*) volumes 1, 2, 3, 4 et *Han'guk yŏnghwa chŏnbok ūi kamdok 15 in* (한국영화 전복의 감독 15인, *Les Quinze réalisateurs coréens qui ont bouleversé le cinéma coréen*). Nous y remarquons que KIM ne conserve plus le terme « chakka » qui

yeon a reçu le prix pour la meilleure interprétation féminine lors du 44^e Festival international du film de Venise pour *Ssibaji* (씨반이, *La Mère porteuse*) d'IM Kwon-taek. Cet événement a amené un nouveau regard sur le réalisateur. Comme mentionné dans le chapitre précédent, à partir de la reconnaissance par le monde du cinéma occidental à la fin des années 1980, il est désormais décrit comme un artiste par la presse. JUNG a également été reconnu dans le monde cinématographique pour avoir découvert la valeur d'IM avant les autres.

Pour JUNG, la publication de cet ouvrage a été une de ses expériences cinéphiliques les plus importantes, tout juste après sa première visite au CCF où il a découvert la présence d'une caméra dans le film de GODARD, *Les Carabiniers*. Il souligne qu'il a alors accédé à une forme d'illumination cinématographique, notamment grâce aux temps passés avec le réalisateur :

Autant dire que ma perspective sur le cinéma distingue un avant et un après cet ouvrage⁵⁹⁹. Avant la rencontre avec IM Kwon-taek, je n'étais qu'une des personnes qui lisaient passionnément des livres [sur le cinéma]. À l'âge de 27 ans, j'étais excessivement arrogant dans mon rapport aux théories et critiques cinématographiques [que j'avais apprises]. [...] J'ai pensé donner des conseils sur les théories cinématographiques à IM dont les films étaient quelque peu en désordre. [...] Après avoir passé une semaine entière avec lui, je me suis rendu compte que j'avais complètement tort. [...] [Grâce à lui,] j'ai appris par expérience que le cinéma ne rencontre pas le monde par l'intermédiaire de la philosophie ou de l'esthétique, mais il s'y approche « *salm ūrosǒ* » (삼으로써, par la vie même). C'est comme cela que le cinéma peut nourrir une forme et une capacité artistiques et finalement réclamer ses droits en tant qu'art. [...] IM Kwon-taek est mon père cinématographique⁶⁰⁰.

désigne l'auteur sur le titre de la série de ses ouvrages depuis les années 2000, certainement à cause de la disparition de ce terme suite à la crise économique de la fin des années 1990. Ce terme était pourtant important durant la décennie précédente, lors du changement du système de *Chungmuro*. À la fin des années 1990, les *chaebōl* ont arrêté leurs investissements à la production cinématographique et depuis, la poursuite des bénéfices est devenue plus importante que la valeur artistique dans l'industrie du cinéma sud-coréen. En effet, les médias ont regroupé les réalisateurs émergés dès le début des années 2000, notamment PARK Chan-wook, BONG Joon-ho et KIM Jee-woon sous l'expression « *sang'ōp chōk chakka chuii* » (상업적 작가주의, cinéma d'auteur commercial) ».

⁵⁹⁹ JUNG Sung-il. *Han'guk yōnghwa yōn'gu 1 : IM Kwon-taek* (한국영화연구 1 : 임권택, *Études sur le cinéma sud-coréen 1 : IM Kwon-taek*). Séoul : Onül, 1987.

⁶⁰⁰ « 나의 영화에 대한 생각은 이 책을 만들기 전과 후가 있다고 해도 과언이 아니다. 임권택 감독을 만나기 전까지는 나는 그저 책을 열심히 읽었던 사람 중 하나일 뿐이다. 27살 때 나는, 영화에 관한 이론이며 비평에 대해 지나치게 오만했다. [...] 임권택 감독은 뭔가 뒤죽박죽이니까 내가 영화 이론을 가르쳐줘야겠다고 생각했었다. [...] 임권택 감독하고 일주일 동안 아침부터 밤까지 지내보면서 완전히 잘못 알았다는 걸 깨달았다. [...] 영화가 세상과

Je dédaigne un film quand il s'éloigne du monde. Un film doit étreindre le monde à tout prix. [...] Jusqu'au moment [de ma rencontre avec IM Kwon-taek], pour moi, le cinéma et la réalité se situaient dans différents mondes. [...] [Depuis cette rencontre,] j'ai commencé à porter un regard sur le monde au-delà du cinéma⁶⁰¹.

Inspiré par JUNG, la recherche des *chakka* (작가, artiste, auteur-réalisateur) coréens est redevenue un devoir important des cinéphiles, comme pour la génération *Munhwawon* de la fin des années 1970. Toutefois, le *chakka* du cinéma d'auteur ne correspondait pas exactement à la figure d'auteur-réalisateur telle quelle est présentée dans le monde occidental, cette représentation occidentale, rappelons-le, est à l'origine de la cinéphilie de la MHSD. Initialement, un auteur-réalisateur désigne en France notamment un cinéaste possédant un style novateur et singulier qui réalise de manière artistique, à l'image d'Alexandre ASTRUC avec la « caméra-stylo » et de François TRUFFAUT avec la « politique des auteurs ». De manière contrastée, le *chakka* du cinéma sud-coréen doit satisfaire l'approche artistique, mais aussi travailler à l'évolution de la société sud-coréenne par le cinéma. Afin, donc, d'évoquer la première condition, le formalisme a été appliqué, et que pour la dernière, la tradition d'élire des auteurs-réalisateurs en fonction du « réalisme critique » a été mobilisée : un choix qui paraît logique suite à la fusion du Petit cinéma et du Cinéma *Minjok*. C'est dans ce contexte que des réalisateurs, nommés *chakka* par la génération *Munhwawon* dès la fin des années 1980, qui étaient également des producteurs, des récepteurs et aussi des reproducteurs de ces discours, ont été regroupés plus tardivement sous la dénomination de la *Korean New Wave* : la nouvelle vague du cinéma coréen.

어떻게 만나는가에 대해 철학이나 미학으로서가 아니라 삶으로서 접근해가는 것, 그렇게 비로소 영화가 예술로서의 자기 권리를, 형식을, 능력을 갖출 수 있다는 걸 몸으로 배웠다. [...] 임권택 감독은 내게 영화적 아버지인 셈이다. » Source : YI Tohun. « Yōnghwa, sesang ūi kanūngsōng ūl kkumkkuda (영화, 세상의 가능성을 꿈꾸다, Le cinéma rêve d'une possibilité [de l'évolution] du monde) ». *P'illŭm e kwanhan tchalbŭn sarang* (필름에 관한 짧은 사랑, *Un petit amour pour le cinéma*), 2007, n°3. Disponible sur : <https://seojae.com> [consulté le 25 octobre 2018]

⁶⁰¹ 나는 영화가 세상으로부터 물러날 때 경멸한다. 영화는 어떻게해서든 세상을 껴안아야 한다. [...] [임권택 감독과 만난] 그때까지 내게 영화와 현실은 두 개의 세상이었다. [...] [임권택 감독과 만난 이후부터] 나는 영화가 아니라 영화 건너편의 세상을 바라보기 시작했다. Source : JUNG Sung-il. « IM Kwon-taek, naŭi yōnghwa hakkyo (임권택, 나의 영화학교, IM Kwon-taek, mon école du cinéma) ». *Cine21*, 2007, n°598. Disponible sur : <https://seojae.com> [consulté le 25 octobre 2018]

VII — LES DISCOURS CINÉMATOGRAPHIQUES DE LA GÉNÉRATION *MUNHWAWON* ET LE MOUVEMENT CULTUREL POUR LE *MINJUNG*

Au sein des discours sur le cinéma alternatif de la génération *Munhwawon*, nous remarquons un lien étroit avec ceux du mouvement culturel pour le *minjung*. Le mouvement est né avec l'apparition du *Ch'angjak kūk* (창작극, Pièce de théâtre d'une nouvelle création), en opposition avec milieu du théâtre qui était envahi par des pièces étrangères (traduites) au début des années 1970. En évoquant l'importance de raconter la vie du *minjung* et sa lutte pour son droit de vivre, le club de théâtre de la faculté des lettres et de sciences de l'Université nationale de Séoul a fait émerger un autre terme, le *Minjung kūk* (민중극, Théâtre pour le *minjung*). Le Théâtre pour le *minjung* est donc une œuvre originale qui prend pour objet d'attention les souffrances du peuple suscitées par la classe dominante. Des activistes ont souligné l'importance de la forme, et non pas uniquement du contenu, afin d'accéder plus directement au *minjung*. Depuis la mise en scène du premier *Madang kūk*, *Chinogwi* (진오귀, *Consoler des esprits des morts*)⁶⁰² en 1973, les discours sur la forme en faveur du *minjung* ont largement été reçus et diffusés au sein du mouvement⁶⁰³. Ainsi, en appuyant sur le rôle de l'art pour l'évolution de la société, le mouvement a valorisé la culture de la classe dominée qui était longtemps considérée comme une sous-culture depuis le début des années 1970. Ayant démarré dans le milieu de théâtre, le mouvement a pris de l'ampleur au sein des autres genres artistiques. À travers le développement des discours de la génération *Munhwawon*, nous pouvons voir comment le mouvement pour le cinéma alternatif s'est intégré au mouvement en provenance du théâtre.

Les discours du mouvement culturel pour le *minjung* ont été diffusés par deux grandes revues littéraires, *Ch'angjak kwa pip'yōng* et *Munhak kwa chisōng* (문학과 지성, *Littérature et intelligence*), que la majorité des intellectuels de cette époque lisaient, y compris les individus de la MHSD. Par conséquent, avant la naissance de leur cinéphilie, pendant l'adolescence, ils étaient déjà sensibilisés, plus ou moins fortement, aux idées du mouvement. En outre, PARK,

⁶⁰² La pièce de théâtre est une œuvre de KIM Ji-ha [KIM Chiha] (김지하, 1941 –), poète et dramaturge sud-coréen. Elle a été montée grâce à la fusion de la masquée traditionnelle coréenne et du théâtre.

⁶⁰³ IM Chint'aek. « 80nyōndae yōnhūi yesul undong ūi chōn'gae (80년대 연희예술운동의 전개, Développement du mouvement [culturel pour le *minjung*] du spectacle vivant des années 1980) ». *Ch'angjak kwa pip'yōng*, 1990, n°13, p.318-321.

HONG et YI ont travaillé avec des groupes du mouvement⁶⁰⁴. Des discours sur le Cinéma ouvert à destination du *minjung*, présentés dans l'ouvrage du Groupe de cinéma à Séoul s'inscrivent dans la suite de ceux du *Madang kūk*, une partie importante du mouvement culturel pour le *minjung*. Par ailleurs, le fait que le Groupe de cinéma à Séoul a pris comme modèle les mouvements cinématographiques du Tiers-monde s'inscrit également dans le courant de pensée du mouvement culturel pour le *minjung*. Cependant, au lieu de visionner des films concernés à leurs propres yeux, ils ont tout simplement lu des articles présentant ces mouvements dans les ouvrages étrangers avec lesquels ils ont étudié le cinéma. L'adoption de ce modèle s'inscrit également dans le courant de pensée du mouvement culturel pour le *minjung*. Dès l'apparition en 1979 de l'ouvrage de PAEK Nak-ch'öng, *Che 3 segye wa minjung munhak* (제 3 세계와 민중문학, *Le Tiers-monde est la littérature pour le minjung*)⁶⁰⁵, au milieu du mouvement culturel pour le *minjung*, l'art du Tiers-monde était souvent évoqué comme une manière de lutter contre la soumission culturelle au monde occidental et de créer un sentiment de solidarité avec le Tiers-monde⁶⁰⁶. La critique du Groupe de cinéma à Séoul sur le manque d'intérêt et de débats concernant le cinéma coréen et sur la réception aveugle de la culture occidentale peut également être comprise de la même manière : du fait que la dépendance de la culture occidentale au milieu artistique de la Corée était aigrement critiquée dès le début du mouvement culturel pour le *minjung*.

Au sein des discours du Petit cinéma, deux perspectives sur le cinéma alternatif ont coexisté. La première a suivi les discours du mouvement culturel pour le *minjung*, tandis que la seconde s'est davantage appuyée sur le cinéma lui-même. Le Petit cinéma a cherché un mécanisme susceptible de transformer les spectateurs compris comme des individus passifs, en un public qui communiquerait plus activement avec la société. Ce point nous rappelle les discours du mouvement culturel pour le *minjung* critiquant la culture populaire pour avoir : « suscité le développement d'une culture décadente et épicurienne et isolé la vie [du *minjung*] de la culture, dilué la conscience critique sociale [du *minjung*] et enfin, laissé tomber [le *minjung*] dans un plaisir futile⁶⁰⁷ ». Le Petit cinéma a protesté contre le paradoxe que constitue

⁶⁰⁴ Comme nous avons pu le voir dans le chapitre 3, PARK a également exercé des activités dans le milieu du théâtre en faveur du *minjung*. En outre, nous avons évoqué ci-dessus les liens de HONG et YI avec le mouvement culturel pour le *minjung*.

⁶⁰⁵ PAEK Nak-ch'öng. *Che 3 segye wa minjung munhak* (제 3 세계와 민중문학, *Le Tiers-monde et la littérature pour le minjung*). Séoul : Ch'angjak kwa pip'yöng, 1979.

⁶⁰⁶ PAK Yönhüi. *Che 3 segye munhak üi suyong kwa chönyu* (제 3 세계 문학의 수용과 전유, *La réception l'appréciation de la littérature du Tiers-monde en Corée du Sud*). *Sanghō hakpo*, 2016, n°47, p.370.

⁶⁰⁷ 1980년대 문화운동담론에서 대중문화는 퇴폐·향락문화를 조장해 삶과 문화를 분리시키고 사회 비판 의식을 희석시키며 대중을 말초적 쾌락에 빠뜨린 장본인으로 규정된다. Source : KIM Söngil. « 1980 nyöndaeh munhwa

le sentiment de libération qu'un film offre aux spectateurs qui est, en réalité, la soumission au système. En outre, comme l'a fait le Cinéma ouvert à destination du *minjung*, le Petit cinéma s'est engagé également dans la critique de la réception servile des connaissances cinématographiques occidentales chez les cinéphiles coréens. De même, il a critiqué l'admiration pour le cinéma occidental, tout en étant enfermé dans le CCF, et en dénigrant les aspects sociaux de la Corée du Sud. Nous pouvons par ailleurs y voir la réception des discours du mouvement culturel pour le *minjung*. Dès le milieu des années 1980, c'est-à-dire au moment de l'apparition du Petit cinéma, l'attitude « culturaliste » de certains littéraires a été largement critiquée dans les discours du mouvement. La critique s'est focalisée sur l'hypocrisie du « culturalisme » mettant l'accent sur la pureté et l'originalité de la culture, mais qui, en réalité, méprise l'intérêt politique, économique et social sous le prétexte d'apprécier la culture⁶⁰⁸. Par conséquent, des textes importants sur la culture en faveur du *minjung* parus depuis le milieu des années 1980 intègrent le cinéma aux autres genres artistiques, à savoir la littérature, la musique, la danse et le théâtre⁶⁰⁹. Ainsi, le mouvement pour le cinéma alternatif de la génération *Munhwawon* s'est joint au mouvement culturel pour le *minjung*. De son côté, le Petit cinéma a essayé de maintenir la particularité de l'art cinématographique en se méfiant de toutes les tentatives qui « dénaturaient et pervertissaient le cinéma à travers l'emploi de termes issus d'autres genres artistiques⁶¹⁰ ». Il a également incité à la méfiance envers les films faussement réalistes qui transforment les souffrances du *minjung* en spectacle et en divertissement sur grand écran. Pour le Petit cinéma, ces films ont eu un certain succès, car les spectateurs n'étaient pas habitués à la grammaire cinématographique. Par conséquent, afin de discourir sur le cinéma à partir du langage même

undong tamnon e nat'anan taejung munhwa wa munhwa chuŭi pip'an yŏn'gu (1980년대 문화운동담론에 나타난 대중문화와 문화주의 비판 연구, Les études sur des critiques de la culture populaire et de l'Art pour l'art apparues au sein des discours du mouvement culturel pour le *minjung* des années 1980) ». *Taejung sŏsa yŏn'gu*, 2018, n°24, p.182.

⁶⁰⁸ CH'AE Hŭiwan et IM Chint'aek. « Madang kŭk esŏ madang kut ūro (마당극에서 마당굿으로, Du *Madang kŭk* au *Madang kut*) ». In : CHŎNG Idam et al. *Munhwa undong ron* (문화운동론, *Les Théories du mouvement culturel*). Séoul : Kongdongch'e, 1985, p.109.

⁶⁰⁹ Voir *Minjung yesul wiwŏnhoe* (민중예술위원회, Comité de l'art pour le *minjung*). *Salm kwa mŏt* (삶과 멋, *La Vie et l'élégance*). Séoul : Kongdongch'e, 1985. CHŎNG Idam et al. *Munhwa undong ron* (문화운동론, *Les Théories du mouvement culturel*). Séoul : Kongdongch'e, 1985. KIM Chŏnghwan et al. *Munhwa undong ron 2* (문화운동론 2, *Les Théories du mouvement culturel 2*). Séoul : Kongdongch'e, 1986. KIM Kwangŏk. « Chŏngch'i chŏk tamnon kije rosŏŭi minjung munhwa undong (정치적 담론 기제로서의 민중문화운동, Le mouvement culturel pour le *minjung* en tant que mécanisme sur les discours politiques) ». *Han'guk munhwa illyu hak*, 1989, n° 21, p.53-77.

⁶¹⁰ JUNG Sung-il. *Yŏllim kwa...*, op. cit., p25.

du cinéma, il a souvent évoqué dans sa revue, *Yöllin yŏnghwa*, les théories cinématographiques, en particulier la sémiologie et le structuralisme.

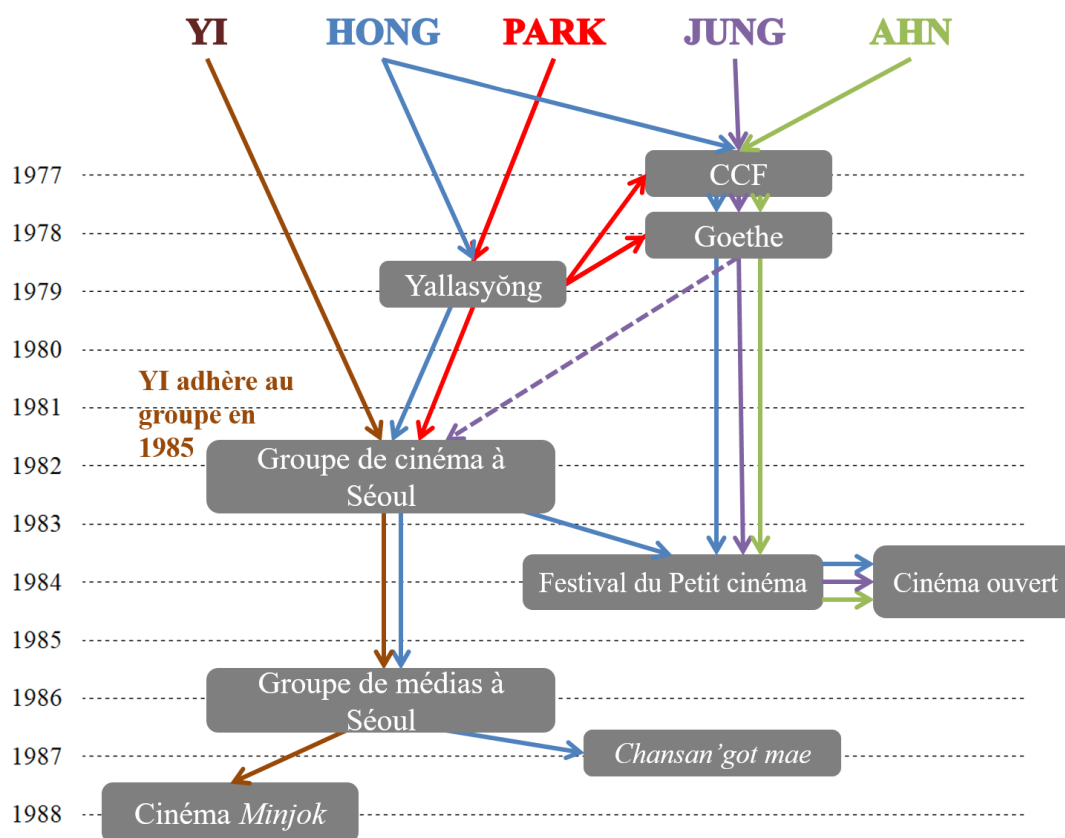
Avec la croissance de la volonté de démocratisation, le mouvement culturel pour le *minjung* s'est radicalisé. Le signifié du «culturalisme» a été amplifié, et la poursuite de «l'art pour le beau et le bon» a également été considérée comme «culturaliste». L'aspect progressiste du modernisme et du surréalisme n'a pas été reconnu, étant donné que, d'après le mouvement, ces tendances artistiques n'ont pas permis de décrire la vie du *minjung* telle qu'elle est, sachant qu'elle n'était qu'un jeu idéologique⁶¹¹. Dans ce contexte, le Cinéma *Minjok* a considéré les discours de la génération *Munhwawon* comme «culturalistes», bourgeois, voire démoniaques ou machiavéliques. En particulier, le fait que le Petit cinéma a accordé de l'importance à ces théories artistiques occidentales était perçu comme une soumission culturelle et une attitude élitiste, et ce même si l'objectif était de mieux comprendre le cinéma. Le Cinéma *Minjok* a intégré les idées de la faction NL du mouvement pour la démocratisation et contre la force étrangère et l'identité coloniale. Avec le slogan «la réunification nationale, l'obtention de la démocratie et la libération du peuple», le Cinéma *Minjok* a cherché à réaliser un film produit et diffusé par les prolétaires. Désormais, le cinéma n'était plus un genre artistique, mais un outil efficace de propagande du mouvement contre le régime autoritaire. En outre, basé sur la théorie de lutte des classes, le Cinéma *Minjok* a voulu voir dans le Cinéma KAPF la racine du réalisme du cinéma coréen et, par là même, proposer le cinéma nord-coréen comme un modèle.

VIII — SYNTHÈSE : UNE ÉVOLUTION DES DISCOURS CINÉMATOGRAPHIQUES DE LA GÉNÉRATION *MUNHWAWON* ?

Dans ce chapitre, nous avons centré l'attention sur les discours cinématographiques de nos sujets de recherches, qui correspond à la deuxième étape de la cinéphilie de JUNG,

⁶¹¹ KIM Sŏngil. *Ibid.*, p.192.

« producteur des discours cinématographiques ». Dans le réseau formé au sein du CCF puis au Goethe, PARK, HONG, AHN et JUNG ont acquis collectivement une connaissance plus étendue du cinéma. En rêvant du « paradis du cinéma » en Corée du Sud, ils ont partagé le même idéal. Selon eux, la rigidité et l'incapacité du milieu du cinéma coréen étaient dues au gouvernement autoritaire et de l'industrie. Elles devaient être dépassées pour permettre l'évolution du 7^e art en Corée du Sud. Cependant, les jeunes ne se sont pas considérés comme étant assez puissants pour poursuivre leur ambition. Par conséquent, ils ont concrétisé ensemble leurs idées sur le cinéma alternatif pendant des années. Les fruits de leurs efforts sont l'ouvrage du Groupe de cinéma à Séoul, *Saeroun yŏnghwa rūl wihayŏ* (*Pour le nouveau cinéma*) et le Festival du Petit cinéma. À travers ces deux occasions, la vision de la génération *Munhwawon* a été reçue et soutenue par des étudiants. Cependant, les parcours de la MHSD se sont diversifiés après le succès du festival et jusqu'à la fondation de *Yŏnghwa ōnŏ*, la revue de l'intégration de ses différents discours cinématographiques. La variation des parcours de nos cinq sujets d'investigation peut être schématisée comme dans le tableau ci-dessous, jusqu'à la parution de cette revue :



Graphique 4-2. Parcours avant la fondation de *Yŏnghwa ōnŏ*

Au moment même où leurs parcours respectifs se sont diversifiés, leurs discours sur le cinéma alternatif se sont aussi distingués les uns des autres. Divisons les discours sur le cinéma alternatif de la génération *Munhwawon* en trois tendances (par ordre chronologique d'apparition) : le Cinéma ouvert à destination du *minjung*, le Petit cinéma et le Cinéma *Minjok*. PARK a soutenu le premier, tandis que JUNG et AHN situaient en faveur du deuxième, et enfin YI a orienté ses activités vers le troisième. Bien que HONG a participé à chacun de ces trois discours, nous le positionnons dans la tendance du Cinéma *Minjok* au regard de ses écrits sur le cinéma. Étant donné que ces trois tendances de discours traitent toutes du cinéma alternatif, mettons en évidence leurs points communs : ils critiquent tous le système déjà établi par le régime autoritaire qui considérait le cinéma comme un outil de gouvernance ainsi que l'industrie du cinéma soumise à la direction de l'État. Néanmoins, à l'échelle des théories sur lesquelles ils se sont fondés et de la perspective sur la relation entre le cinéma et l'art, nous pouvons distinguer un certain nombre de différences :

	Cinéma ouvert à destination du <i>minjung</i>	Petit cinéma	Cinéma <i>Minjok</i>
Participation	PARK, (HONG)	AHN, JUNG, (HONG)	YI, HONG
Apparition	1983	1984	1987
Créateur	Groupe de cinéma à Séoul	Festival du Petit cinéma	Union du cinéma universitaire
Fondement théorique principal	<i>Minjung</i> Cinéma du Tiers-monde	<i>Minjung</i> Théories cinématographiques	<i>Minjung</i> Lutte de classe
Cinéma et société	Le cinéma doit contribuer à une meilleure vie du <i>minjung</i>	Le cinéma doit être équipé d'un mécanisme de lier le <i>minjung</i> et la société	Le cinéma doit être un outil de l'évolution de la société
Objet de critique	Gouvernement, industrie du cinéma Réception aveugle de la perspective occidentale sur le cinéma	Gouvernement, industrie du cinéma Réception aveugle de la perspective occidentale sur le cinéma Attitude culturaliste	Gouvernement, industrie du cinéma Réception aveugle de la perspective occidentale sur le cinéma Attitude culturaliste Art cinématographique
Pour le <i>minjung</i>	+	+	++
Cinéma du Tiers-monde	+	+	++
Cinéma en tant qu'art	+	++	-

Réalisme critique	+	+	++
Production de films en collectivité	+	Non indispensable	++
Activités principales	Production de films Projection de films Publication des ouvrages sur le cinéma alternatif Séminaires de cinéma	Projection de films Publication de la revue	Production de films Projection de films Publication des ouvrages sur le mouvement à travers le cinéma Intervention aux manifestations Séminaire de cinéma
Outil	Caméra 8 mm	Caméra 16 mm	Caméra, photographie, vidéographie, diapositive

Tableau 4-1. Des discours sur le cinéma alternatif de la génération *Munhwawon*

En raison de leur rapport étroit avec le mouvement culturel pour le *minjung*, les discours de la génération *Munhwawon* ont évolué en suivant la radicalisation des discours du mouvement. Nous relevons que, contrairement à la réputation de la cinéphilie de la MHSD, nous n’observons pas pour autant au cours des années 1980, une « véritable » évolution de ses discours cinématographiques. En effet, parmi le Cinéma ouvert à destination du *minjung*, le Petit cinéma et le Cinéma *Minjok*, seul le deuxième a essayé de développer le cinéma alternatif sud-coréen de manière cinéphilique, par l’intermédiaire de la revue, *Yöllin yŏnghwa*. Son premier numéro a été entièrement consacré à la construction des fondements des discours propres au Petit cinéma. Néanmoins, suite au départ de ses fondateurs, dès le deuxième numéro, les discours ont été orientés en direction du mouvement culturel pour le *minjung*. Avec l’apparition du Cinéma *Minjok*, les discours cinéphiles ont arrêté d’évoluer. Cependant, pour que la cinéphilie de la génération *Munhwawon* contribue à l’arrivée de la nouvelle vague du cinéma coréen, certains acteurs de la MHSD n’ont pas cessé de poursuivre la construction de leur cinéphilie, et ce malgré les critiques portées par le Cinéma *Minjok*. Notre chapitre suivant poursuit l’approche prosopographique en centrant l’attention sur le vécu des personnes qui composent notre échantillon d’enquête.

CHAPITRE 5 APPROCHE BIO- PROSOPOGRAPHIQUE : TRAJECTOIRE INDIVIDUELLE DANS LA NOUVELLE VAGUE DU CINEMA SUD-COREEN

La génération *Munhwawon* a toujours souhaité partager sa cinéphilie avec d'autres amateurs de cinéma. Rappelons que les membres du ciné-club du Goethe fondé en 1979 ont appris le cinéma de façon autodidacte et se sont instruits mutuellement. *Yallasyöng*, créé la même année, s'est développé en parallèle. La première expérience formatrice de la MHSD a été permise lorsque le Groupe de cinéma à Séoul a aidé à la préparation de la fondation de *Tolbit*, le club de cinéma de l'Université de Corée en 1983. Depuis ce moment, la MHSD a joué un rôle d'instructeur. Suite au Festival du Petit cinéma de l'année 1984 et aux séminaires à *Yöngghwa madang uri*, les étudiants ont fondé leurs propres ciné-clubs universitaires afin d'incarner le Petit cinéma, en mobilisant l'aide des acteurs de la génération des centres culturels. Dès le milieu des années 1980, les luttes contre la dictature à travers le cinéma ont été permises grâce aux soutiens et la participation de la MHSD, comme nous pouvons l'observer à travers les activités de l'École du cinéma des jeunes et du Centre d'études du Cinéma *Minjok*. Depuis la démocratisation de la Corée du Sud et la réforme de l'industrie cinématographique, la MHSD a une position d'influence dans le milieu cinématographique du pays ; sa cinéphilie s'est diffusée de diverses manières. Comment, donc, PARK Kwang-su, HONG Ki-seon, AHN Dong Kyu, JUNG Sung-il et YI Hyo-in se sont-ils attachés à diffuser leur vision du cinéma ? Ce chapitre concerne donc la troisième étape de la cinéphilie, celle qui fait de ces individus des « diffuseurs de la cinéphilie ».

I — PARK KWANG-SU : LA LOCOMOTIVE D'UN NOUVEAU *CHUNGMURO*

PARK est retourné en Corée du Sud en juillet 1985, après avoir réalisé des études cinématographiques en France. Il a d'abord cherché à se joindre une nouvelle au Groupe de cinéma à Séoul, initialement créé par lui-même au début de la décennie. Néanmoins, avec le renforcement du mouvement de démocratisation, le groupe, auparavant à la recherche d'un cinéma coréen alternatif, était davantage tourné vers l'activisme. Ses amis fondateurs du groupe n'y étaient plus présents, et d'autres membres lui ont proposé de se joindre à *Chungmuro*. Parallèlement, les réalisateurs IM Kwon-taek et LEE Jang-ho ont souhaité qu'il se joigne à leurs équipes de réalisation. PARK a choisi LEE parce que l'équipe d'IM suivait le système d'apprentissage traditionnel et que celle de LEE lui semblait plus libre. Il a travaillé sous la direction de LEE pendant deux ans environ, à partir de 1985, et son premier film commercial, *Ch'ilsu wa Mansu* (칠수와 만수, *Chilsu et Mansu*) est sorti en 1988. Par rapport aux usages de *Chungmuro* à l'époque, le temps que PARK a passé en tant qu'assistant-réalisateur a été relativement court⁶¹². Cela renvoie au fait qu'il avait fait des études cinématographiques à l'étranger, une chose peu courante à l'époque⁶¹³. Par ailleurs, il était déjà bien connu dans le milieu cinématographique grâce à ses courts-métrages réalisés avant ses études en France. Il était aussi considéré comme un futur cinéaste talentueux et bien préparé. En outre, d'après PARK, ses expériences en tant qu'assistant-réalisateur de LEE ont offert une solide réputation à *Chungmuro* étant donné que les cinéastes le précédant ont considéré son choix comme un signe de respect envers eux, ainsi qu'une preuve de modestie⁶¹⁴.

⁶¹² D'après AHN Dong Kyu et JUNG Sung-il, pour devenir réalisateur dans le système de *Chungmuro*, il fallait au moins 10 ans du moment où on entrait dans une équipe de réalisation. Source 1 : AHN Dong Kyu. Interview réalisée le 30 août 2018 à Séoul, Corée du Sud. Source 2 : JUNG Sung-il. Interview réalisée le 7 janvier 2015 à Séoul, Corée du Sud.

⁶¹³ Avant le 1^{er} janvier 1989, les Sud-coréens ne pouvaient pas quitter librement le territoire sans autorisation du gouvernement.

⁶¹⁴ PARK Kwang-su. Interview réalisée le 22 décembre 2014 à Séoul, Corée du Sud.

Ses cinq longs-métrages commerciaux sortis avant le premier Festival international de Busan de l'année 1996 sont *Ch'ilsu wa Mansu*, *Kūdŭl to uri ch'ōrōm* (그들도 우리처럼, *La République noire*, 1990), *Perŭllin rip'ot'ŭ* (베를린 리포트, *Berlin report*, 1991), *Kŭ sŏm e kago sipta* (그 섬에 가고 싶다, *L'Île étoilée*, 1993) et *Arŭmdaun ch'ōngnyŏn chŏn t'aeil* (아름다운 청년 전태일, *Une seule étincelle de CHŌN T'aeil*, 1995). Un des points communs de ces cinq films est l'attention accordée au récit de l'histoire douloureuse de la Corée contemporaine à travers un ou plusieurs protagonistes masculins. Dans son premier film, *Ch'ilsu wa Mansu*, nous découvrons, des personnages marginaux et ignorés, filmés dans une perspective à la fois dépressive et humoristique. Ch'ilsu est le fils d'un tenancier de maison de passe à Dongducheon [Tongduch'ŏn], une ville où se trouvent des bases militaires américaines jusqu'au milieu des années 2010 ainsi que de nombreux lieux de « plaisir » pour soldats étrangers. Le personnage rêve d'aller à Miami aux États-Unis. Le père de Mansu est un détenu de longue durée jugé pour avoir enfreint la Loi de Sécurité nationale, par refus d'admettre l'idéologie capitaliste de la Corée du Sud. Les problèmes de ces deux personnages viennent donc du passé et ils n'arrivent pas à trouver de solution dans le présent. Finalement, ils essaient de se consoler en hurlant du haut d'un bâtiment. Cependant, ils sont trop loin pour que leurs paroles n'atteignent la société. Leurs actions sont vues comme une tentative de suicide, ensuite comme une opposition au régime. Les policiers arrivent afin de les réprimer. Mansu se jette à terre et les policiers arrêtent Ch'ilsu.

À partir de son deuxième film, *Kūdŭl to uri ch'ōrōm* (*La République noire*), nous découvrons une attitude observatrice du protagoniste masculin à l'égard des problèmes sociaux. Kiyŏng est un étudiant dans une université de Séoul. Il a été militant du mouvement de démocratisation des années 1980 et il est soumis à une enquête, car il est soupçonné d'avoir conduit des manifestations contre le gouvernement. En cachant sa véritable identité, il travaille dans une usine de fabrication de briquettes de charbon. À la fin du film, il se sauve de celle-ci afin d'échapper à la poursuite des policiers, en laissant derrière lui la fille dont il était tombé amoureux et les ouvriers du village minier auxquels il souhaitait s'assimiler. Ainsi, même si la présence de Kiyŏng parmi les ouvriers révèle les injustices qu'ils vivent, il n'est qu'un observateur impuissant, et non un sauveur, encore moins un héros. Le protagoniste de son troisième film, *Perŭllin rip'ot'ŭ* (*Berlin report*) est un journaliste, correspondant sud-coréen résidant à Paris. Sŏngmin enquête sur une fille adoptée originaire de Corée, soupçonnée du meurtre de son père français, tout en gardant une certaine distance. Le fait qu'il a organisé les retrouvailles entre la fille et son frère biologique n'offre aucune solution

aux problèmes évoqués dans le film. Son frère avait été également adopté en Allemagne. Il est devenu socialiste avant de s'exiler en Allemagne de l'Est. À la fin du film, on apprend que c'est le frère qui avait tué le père adoptif français d'extrême droite de la coréenne, car ce dernier l'exploitait sexuellement. L'ensemble de ce drame est une métaphore. Dans le film, Sōngmin n'est qu'un observateur de la tragédie que la Corée a vécue à cause de la division qui, selon le film, est causée par des conflits internationaux entre des pays puissants.

L'histoire du quatrième film commercial de PARK, *Kũ sōm e kago sipta (L'Île étoilée)* est racontée par son protagoniste, KIM Ch'ōl qui est un poète résidant à Séoul. Le film commence par une scène où la famille de MUN Tōkpae tente de ramener son cadavre sur son île natale située dans une province du sud de la Corée, afin de respecter son testament qui stipule qu'il souhaite s'y faire enterrer. Toutefois, la population de l'île s'oppose à ce retour, car les habitants croient toujours que c'est à cause de lui que leurs parents ont été tués par des soldats sud-coréens lors de la guerre de Corée. KIM Ch'ōl n'est pas directement concerné par cette affaire étant donné qu'il est un ami du fils du défunt, ce même s'il a passé son enfance sur cette île. En adoptant la perspective de KIM Ch'ōl, l'intrigue se déroule dans des temps antérieurs, avant la guerre, où l'île vivait dans l'harmonie. La narration revient ensuite au présent, marqué par la haine née au sein de la tragédie du pays et qui demeure quarante ans après l'armistice. Finalement, le mort peut atteindre l'île, mais seulement en cendres à la suite d'un incendie inattendu. À ce moment-là, nous voyons, par le regard de KIM Ch'ōl, tous les habitants morts de l'île qui dansent avec un grand sourire dans le ciel. Cette attitude d'observateur est présente encore plus clairement dans son cinquième film, *Arūmdaun ch'ōngnyōn chōn t'aeil (Une seule étincelle de CHŌN T'aeil)*. Le film évoque le parcours de JEON Tae-il [CHŌN T'aeil]⁶¹⁵ qui s'est immolé par le feu en 1970, à travers le regard du protagoniste du film, Yōngsu. Cinq ans après le suicide de JEON, Yōngsu se décide à écrire une biographie du militant pour les droits des travailleurs. Le héros du film est recherché pour avoir participé aux luttes contre le régime dictatorial. Le film expose les mauvaises conditions de travail des ouvriers de cette époque, notamment de JEON Tae-il et celles des travailleurs contemporains qui continuent à vivre au moment où vit l'écrivain. Dans le croisement du passé et du présent, le film exprime l'idée que la réalité de leurs conditions n'a pas suffisamment évolué. Yōngsu reste un simple observateur, tout comme les protagonistes des autres films de PARK qui n'apportent aucun changement à la société et qui racontent

⁶¹⁵ JEON Tae-il (전태일, 1948 – 1970). Ouvrier sud-coréen et militant pour les droits des travailleurs. Il s'est immolé à l'âge de 22 ans en accusant les conditions de travail qui ne respectaient pas la loi concernée en 1970. Depuis son décès, le mouvement ouvrier s'est déclenché à nouveau en Corée du Sud.

calmement une cruelle réalité. Néanmoins, à la fin du film, Yöngsu assimile les ouvriers à JEON Tae-il. Ainsi, Yöngsu ressuscite le militant dans un présent où il n'existe plus. Par conséquent, c'est le premier film de PARK qui donne un certain espoir, malgré toutes les tragédies évoquées dans ses œuvres.

La division du pays, la guerre de Corée, l'idéologie anticommuniste ou anti-nord-coréenne, l'exploitation économique de la classe dominante, la dictature et les luttes pour la démocratisation, tels sont les sujets de prédilection des films de PARK Kwang-su. Des sujets qui s'inscrivent dans la droite continuité de ses discours cinématographiques. En évoquant le Cinéma ouvert à destination du *minjung*, le Groupe de cinéma à Séoul de PARK insiste sur le fait qu'un film de qualité doit révéler la cruauté de la réalité vécue par le peuple. Même si les protagonistes de ses films n'interviennent pas (ou plus) dans les luttes, PARK évoque les problèmes sociaux suscités par l'histoire de la Corée contemporaine à travers des personnages masculins. Ainsi, il attache une importance sur le réalisme, considéré par la génération *Munhwawon* comme une valeur esthétique à adopter. Chez PARK Kwang-su, le réalisme a été envisagé, non seulement dans le choix des sujets, mais aussi dans la manière de réaliser les films. Pour PARK, le lieu de tournage est un élément principal dans la construction du réalisme de son film. Avant la mise en tournage, il investissait près d'un an dans le repérage. Il cherchait tout d'abord le lieu du tournage sur lequel, ensuite, il écrivait le scénario. C'est seulement après toutes ces étapes que le tournage pouvait commencer. Pour *Kūdül to Uri ch'öröm* (*La République noire*), PARK a étudié finement les zones minières de la province de Gangwon et choisi la ville de Gohan [Kohan], dont la mine est située à une altitude plus haute que celle des autres villes minières. Il y est resté pendant plusieurs mois afin de rédiger le scénario inspiré par le roman de CHOI Ihn Suk [CH'OE Insök]⁶¹⁶, *Saette* (새 떼, *Une volée d'oiseaux*) et aussi par les lieux réels. La réalisation de *Kũ sŏm e kago sipta* (*L'Île étoilée*) a été entreprise d'une manière similaire. Tout d'abord, il a décidé d'adapter deux des romans de LIM Chul-woo [IM Ch'öru]⁶¹⁷, *Kũ sŏm e kago sipta* (그 섬에 가고 싶다, *Nous voulons aller sur cette île*) et *Koktu undong hoe* (꼭두운동회, *La Fausse journée des sports*). Ensuite, PARK a entrepris des recherches sur les événements qui ont bouleversé la province du sud de la péninsule pendant la guerre de Corée afin de compléter de façon réaliste le scénario. Pour *Arũmdaun ch'öngnyŏn chŏn t'aeil* (*Une seule étincelle de CHŎN T'aeil*), PARK a choisi la ville de Taebaek [T'aebaek] de la province de Gangwon pour tourner son film. Selon lui, la

⁶¹⁶ CHOI Ihn Suk (최인석, 1953 –). Écrivain et scénariste sud-coréen.

⁶¹⁷ LIM Chul-woo (임철우, 1954 –). Écrivain et scénariste sud-coréen.

ville avait conservé les paysages des années 1970, car la fermeture des mines à la fin des années 1980 l'avait laissée sous-développée⁶¹⁸.

Cette méthode était révolutionnaire, car auparavant les scénarios étaient généralement écrits dans des bureaux par des scénaristes et des cinéastes⁶¹⁹. Jusque dans les années 1990, le clichés du scénariste, enfermé dans une chambre d'auberge entourée de bouteilles de *soju* (소주, alcool populaire coréen) vides apparaissait fréquemment dans les films à l'affiche. Pour PARK, même si un film est une fiction, il doit se baser sur la réalité. Il a donc refusé la coutume de *Chungmuro* qui était d'écrire, pour ainsi dire, le film à distance de son lieu de tournage. Lors de la préparation de son cinquième film, *Arūmdaun ch'ōngnyōn chōn t'aeil*, et malgré son incapacité à se déplacer en raison des sa mauvaise circulation sanguine à la hanche, il n'a pas abandonné cette pratique de repérage du lieu du tournage⁶²⁰ :

« Pour faire un film correctement il faut avoir des connaissances. Comment peut-on traiter de ce que l'on ignore dans son film ? La méconnaissance nous enferme dans le cadre de l'imagination. Il faut le dépasser⁶²¹. »

Nouvelles, voire révolutionnaires, les étapes préalables au tournage effectuées par PARK Kwang-su ont été adaptées par la suite par *Chungmuro* grâce aux anciens assistants-réalisateurs de PARK qui ont appliqué sa méthode à leurs propres films. Parmi ses anciens assistants-réalisateurs, nous comptons HWANG Gyu-Deok du film *Ch'ilsu wa Mansu*, KIM Seong-su, YEO Kyun-dong et KIM Dae-Hyeon [KIM Taehyōn]⁶²² de *Kūdūl to uri ch'ōrōm*, LEE Chang-dong, HUR Jin-ho et OH Seung-ook [O Sūnguk]⁶²³ de *Kū sōm e kago sipta*. Toutefois, *Ch'ilsu wa Mansu* et *Perūllin rip'ot'ū* n'ont pas été réalisés de cette manière. En effet, pour son premier film, PARK a davantage fait attention à sa popularité. Il s'agit l'adaptation d'une pièce de théâtre de la troupe *Yōnu mudae*. Elle a été choisie afin d'assurer un certain succès commercial⁶²⁴. Néanmoins, selon PARK, son premier film n'a pas eu le

⁶¹⁸ PARK Kwang-su. Interview réalisée le 14 octobre 2016 à Séoul, Corée du Sud.

⁶¹⁹ AN Chōngsuk. « Chōlmūn kamdok tūl sinario pal ro ssūnda (젊은 감독들 시나리오 발로 쓴다, Les jeunes réalisateurs écrivent leur scénario avec leurs pieds) ». *Hankyoreh*, 6 janvier 1990. Disponible sur : <https://newslibrary.naver.com/> [consulté le 17 août 2014]

⁶²⁰ PARK Kwang-su. Interview réalisée le 14 octobre 2016 à Séoul, Corée du Sud.

⁶²¹ « 그래야 영화가 제대로 나오지. 알아야 찍지, 모르는 걸 어떻게 찍어. 모르는 건 그냥 상상의 범주 안에서밖에 안 되잖아요. 그걸 넘어가야 되니까. » Source : PARK Kwang-su. Interview réalisée le 22 décembre 2014 à Séoul, Corée du Sud.

⁶²² KIM Dae-Hyeon (김대현, 1965 -). Réalisateur, producteur de film sud-coréen.

⁶²³ OH Seung-ook (오승욱, 1963 -). Réalisateur sud-coréen.

⁶²⁴ La pièce de théâtre était déjà très connue chez les spectateurs sud-coréens. Selon l'article du 19 novembre 1986 du *Dong-A ilbo*, jusqu'à sa 200^e représentation, la pièce de théâtre avait fait près de 25 000 entrées depuis la première représentation qui avait eu lieu au mois de mai de la même année. Toutefois, au début, seuls dix

résultat escompté⁶²⁵ malgré des efforts mis en place afin d'attirer les spectateurs, comme adopter le style de la comédie noire. Par conséquent, PARK a décidé de réaliser ses prochains films à sa manière, et quitté le style humoristique dès son second film. Pour le tournage de *Perüllin rip'ot'ũ*, étant donné qu'il se passait en France et en Allemagne, PARK ne pouvait pas appliquer cette méthode. Par conséquent, il a entrepris une nouvelle expérience. À l'origine, PARK préfère généralement planifier soigneusement à toutes les scènes de son film avant le tournage et suivre ses idées sans erreur afin de réaliser son œuvre. Cependant, dans le but d'éviter de s'enfermer dans un certain style qu'il avait développé dans ses deux précédents films, il a entrepris une tentative tout à fait différente : tourner le film sans scénario complet afin de faire vivre le réel et de souligner l'improvisation⁶²⁶. Il a décrit cette tentative comme « un manque extrême de prise de considération des spectateurs⁶²⁷ ».

PARK a fondé le Groupe de cinéma à Séoul, considérant que l'évolution du cinéma coréen serait possible grâce à l'apport de nouveaux cinéastes formés dans le milieu du cinéma universitaire. Il a conservé cette perspective même après son entrée à *Chungmuro* comme l'attestent certaines de ses interviews du début des années 1990 :

« Les côtés négatifs et la structure déséquilibrée [...] du milieu du cinéma, et de *Chungmuro* étaient indescriptibles. Je crois que c'est le cinéma universitaire qui permettra de les surmonter. Jusqu'à aujourd'hui, je ne me suis jamais vu comme appartenant à *Chungmuro*⁶²⁸. »

« Je me considère personnellement comme quelqu'un d'originaire du cinéma universitaire qui a entamé une nouvelle route. Je crois avoir une solidarité transversale avec les autres gens qui faisaient auparavant partie du cinéma universitaire et qui font

jours de représentation étaient prévus selon l'article du 6 mai 1986 du *Maeil Kyongje*. Source 1 : SONG Yöngön. « 200hoe tolp'a han yön'gük ch'ilsu wa mansu (200 회 돌파한 연극 「칠수와 만수」, Plus de 200 représentations de la pièce de théâtre *Ch'ilsu wa Mansu*) ». *Dong-A ilbo*, 19 novembre 1986 Disponible sur : <http://newslibrary.naver.com> [consulté le 5 mars 2013] Source 2 : « Yönu mudae ch'angjak kük ch'ilsu wa mansu kong'yön (演友무대 創作劇 「칠수와 만수」 公演, Représentation de la pièce d'une nouvelle création, *Ch'ilsu wa Mansu*) ». *Maeil Kyongje*, 6 mai 1986. Disponible sur : <http://newslibrary.naver.com> [consulté le 5 mars 2013]

⁶²⁵ D'après le *Han'guk yönghwa chinhŭng wiwönhoe* (한국영화진흥위원회, Conseil du film coréen), on compte seulement 73 751 d'entrées à Séoul.

⁶²⁶ YI Hyo-in. *Han'guk ũi yönghwa kamdok 13in... op. cit*, p.247.

⁶²⁷ *Ibid.*

⁶²⁸ « 기존의 영화계, 충무로 [...] 부정적인 모습과 과행적인 구조는 이루 말할 수 없었죠. 그것을 극복하는 것이 대학 영화 아닌가 합니다. 지금도 나는 스스로를 충무로 사람이라고 생각해 본 적이 없습니다. » Source : *Ibid.*, p.238-239.

leurs œuvres [cinématographiques] avec leurs propres sociétés de production de cinéma, notamment HWANG Gyu-Deok et HONG Ki-seon⁶²⁹. »

Dans sa filmographie également, nous pouvons noter une continuité avec ses activités dans le milieu du cinéma universitaire. PARK a fait deux films portant le titre *Kūdül to uri ch'öröm* (*La République noire*) : celui sorti durant 1982 qui avait été réalisé à *Yallasyöng* et un autre en 1990 à *Chungmuro*. Alors que le plus récent évoque l'histoire d'un étudiant qui fuit une enquête de police après avoir lutté contre le régime autoritaire, le plus ancien représente la vie de jeunes voleurs à la tire. L'un de ces deux « voyous » rencontre par hasard son ami d'enfance qui est devenu étudiant. Les deux films sont des esquisses de temporalités où coexistaient des jeunes issus de l'élite et de jeunes marginaux, mais qui ne pouvaient jamais pour autant se rencontrer véritablement. Par ailleurs, il a conservé le motif du village minier pour son film depuis sa période passée à *Yallasyöng*. Selon l'interview avec *Roadshow* en 1990, quand il était étudiant, dans le but de faire un film traitant de la vie des villageois miniers, il a visité la province de Gangwon. Néanmoins, il a abandonné son projet, attaché qu'il était à cette époque que « leur histoire devrait être racontée par eux-mêmes⁶³⁰ ».

À partir du moment où il a fréquenté *Yallasyöng*, il a critiqué les aspects anormaux de l'industrie du cinéma en Corée du Sud. Une fois qu'il a commencé sa carrière à *Chungmuro*, il s'est attaché à faire évoluer celui-ci. En 1993, PARK a mis en place une assurance pour les accidents de travail pour les équipes de tournage de film au moment de la réalisation de *Kũ sōm e kago sipta* (*L'Île étoilée*). Il s'agissait d'une première en Corée du Sud. C'est une des conditions qu'a revendiquées PARK auprès de Samsung, un des investisseurs du film, étant donné que le Groupe Samsung possédait une société d'assurance mutuelle, *Samsöng saengmyöng* (삼성생명, Samsung life insurance). Auparavant, malgré les nombreux accidents qui survenaient sur les lieux de tournage, l'assurance pour les accidents de travail dans le milieu du cinéma n'existait pas dans le pays, étant donné que cela demandait un investissement supplémentaire à la société de production de cinéma :

« Une assurance [accident de travail dans le milieu du cinéma] n'existait pas en Corée du Sud. Pour en créer une, nous avons dû convaincre les sociétés d'assurance, mais le milieu cinématographique sud-coréen n'en était pas capable. Offrir ce type

⁶²⁹ « 나는 개인적으로 대학 영화 출신으로 새롭게 출발한 사람이라고 생각하는 편이고 황규덕, 홍기선 등 자기 영화사나 독립 프로젝션을 차려서 독자적으로 작업을 하고 있는 대학 영화 출신들과 형적 연대를 갖고 있다고 생각합니다. » Source : *Ibid.*, p.245-246.

⁶³⁰ « T'an'gwang ch'on makchang ūi kūdül ch'öröm (탄광촌 막장의 그들처럼, Comme eux au fond de la mine) ». *Roadshow*, n°21, 1990, p.218.

d'assurance aux équipes de tournage demandait un investissement financier supplémentaire et l'industrie ne voulait donc pas y penser. [...] quelques années après [*Kŭ sŏm e kago sipta* (그 섬에 가고 싶다, *L'Île étoilée*), l'assurance sur le lieu de tournage a été adaptée pour d'autres films]. J'ai vu lors du tournage de *Yi chaesu ũ nan* (이재수의 난, *La Révolte de Yi Chaesu*, 1999) que l'assurance pour les accidents de travail sur les lieux de tournage était devenue plus courante⁶³¹. »

D'après SIN Kungmi, l'assurance des équipes de tournage pour la production de films en Corée du Sud a commencé à se généraliser à partir du début des années 2000. Afin de minimiser les risques des investisseurs, elle est devenue de plus en plus indispensable⁶³². C'est en 2007 que le *Han'guk yŏnghwa chejakka hyŏphoe* (한국영화제작가협회, Association des producteurs de films de Corée du Sud) et le *Chŏn'guk yŏnghwa sanŏp nodong chohap* (전국영화산업노동조합, Syndicat de l'industrie du cinéma de Corée du Sud) ont signé une convention collective indiquant l'obligation de souscription pour les personnels lors d'un tournage à quatre assurances essentielles⁶³³ ainsi que le respect du système autorisant un salaire minimum⁶³⁴.

Un autre effort que PARK a mis en place afin de faire évoluer le cinéma coréen se centre sur le maintien d'une certaine indépendance financière pour la production de ses films afin d'en garantir la liberté artistique. Malgré la bonne réception des critiques de cinéma coréens et étrangers, ses films n'ont pas remporté un véritable succès commercial. Au début de sa carrière à *Chungmuro*, PARK a gardé une bonne réputation au sein de l'industrie comme mentionnée ci-dessus. Néanmoins, après de trois films, PARK s'est trouvé dans une position défavorable, étant donné que ses films ne généraient pas de profits importants. Plus aucune société de production de cinéma du pays ne voulait financer un film de PARK. Toutefois, il n'a pas non plus cherché à faire des films en faveur de l'industrie :

« Dès le début, je n'ai pas pensé à faire des films commerciaux. Toutefois, j'ai réfléchi au moyen de leur assurer une certaine popularité, car un succès commercial pourrait rendre possible la réalisation du film suivant. J'ai donc voulu faire un film qui

⁶³¹ « 한국에는 [영화] 보험 상품이라는 게 없었다고. 보험 회사를 설득해야 하는데, 그럴 만한 조건이 한국 영화계가 안 되어 있었으니까. 보험은 돈 들어가니까 영화계에서 안 할라 그래. [...] [그 섬에 가고 싶다] 한참 후부터 [다른 영화에서도 보험을 들기 시작했고]. <이재수의 난> 때 보니까 보험을 들더라고. » Source : PARK Kwang-su. Interview réalisée le 22 décembre 2014 à Séoul, Corée du Sud.

⁶³² SIN Kungmi. « Yŏnghwa sŭt'aep'ŭ ũi pŏp chŏk chiwi (영화 스태프의 법적 지위, Statut légal des personnels dans l'équipe de tournage d'un film) ». *Sŭp'och'ŭ ent'ŏt'einmŏnt'ŭ wa pŏp*, 2007, 10-4, p.437.

⁶³³ Les quatre assurances essentielles en Corée du Sud comprennent l'assurance-maladie, l'assurance contre le chômage, l'assurance contre les accidents de travail et la retraite nationale.

⁶³⁴ *Ibid.*, p.452.

pourrait atteindre plus de spectateurs. Je savais qu'au bout de trois films, ma vraie nature qui ne correspond pas au caractère mercantile de l'industrie du cinéma serait dévoilée. En effet, lorsque je préparais *Kŭ sŏm e kago sipta*, [les sociétés de production du pays] n'ont même pas prêté attention à mes propos. Déjà, à l'époque, on ne faisait pas de film racontant la guerre de Corée. De plus, la production coûterait une somme relativement élevée. Par conséquent, [les responsables des sociétés de production] disaient que personne n'irait voir un tel film⁶³⁵. »

Afin d'assurer la production de *Kŭ sŏm e kago sipta*, PARK a fondé sa propre société, *Pak kwangsu p'illŭm* (박광수필름, PARK Kwang-su Film) en 1993. Lors d'une interview réalisée avant la sortie du film, il a déclaré sa volonté de faire des films en respectant ses propres modalités :

« Les films qui attirent les producteurs d'aujourd'hui sont complètement différents des miens. Je ne fais pas de film juste pour me nourrir avec la recette. Si j'échoue, je n'aurai qu'une option : de faire des courts-métrages avec une caméra 16 mm⁶³⁶. »

Au lieu de suivre le même mode de financement de la production que *Chungmuro*, PARK a ouvert une nouvelle voie. Reconnu dans le milieu cinématographique de l'Europe de l'Ouest à travers les festivals cinématographiques, il a eu l'opportunité de recevoir des financements étrangers. *Channel 4*, une chaîne de télévision anglaise lui a promis un investissement de cent mille dollars, ce qui représentait 15 % du coût de production du film. À l'occasion de *Cinemart*, le Festival international du film de Rotterdam, PARK a rencontré une organisation néerlandaise de vente internationale de films, *Fortissimo films* qui a pris en charge la promotion de son film. Par la suite, il a contacté la nouvelle équipe média de Samsung qui souhaitait intervenir dans la production cinématographique et qui a offert la moitié du coût de production. C'est depuis ce film que Samsung est devenu une des principales sources financières de *Chungmuro* dans les années 1990 avec sa division média, *Samsung Nices*. PARK Geonseob a pris la responsabilité de la direction de la production du

⁶³⁵ « 원래 상업영화를 해야겠다고 생각하지 않았거든요. 대중성을 확보하기 위해서, 흥행이 되어야 다음 영화가 되니까. 상업영화 개념보다는 많은 사람이 볼 수 있는 영화라는 측면에서 고민을 했었고, 3 편 쯤 만들면 나의 정체가 들뜸이 날 거다. 영화계의 상업성과 맞지 않는 사람이라는 걸 남들이 알게 될 거라고 생각한 거지. 그래서 <그섭에 가고싶다> 할 때는 쿨방귀도 안 끼더라고. 그 때는 6.25 안 찍을 때고, 제작비 많이 들어가는데 그런 영화를 누가 보냐 하는 입장이더라고. » Source : PARK Kwang-su. Interview réalisée le 22 décembre 2014 à Séoul, Corée du Sud.

⁶³⁶ « 요즘 영화 제작자들이 관심을 갖는 영화는 내 영화와는 완전히 다르죠. 개런티 받아 밥 먹고 살려고 영화를 하는 것은 아니지 않습니까? 정 안되면 16 밀리 단편 영화를 할 수밖에 없지요. » Source : YI Hyo-in. *Han'guk ūi yŏnghwa kamdok...*, op. cit., p244.

film pendant que PARK Kwang-su s'est occupé de la réalisation. Le film a réalisé plus de 147 000 entrées à Séoul, ce qui représente le septième meilleur résultat de l'année selon le Conseil du film coréen. Cependant, la méfiance de *Chungmuro* à son égard n'a pas disparu. Son film suivant, *Arūmdaun ch'ōngnyōn chōn t'aeil* s'est intéressé en outre à l'un des sujets que *Chungmuro* mettait de côté, à savoir le mouvement ouvrier. Afin d'assurer le financement, une collecte de dons a été lancée⁶³⁷ par PARK, la société de production de YOO In-taek, *Kihoek sidae* (기획시대, Le temps de la planification) et le *Chōn t'aeil kinyōm saōphoe* (전태일기념사업회, Association pour la commémoration de JEON Tae-il)⁶³⁸. Plus de sept mille personnes⁶³⁹ ont participé à cette collecte⁶⁴⁰. Impressionné par cette collaboration, un *chaebōl*, Daewoo a décidé d'assumer une partie de la production. Le film a attiré plus de 235 mille entrées à Séoul, le meilleur résultat commercial parmi ses cinq premiers films. Ainsi, son identité qui a été façonnée dans le cinéma universitaire l'a amené à suivre une autre voie que les cinéastes de *Chungmuro*. Dans une société et une industrie en plein bouleversement, PARK a pu avoir des soutiens en provenance de nouvelles forces financières et du peuple.

II — HONG KI-SEON : LA LUTTE CONTINUE... MAIS DANS LE SYSTEME

Contrairement à PARK Kwang-su qui est arrivé sans encombre à *Chungmuro*, HONG Ki-seon est longtemps resté à la marge de l'industrie du cinéma, ce jusqu'en 2009, année de la sortie d'*It'aewōn sarin sakōn* (이태원 살인사건, *Un meurtre à Itaewon* [It'aewōn]) grâce auquel le public l'a découvert⁶⁴¹. Il a décidé de rejoindre l'industrie du cinéma après le premier film du *Changsan'got mae, O ! Kkum ūi nara* (오 ! 꿈의 나라, *Ô mon pays de rêve*, 1989). C'est le

⁶³⁷ CHO Sōnhūi. « Chōn t'aeil iltaegi yōnghwa mandūnda (전태일 일대기 영화 만든다, Lancement d'un film biographique de JEON Tae-il) ». *Hankyoreh*, 3 juin 1994. Disponible sur : <https://newslibrary.naver.com> [consulté le 14 mai 2017]

⁶³⁸ L'appellation de l'association a été changée en 2009 : *Chōn t'aeil chaedan* (전태일재단, Fondation de JEON Tae-il).

⁶³⁹ AN Chōngsuk. « Arūmdaun ch'ōngnyōn chōn t'aeil i onda (아름다운 청년 전태일이 온다, Le retour du beau jeune homme JEON Tae-il) ». *Hankyoreh*, 11 décembre 1995. Disponible sur : <https://newslibrary.naver.com> [consulté le 14 mai 2017]

⁶⁴⁰ Nous pouvons accéder aux noms de tous les donateurs dans le générique montré à la fin du film. L'affichage dure environ quatre minutes au-delà même de la fin de la musique de générique.

⁶⁴¹ Grâce à ce film qui a réalisé plus de 537 mille spectateurs dans le pays, la société sud-coréenne a pris conscience de l'affaire dite du « meurtre d'Itaewon » ayant eu lieu en 1997. L'enquête a été ouverte à nouveau et dix-neuf ans après le meurtre, Arthur PATTERSON, l'auteur du crime qui s'était enfui dans son pays, les États-Unis, a été renvoyé en Corée du Sud. En 2017, il a été condamné à vingt ans de prison.

premier long-métrage sud-coréen qui parle du soulèvement de Gwangju⁶⁴² et de la présence des militaires américains. Ceci a attiré l'attention des autorités, ainsi que celle du public. Après sa première projection au théâtre *Han madang* dans le quartier de Sinchon [Sinch'on] à Séoul, HONG Ki-seon, le représentant du *Changsan'got mae* et YOO in-taek, le directeur du théâtre ont été accusés d'avoir enfreint l'article 12 de l'ancienne Loi sur le cinéma. Cela nous rappelle l'affaire de *P'arangsae* du Groupe de cinéma à Séoul de l'année 1986. Paradoxalement, la réaction du régime autoritaire a provoqué l'intérêt du public coréen et le film a eu un grand succès dans tout le pays : plus de 100 000 spectateurs, plus de 150 salles de projection, avec plus de 500 projections⁶⁴³. Face au succès du film, encouragé par l'espoir d'ouvrir une nouvelle phase de l'histoire du cinéma coréen, HONG a souhaité se professionnaliser encore davantage dans le domaine du cinéma. Cependant, étant donné que le groupe est devenu populaire en raison de l'oppression de l'État, ses nouveaux membres étaient, selon HONG, tous militants. En outre, comme il était le plus âgé dans le groupe *Changsan'got mae*, HONG n'avait pas vraiment l'impression d'y appartenir. Par conséquent, il a démissionné du poste de directeur et a commencé à chercher à rejoindre l'industrie du cinéma coréen à partir de l'année 1989. Cela lui a semblé envisageable, étant donné que ses amis de la génération *Munhwawon* s'y étaient déjà installés et y recevaient un bon accueil, notamment PARK Kwang-su, HWANG Gyu-Deok et CH'OE Sagyu⁶⁴⁴. En outre, les luttes lancées contre la distribution directe des films étrangers lui ont permis de faire connaissance avec des professionnels de *Chungmuro*⁶⁴⁵.

Depuis son premier film commercial, *Kasŭm e totnŭn k'allo sŭlp'ŭm ŭl charŭgo* (가슴에 돋는 칼로 슬픔을 자르고, *Rancune et chagrin infini*⁶⁴⁶, 1992), HONG a réalisé des films dans le système de *Chungmuro* avec sa propre vision sur la catégorisation du cinéma commercial et du cinéma indépendant. Selon HONG, occupant le point de vue de la classe sociale dominante, un film ne pouvait pas se positionner hors du système même s'il était réalisé par un financement venant de l'extérieur de *Chungmuro*. Il ne pouvait donc pas être classifié comme « indépendant ». À l'inverse, même si un film était produit par le capital des *chaebŏl*, s'il révélait les contradictions vécues par la classe dominée, il devait se placer en dehors du

⁶⁴² Premier long-métrage commercial qui traite du soulèvement de Gwangju est sorti en 1996. Il s'agit de *Kkonnip* (꽃잎, *Pétale*) de JANG Sun-woo.

⁶⁴³ Sŏul yŏngsang chiptan. *Pyŏnbang esŏ...*, *op. cit.*, p.33.

⁶⁴⁴ HONG Ki-seon. Interview réalisée le 19 août 2014 à Séoul, Corée du Sud.

⁶⁴⁵ HONG a participé aux luttes en tant que membre du Syndicat des jeunes personnels du cinéma puis en tant que membre représentatif des scénaristes du Comité du Cinéma *Minjok*.

⁶⁴⁶ Lorsque le film a été présenté pour la première fois en France, à l'occasion de l'exposition sur le cinéma coréen ayant eu lieu au Centre Pompidou en 1993, son titre a été ainsi traduit.

système⁶⁴⁷. Cette idée justifie son choix de rejoindre *Chungmuro* : il n'était pas en quête de succès commercial, mais à la recherche de développer son mouvement pour le nouveau cinéma tout en faisant évoluer *Chungmuro*. Il explique sa motivation de départ depuis le *Changsan'got mae* ainsi :

« À cause de mon âge, à cause d'autre chose aussi, je n'avais plus vraiment l'impression d'appartenir [à *Changsan'got mae*]. Parfois, il faut savoir laisser sa place. [Au bout d'un moment,] il fallait une manœuvre de diversion. Nous devons d'abord développer [le mouvement] depuis sa base, mais il ne faut pas y rester pour toujours. Même si nous gardions un même point de vue [sur le cinéma], nous pouvions exercer nos activités ailleurs. Par ailleurs, j'ai voulu m'occuper de réalisation, mais je ne pouvais pas, étant donné que les membres plus jeunes [de *Changsan'got mae*] souhaitaient en faire. Par conséquent, je l'ai quitté en 1990 ou en 1991 et j'ai opté pour le cinéma commercial⁶⁴⁸. »

« Faire des films dans le système, nous pouvons bien sûr considérer ça comme se renier, mais nous pouvons le voir autrement, comme une stratégie. [Nous pouvons réaliser des films] respectant les principes [de notre mouvement de cinéma]. Nous pouvons également contourner la censure sur ces films⁶⁴⁹. »

En continuité avec ses activités du mouvement pour l'évolution du cinéma coréen des années 1980, HONG ne s'est autorisé aucun compromis avec le capital. Par conséquent, jusqu'en 1996, année de l'ouverture du premier BIFF, HONG n'a réalisé qu'un film, *Kasŭm e totnŭn k'allo sŭlp'ŭm ŭl charŭgo* (*Rancune et chagrin infini*, 1992) avec l'aide de PARK Geonseob qui s'est occupé de « *chejak chiwi* » (제작지휘, direction de la production) du film. À l'instar des films de PARK Kwang-su, celui de HONG a décrit la vie du *minjung* en souffrance à cause des injustices de la société. Cependant, les films de HONG étaient différents de ceux de PARK, même si ces deux réalisateurs traitaient de sujets critiquant de

⁶⁴⁷ YI Yonggwon, LEE Jeong-guk, LEE Jeong-ha, JEON Yang-jun, HONG Ki-seon, YI Hyo-in. « T'ŭkpyŏl chwadam hyŏn tan'gye yŏnghwa undong ŭi chŏmgŏm kwa mosaek (특별좌담 현단계 영화운동의 점검과 모색, Table ronde spéciale : revoir le mouvement actuel et rechercher l'évolution du cinéma coréen) ». In : *Minjok yŏnghwa yŏn'guso. Minjok yŏnghwa 2... op. cit.*, p.53.

⁶⁴⁸ « 내 나이나 이런 게. 거기(장산꽃매)에 있는 것 자체가 조금 안 맞는 것 같아서. 빠지는 사람은 빠져 줘야죠. 양동작전을 써야 하는 거거든요. 근거지가 있으면 그걸 중심으로 발전하는 게 맞지만 거기에만 있으면 안 되잖아요. 같은 생각을 가지고 있어도 빠져 나와서 다른 곳에서 활동할 사람은 또 하고. 그리고 내가 연출을 지망하는데 연출을 거기서 할 입장이 아니고. 후배들이 있는데 내가 계속 하는 게 안 맞는 것 같고 그래서 91 년든가 90 년도에 나와서 상업영화를 지망하게 되죠. » Source : HONG Ki-seon. Interview réalisée le 19 août 2014 à Séoul, Corée du Sud.

⁶⁴⁹ « 제도권 내에서 일어날 수 있는 일에 대해 타협이라고 볼 수도 있지만 그것은 한편으로는 이용일 수도 있다는 것입니다. [영화 운동의] 원칙을 지키도록 하면서도 현실적으로는 검열을 피해갈 수도 있는 것이고. » Source : YI Yonggwon, LEE Jeong-guk, LEE Jeong-ha, JEON Yang-jun, HONG Ki-seon, YI Hyo-in. *Ibid.*, p.53.

contradictions sociales dans leurs œuvres. PARK racontait des histoires évoquant les couches populaires, mais toujours à travers le prisme d'un personnage observateur du récit alors que HONG souhaitait entrer pleinement dans le récit et décrire directement le point de vue des couches populaires.

Le protagoniste du film, *Kasŭm e totnŭn k'allo sŭlp'ŭm ŭl charŭgo*, un jeune homme boiteux est embauché (voire acheté) par le propriétaire d'un crevettier. Souffrant de l'exploitation qu'il subit en travaillant dans le chalutier, il tente d'y échapper. Il n'y parvint pas à cause de la dénonciation d'un de ses collègues qui, lui aussi, endure néanmoins la même situation d'asservissement. C'est seulement une fois qu'il accède à une position dominante qu'une tentative d'évasion lui semble à sa portée. Cependant, au moment de sa fuite et alors qu'il ressent de la joie, un typhon arrive dévastant l'équipage à l'exception d'un jeune garçon. Ainsi, malgré l'adversité, le protagoniste ne perd pas d'espoir, mais devant la catastrophe naturelle qu'est le typhon, il disparaît dans les vagues furieuses. La fin de ce film de HONG n'est donc pas heureuse. À la radio, le seul lien entre le crevettier et la société, les chalutiers apprennent la démocratisation du pays, mais à l'exception du protagoniste, personne n'y porte foi. D'une manière analogue à celle des films de PARK Kwang-su, HONG dans *Kasŭm e totnŭn k'allo sŭlp'ŭm ŭl charŭgo* dresse le portrait de la société sud-coréenne des années 1990 sujette aux mêmes problèmes que la décennie précédente et cela malgré la démocratisation du pays. Toutefois, alors que PARK se place face au *minjung* à travers une comédie noire ou par l'intermédiaire d'un observateur intellectuel, HONG décrit des individus de la classe dominée selon la perspective du protagoniste qui lui-même fait partie du *minjung*.

Afin de souligner le réalisme de son film, HONG a minimisé les mouvements de caméra et appliqué un style documentaire. Au cours d'un entretien avec YI Hyo-in conduit en 1993, à la question « pourquoi avez-vous évité les mouvements de caméra alors qu'ils peuvent produire un effet dramatique ? », HONG explique ainsi son choix :

« Dans ce film (*Kasŭm e totnŭn k'allo sŭlp'ŭm ŭl charŭgo*), il n'y a presque pas de mouvements [de caméra]. [...] J'ai une préférence pour la manière classique de composition d'un récit : *kisŭngjŏng'yŏl* (기승전결, 起承轉結, lever, soutenir, changer et terminer). [...] Je ne cherche pas un certain style ou une technique intentionnellement. [...] Dès la rédaction d'un scénario, je tends à la perspective documentaire. Je veux dire, je réfléchis aux éléments qui pourraient donner vie à la réalité dans mon film,

comme les expressions de visages et les gestes de la main. [...] [Je choisis un sujet d'inspiration] également de cette manière⁶⁵⁰. »

Grâce à ce film, HONG a reçu le prix du meilleur scénario lors du 29^e Baeksang [Paeksang] Arts Awards. L'Association des critiques de cinéma de Corée du Sud lui a remis le prix du meilleur scénario et celui du meilleur nouveau réalisateur de l'année en 1993. À l'étranger, le film a été invité au 14^e Festival des trois continents à Nantes en 1992 et au Festival du film de San Remo en Italie en 1993. Cependant, HONG a toujours connu des difficultés pour les financements de ses films, faute de trouver des investisseurs. Pour cette raison, et à l'exception de son premier film, ses autres projets de film ont été avortés tout au long des années 1990.

Le premier de ses échecs, est une adaptation d'un roman de CHŎNG Hwajin⁶⁵¹, *Uri ũi sarang ũn tũkkot ch'örõm* (우리의 사랑은 들꽃처럼, *Notre amour comme une fleur sauvage*), une histoire d'amour entre deux jeunes gens du milieu ouvrier⁶⁵². Juste après son départ de *Changsan'got mae* en 1989, HONG a écrit le scénario avec KIM Dong-bin. Ayant pour but d'assurer un certain degré de perfection à leur film, en particulier de faire preuve de cohérence et de réalisme, ils ont demandé à KIM Insuk⁶⁵³ de relire leur scénario. Dans ses œuvres, KIM Insuk décrivait souvent les étudiants militants du mouvement pour la démocratisation des années 1980, des ouvriers et des gens ordinaires, dans la société capitaliste. Les deux scénaristes ont pensé qu'elle pourrait s'assurer de la vraisemblance des vies des ouvriers dans le film. En plus de son expertise, HONG et KIM Dong-bin ont passé près d'un mois dans les zones industrielles de Guro [Kuro] et Bucheon [Puch'õn]⁶⁵⁴ afin de finaliser le scénario. Ils allaient se charger de la réalisation, mais faute de financement, le projet n'a pas abouti.

La deuxième tentative avortée est inspirée par une histoire vraie ayant eu lieu en 1992 en Corée du Sud. Il s'agit du meurtre d'un haut fonctionnaire du parquet accusé d'avoir abusé

⁶⁵⁰ « 이 영화 (<가슴에 돋는 칼로 슬픔을 자르고>)에는 [카메라]의 움직임이 거의 없습니다. [...] 나는 정통적인 기승전결의 형식을 취하고 있는 편입니다. [...] 구태여 어떤 기교나 방식을 찾는 편은 아닙니다. [...] 시나리오를 쓸 때부터 다큐멘터리적 입장에서 연구하는 편입니다. 즉 가장 현실을 잘 보여줄 수 있는 것이 무엇인가를 찾는 작업, 예컨대 표정인가, 손동작인가 등까지 그러한 관점에서 진행하는 편입니다. [...] [작품에 담을 소재에 대한 것] 역시 그렇습니다. » Source : YI Hyo-in. *Han'guk ũi yõnghwa kamdok...*, *op. cit.*, p.328-329.

⁶⁵¹ CHŎNG Hwajin (정화진, 1960 -). Écrivaine sud-coréenne. Elle a commencé sa carrière avec *Swoenmul ch'örõm* (쇠물처럼, *Comme du métal en fusion*), une nouvelle publiée dans l'ouvrage, *Chõnhwan'gi ũi minjok munhak* (전환기의 민족문학, *La littérature nationale au tournant*). Cet ouvrage est sorti en 1985 grâce à la maison d'édition *Ch'angjak kwa pip'yõng* (창작과 비평, *Création et critique*).

⁶⁵² La nouvelle littéraire est publiée dans *Onũl ũi sosõl* (오늘의 소설, *Les Romans d'aujourd'hui*) en 1989.

⁶⁵³ KIM Insuk (김인숙, 1963 -). Romancière sud-coréenne.

⁶⁵⁴ AN Chõngsuk. *Chõlmũn kamdok tũl sinario...*, *op. cit.*

sexuellement sa fille adoptive, de ses neuf à quinze ans. Il a été assassiné par le petit ami de la jeune fille. Le crime semblait être aux yeux du jeune couple, la seule issue possible face à l'immunité du magistrat. Les deux jeunes gens ont été condamnés à cinq ans de prison, sans sursis pour le meurtrier et avec sursis pour la victime. En 1993, le président de la République de Corée, KIM Young-sam [KIM Yōngsam], a accordé la grâce présidentielle à la jeune fille et une remise de peine à son fiancé. En 1994, cette affaire s'est conclue avec l'adoption de la loi pénale spéciale réprimant les violences sexuelles en Corée du Sud⁶⁵⁵. À travers son film, HONG voulait signifier l'amour de ce jeune homme pour la fille adoptive du magistrat. Cependant, le prisonnier a refusé l'adaptation de son histoire au cinéma⁶⁵⁶.

Malgré ce nouvel échec, en 1994, HONG a préparé un autre film racontant l'histoire d'un homme sombrant dans l'alcoolisme. Le titre provisoire était *Sulkkun ūi norae* (술꾼의 노래, *La Chanson d'un alcoolique*). Il avait pour ambition de répondre à la question « pourquoi [la société sud-coréenne] nous oblige-t-elle à boire de l'alcool ? » et de représenter « l'aliénation de l'homme dans la société contemporaine à travers ce protagoniste alcoolique »⁶⁵⁷. Afin de réaliser ce projet, il a rédigé de nombreux scénarios sur le sujet. Néanmoins, comme l'addiction à l'alcool était un sujet impopulaire, les acteurs n'y étaient pas favorables⁶⁵⁸. HONG a connu des difficultés pour trouver un investisseur⁶⁵⁹. En 1995, il a donc entrepris lui-même la production d'un film sur le même sujet, *P'okchu chok* (폭주족, *Les Alcooliques*). En s'inspirant des scénarios déjà rédigés au cours de son précédent projet, HONG a voulu écrire l'histoire d'un ancien journaliste qui, n'arrivant pas à s'adapter à la réalité, se console dans l'alcool. Le protagoniste rencontre d'autres jeunes alcooliques qui « se détruisent sans pouvoir surmonter la discordance entre leur idéal et la réalité⁶⁶⁰ ». HONG avait l'intention de faire « un film sérieux, mais intéressant qui lie l'alcool et les émotions des

⁶⁵⁵ PYO Chang-won [P'YO Ch'angwōn]. « 'Chimsŭng' ūibut abōji chugin piun ūi yōnin ('짐승' 의붓아버지 죽인 비운의 연인, Un amoureux tragique qui a tué un père adoptif 'bestial') ». *Sisa chōnōl*, 20 novembre 2012. Disponible sur : <http://www.sisapress.com/news/articleView.html?idxno=136194> [consulté le 15 juin 2018]

⁶⁵⁶ NAM Tongch'ōl. « Hong kisōn ūi 7chōn 8ki (홍기선의 7전 8기, L'infatigable lutte de HONG Ki-seon) ». *Cine21*, 21 mars 2001. Disponible sur : http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=914 [consulté le 14 juin 2018]

⁶⁵⁷ PAK Sōngsu. « Uri yōnghwa 「sin kyōngji」 tojōn (우리영화 「新境地(신경지)」 도전, Le challenge pour la nouvelle terre du cinéma coréen) ». *Kyunghyang Shinmun*, 3 juin 1994. Disponible sur : <https://newslibrary.naver.com> [consulté le 14 juin 2018]

⁶⁵⁸ YI Tonggwōn. « Nōlpko kip'ūn pich'i hūrūnūn hong kisōn yōnghwa ūi him (넓고 깊은 빛이 흐르는 홍기선 영화의 힘, La force des films de HONG Ki-seon où une grande lumière profonde se lève) ». *Minjung ūi sori*, 31 octobre 2005. Disponible sur : <http://www.vop.co.kr/A00000031868.html> [consulté le 20 mai 2019]

⁶⁵⁹ NAM Tongch'ōl. *Ibid.*

⁶⁶⁰ « 'Chakka chuūi' t'ūrio paek ilsōng·hong kisōn·hwang kyudōk kamdok oraen ch'immuk kkaego megap'on ('작가주의' 트리오 백일성·홍기선·황규덕 감독 오랜 침묵 깨고 메가폰, Le trio du « cinéma d'auteur », PAKK Ilsōng, HONG Ki-seon, HWANG Gyu-Deok prennent un mégaphone après avoir brisé un long silence) ». *Kyunghyang Shinmun*, 19 août 1995. Disponible sur : <https://newslibrary.naver.com> [consulté le 14 juin 2018]

contemporains⁶⁶¹ » et le rôle du protagoniste a été attribué à JO Jae-hyeon [CHO Chaehyŏn]⁶⁶², un acteur populaire ayant une bonne réputation artistique⁶⁶³. JO avait déjà travaillé avec HONG pour son film sorti en 1992. Mais une nouvelle fois, HONG n'a pas trouvé d'investisseur pour faire aboutir son projet.

En 1996, HONG a entrepris l'adaptation d'un roman autobiographique de SHIN Kyung-sook [SIN Kyŏngsuk]⁶⁶⁴, *Oettan pang* (외판방, *Une chambre isolée*). *Oettan pang* est l'histoire d'une jeune fille de la campagne âgée de seize ans qui s'installe dans une petite chambre isolée à Séoul. Elle travaille dans une usine de la zone industrielle de Guro. Passionnée de littérature, elle commence à faire ses études au lycée. HONG était attiré par ce roman « parce qu'un film de *Chungmuro* racontant l'histoire du monde ouvrier est rare et que l'œuvre littéraire embrasse à la fois la vie ouvrière et les expériences de l'adolescence⁶⁶⁵ ». Contrairement à ses projets précédents, une société de production de cinéma⁶⁶⁶ lui a promis un investissement et le casting des acteurs a pu être complété, comptant entre autres MOON Sung Keun, JO Jae-hyeon, LEE Hae-eun [YI Hye-ŭn]⁶⁶⁷ et SONG Kang-ho⁶⁶⁸. Cependant, l'investisseur a annulé la promesse, amenant l'abandon du projet par HONG.

Dans les années 1990, les comédies romantiques attirent particulièrement les spectateurs, c'est aussi pour cette raison que les sociétés de production de cinéma n'étaient pas favorables au type de films proposés par HONG. En outre, contrairement à PARK qui a débuté dans

⁶⁶¹ *Ibid.*

⁶⁶² JO Jae-hyeon (조재현, 1965 –). Acteur sud-coréen.

⁶⁶³ PAE Changsu. « Pūraun kwan·sük'ürin "chonghoeng mujin" KBS 2 「ch'allan han yŏmyŏng」 kojong yŏk chojaehyŏn (브라운관·스크린 "총횡무진" KBS2 「찬란한 여명」 고종역(역) 조재현, Le rôle du roi Kojong dans la nouvelle série de la chaîne de télévision KBS2, *Ch'allanhan yŏmyŏng* (*Une aube glorieuse*) est attribué à JO Jae-hyeon qui déploie pleinement son activité pour la télévision et le cinéma ». *Kyunghyang Shinmun*, 26 septembre 1995. Disponible sur : <https://newslibrary.naver.com> [consulté le 14 juin 2018]

⁶⁶⁴ SHIN Kyung-sook (신경숙, 1963 –). Écrivaine sud-coréenne. Avant de publier ses romans, elle a travaillé dans les usines dans les années 1970.

⁶⁶⁵ PAK Ŭnyŏng. « Chŏnju yŏnghwaje indi pijŏn simsa wiwŏn toen <sŏnt'aek> ũi hong kisŏn kamdok (전주영화제 인디비전 심사위원된 <선택>의 홍기선 감독, Le réalisateur du film *Sŏnt'aek* (선택, *Le Choix*), HONG Ki-seon est nommé membre du jury d'*Indie vision*, la section de la compétition internationale du Festival international du film de Jeonju [Chŏnju] ». *Cine21*, 12 mai 2005.

Disponible sur : http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=30466 [consulté le 20 mai 2019]

⁶⁶⁶ Il s'agit de *Cinerok pictures*, la société de production de cinéma fondée en 1996 par KWON Yŏngrak, un des anciens membres de l'Union des employés des bureaux de planification des films coréens. Source : « Changsan'got mae tŭl oraen man e nalta (장산꽃매들 오랜만에 날다, Les faucons de *Changsangot mae* s'envolent à nouveau après long moment d'attente) ». *Hankyoreh*, 22 mars 1997. Disponible sur : <https://newslibrary.naver.com> [consulté le 14 juin 2018]

⁶⁶⁷ LEE Hae-eun (이혜은, 1973 –). Actrice sud-coréenne. Elle a commencé sa carrière en tant qu'actrice dans *Korŭset* (코르셋, *Corset*, 1996), le premier film commercial de JEONG Byeong Gak, ancien membre du club de cinéma universitaire de l'Université de Corée, *Tolbit* et ancien étudiant de l'Académie du film de Corée du Sud. Le film est produit par LEE Eun.

⁶⁶⁸ YI Tonggwŏn. *Ibid.*

l'industrie, sous la direction de LEE Jang-ho, après des études cinématographiques à l'étranger, HONG n'avait jamais travaillé dans l'équipe de réalisation d'un cinéaste déjà installé dans le milieu. Par ailleurs, il avait les antécédents avec la police et il avait déjà été arrêté. Il était également passé en jugement pour ses travaux cinématographiques. Par conséquent, il était loin du profil de cinéaste recherché à *Chungmuro*. Cependant, HONG n'a pas abandonné son objectif de traiter dans ses films des problèmes sociaux. Cette citation le met nettement en évidence :

« J'ai grandi avec un sentiment de solitude au sein d'une famille pauvre. [...] Quand j'étais en difficulté, certains films m'ont encouragé. Pour moi, ce qui a du sens, c'est de donner l'espoir aux gens qui sont exténués. [...] Pour moi, le rôle fondamental d'un film est de révéler la réalité et de l'enregistrer. J'ai tendance à décrire la réalité et la vie des gens de la plus basse classe sociale⁶⁶⁹. »

« Je n'avais pas de goût pour les films idéologiques. Je ne suis donc pas un activiste armé de théories sociales. Je crois que le cinéma doit être un média qui permet de montrer la nature des problèmes [sociaux] facilement, de façon réaliste et radicale⁶⁷⁰. »

Parmi la génération *Munhwawon*, et dès sa formation, HONG a toujours été perçu comme le plus radical. Surnommé « Ken LOACH sud-coréen », il a davantage été considéré comme un activiste qu'un artiste cinématographique. En effet, il le souligne lui-même ci-dessus, HONG a réalisé des films afin de « donner l'espoir aux gens exténués », ces derniers sont des victimes des injustices de la société. La poursuite du « réalisme critique » et celle de la valeur artistique du cinéma fondent l'identité de la génération *Munhwawon*. De là, nous pouvons comprendre qu'au moment où le 7^e art est devenu un sens commun en Corée du Sud, HONG a mené sans cesse ses luttes pour contribuer à une vie plus acceptable pour le peuple par l'intermédiaire du cinéma. En effet, parmi les acteurs de la MHSD, il a poursuivi sa

⁶⁶⁹ « 나는 가난한 환경에서 고독하게 커왔어요. [...] 내가 어려웠을 때 어떤 영화들은 나에게 힘을 주었어요. 의미있는 것이란 곧 고단한 사람들에게 희망을 주는 것이라고 생각합니다. [...] 영화의 역할은 우선 현실을 알리고 기록하는 것에서 출발한다고 봅니다. 나의 경우는 주로 밀바닥 사람들의 소외된 현실과 삶을 그리고자 하는 경향이 있습니다. » Source : YI Hyo-in. *Han'guk ūi yŏnghwa kamdok...*, op. cit., p.326, p.328.

⁶⁷⁰ « 사실 제가 특별히 이념성을 가진 영화를 선호하는 것은 아니었어요. 그러니까 이론으로 무장한 사회파가 아니죠. 전 영화는 쉬우면서도 사실적이고 또한 문제의 본질을 극명하게 보여줄 수 있는 매체여야 한다고 생각합니다. » Source : SIN Yongho. « Hong kisŏn kamdok "yŏnghwa nŭn sasil chŏk igo swiwŏya" (홍기선 감독 "영화는 사실적이고 쉬워야", Pour HONG Ki-seon, un film doit être réaliste et facile) ». *Joong-ang ilbo*, 25 février 2002. Disponible sur : <https://news.joins.com/article/955400> [consulté le 20 mai 2019]

carrière de réalisateur à la MHSD sur la plus longue période, malgré les difficultés d'ordre financier, et ce jusqu'au dernier jour de sa vie⁶⁷¹.

III — AHN DONG KYU : ADIEUX AUX DISCOURS DE LA GÉNÉRATION *MUNHAWON ?*

Dès la fin de son service militaire en 1983, en réponse à une proposition de KIM Dong-won, AHN a rejoint l'équipe de réalisation de JANG Sun-woo et SŌNU Wan pour le film *Sŏul hwangje* (서울황제, *L'Empereur de Séoul*, 1986). Étant donné que JANG faisait partie du mouvement culturel pour la démocratisation, les acteurs du réseau MHSD ont accédé plus facilement à l'industrie du cinéma sous sa direction : KIM Dong-won était l'assistant-réalisateur et HWANG Gyu-Deok, JEONG Byeong Gak [CHŎNG Pyŏnggak]⁶⁷², KIM Ui-seok étaient dans l'équipe de réalisation avec AHN. Selon ce dernier, des agents de la MHSD ont eu la facilité pour s'installer au sein de *Chungmuro* grâce à leur bonne réputation :

« [À *Chungmuro*] on a vu que nous (les gens de la génération des centres culturels) nous en sortions bien [...] que nous connaissions bien le cinéma, que nous étions plus sérieux et passionnés. [...] Auparavant, les assistants ne pouvaient même pas s'imaginer avoir des discussions avec leurs réalisateurs tant la hiérarchie entre un maître et ses apprentis était imposante. Ces derniers ne faisaient que ce que leur maître leur demandait. [...] Cependant, certains réalisateurs ont vu qu'ils pouvaient avoir des discussions sérieuses sur le cinéma avec nous. Nous étions donc populaires. Par conséquent dès que nous avons commencé nos carrières dans une équipe de réalisation, nous sommes devenus plus rapidement des assistants-réalisateurs. [...] ils sont

⁶⁷¹ HONG Ki-seon est décédé en 2016, juste après la fin du tournage de son dernier film, *Ikūp kimil* (1 급기밀, *Extrêmement secret*). Ce premier film qui accuse la corruption de l'industrie militaire de la Corée du Sud est sorti en juillet 2017.

⁶⁷² JEONG Byeong Gak (정병각, 1960 –). Réalisateur sud-coréen. Il était au club du cinéma universitaire, *Tolbit* de l'Université de Corée. Puis il a étudié le cinéma plus profondément à l'Académie du film de Corée du Sud. En 1988, il était le président du Syndicat des jeunes cinéastes. Après avoir été l'assistant-réalisateur pour *Kyŏngma chang kanūn kil* (경마장 가는 길, *La Route pour le champ de courses*, 1991) réalisé par JANG Sun-woo et *Kyŏrhon iyagi* (결혼이야기, *Histoire d'un mariage*, 1992) de KIM Ui-seok, il a commencé à réaliser ses propres films : son premier film commercial, *Korūset* (코르셋, *Corset*, 1996) a été produit par LEE Eun.

devenus réalisateurs en cinq ou dix ans alors qu'auparavant, on mettait en général entre vingt et trente ans⁶⁷³. »

AHN a passé plus de deux ans sous la direction de JANG Sun-woo. Pendant cette période, il a été rémunéré, au total, environ 200 000 wons, soit à peu près 643 000 wons⁶⁷⁴ aujourd'hui⁶⁷⁵. À l'occasion de l'interview, AHN a justifié son acceptation de telles conditions de travail de l'époque en accusant le système de production :

« Je sais que c'est absurde et incompréhensible dans la perspective d'aujourd'hui. Cependant, à l'époque, nous n'avons pas pensé que c'était de l'exploitation. Le système était comme ça. Même les réalisateurs touchaient une faible rémunération dans des conditions défavorables. Comme le paiement pour nous (les membres de l'équipe de réalisation) n'était pas prévu [dans le budget], le réalisateur prenait une partie de sa rémunération et la donnait à son assistant. Ensuite, l'assistant-réalisateur nous donnait notre part après avoir pris la sienne. On dirait maintenant que ce n'était pas un système raisonnable, mais à l'époque, c'était comme ça⁶⁷⁶. »

Après le film de JANG Sun-woo, il est devenu l'assistant-réalisateur de KIM Hyŏnmyŏng⁶⁷⁷ pour le film *Sŏul sonja pyŏngbŏp* (서울손자병법, *L'Art de la guerre du Sŏn Zi de Séoul*, 1986). En rappelant le fait qu'à l'époque, il était nécessaire de participer au tournage de plusieurs films dans l'équipe de réalisation pour devenir assistant-réalisateur, sa promotion apparaît exceptionnelle. Cependant, son intérêt le portait davantage vers la planification et la production de films, plutôt que la réalisation. Il a quitté le domaine de la réalisation et commencé à s'occuper du *marketing* de films. Il explique ainsi son choix :

⁶⁷³ « 일들 하는 거 보니까 우리가 좀 잘 하잖아요 ? [...] 영화라든지 일하는 자세나 열정이라든지. [...] 옛날 같으면 감독한테 얘기한다는 게 있을 수 없는 일이고, 도체시스템에서 무슨 시키는 것만 하다가. [...] 그런데 [감독들이] 저희[하고]는 조금씩 소통이 가능하다고 생각을 했던 거죠. 그러니까 실은 인기가 많았죠. 저희들이 들어가면 바로 바로 연출부, 조감독 이렇게 빨리 빨리 했죠. [...] 굉장히 빨랐죠.. 자리 잡는 데에. 보통 2-30년 걸리던 게 보통 5-10년 내로는 감독들 땀으니까. » Source : AHN Dong Kyu. Interview réalisée le 30 août 2018 à Séoul, Corée du Sud.

⁶⁷⁴ 643 mille wons font environ 500 euros selon le taux d'échange du 13 novembre 2018.

⁶⁷⁵ Han'guk ūnhaeng (한국은행, Banque de Corée). *Hwap'ye kach'i kyesan* (화폐가치계산, Calcul de la valeur de la monnaie). Disponible sur : <https://ecos.bok.or.kr/jsp/use/monetaryvalue/MonetaryValue.jsp> [consulté le 13 novembre 2018]

⁶⁷⁶ « 지금 보면 불합리하지만, 도저히 이해할 수 없겠지만 당시에는 착취다 이런 개념이 없는 거고. 그때는 시스템 자체가 그랬잖아요. 감독도 열악한 상황에서 [보수를] 받아야 되는 거고. [예산에] 저희 (연출부) 임금이 따로 책정되어 있는 게 아니니까 감독 임금에서 따로 떼서 주는 거 아니에요, 조감독한테. 그럼 조감독도 자기 몫 갖고 나머지를 우리에게 나눠 주고 그랬죠. 지금 생각하면 그게 이해가 가는 시스템이나 하겠지만 당시에는 보편적인 그런 거였고. » Source : AHN Dong Kyu. Interview réalisée le 30 août 2018 à Séoul, Corée du Sud.

⁶⁷⁷ KIM Hyŏnmyŏng (김현명, 1952 -). Réalisateur sud-coréen. Après avoir arrêté ses études de littérature coréenne à l'université, il a rejoint *Chungmuro* au début des années 1970. Son premier film *Yŏja ūi pallan* (여자의 반란, *La Révolte des femmes*) est sorti en 1984. Il réalisait activement des films du milieu jusqu'à la fin des années 1980.

« J'ai perdu le courage [de faire mes propres films] après avoir vu les œuvres de GODARD, TRUFFAUT et FASSBINDER. C'est normal que je me sois dit que je ne pourrais jamais faire mieux qu'eux [...] et qu'il vaudrait mieux devenir producteur afin de pouvoir créer une œuvre digne du Grand Prix du Festival du Cannes avec un bon réalisateur. Donc, j'ai changé de voie⁶⁷⁸. »

Après avoir travaillé dans plusieurs sociétés de production de cinéma⁶⁷⁹, AHN a commencé sa carrière en tant que *p'ũrodyusõ* en 1992 grâce à la proposition de JEONG Ji-yeong. Lors de la production du film de JEONG, *Hayan chõnjaeng* (*La Guerre blanche*, 1992) traitant le sujet de la guerre du Vietnam pour la première fois en Corée du Sud, AHN a réussi à mobiliser le financement le plus important de l'époque (deux milliards de wons). En outre, il est parvenu à rendre possible le tournage du film au Vietnam alors même que les relations diplomatiques entre la Corée du Sud et ce pays n'étaient pas encore établies⁶⁸⁰. Étant donné qu'aucune des tentatives de tourner un film dans cette zone anciennement ennemie n'avait abouti jusque-là⁶⁸¹, AHN de par ce succès a été reconnu par son milieu dès son premier travail de *p'ũrodyusõ*. Par ailleurs, son deuxième projet, *Kũdae an ũi pũllu* (*Bleu en toi*, 1992) de LEE Hyeon-seung a aussi mobilisé l'attention des spectateurs. C'est ainsi qu'AHN a fondé sa propre société de production de cinéma, *Yõnghwa sesang* (*Le monde du cinéma*) en 1993, devenant une des personnes importantes de l'industrie du pays.

De 1992 à 1996, AHN a produit sept films grâce à l'investissement des *chaebõl* entre autres Daewoo et SKC : les deux films mentionnés ci-dessus et *Pisanggu ka õpta* (*비상구가 없다*, *Pas de sortie de secours*, 1993) de KIM Yõngbin⁶⁸², *Na nũn somang handa nae ke kũmji toen kõt ũl* (*나는 소망한다 내게 금지된 것을*, *Je désire ce qui m'est interdit*, 1994) de CHANG Gil-soo, *Hõlliudũ k'idũ ũi saengae* (*헐리우드 키드의 생애*, *La Vie d'un kid d'Hollywood*, 1994) de JEONG Ji-yeong, *Ch'õnjae sõnõn* (*천재선언*, *Déclaration des génies*, 1995) de LEE Jang-

⁶⁷⁸ « 고다르, 트뤼포, 파스빈더 영화 보고 좌절해야지, 내가 애네들보다 영화 잘 만들 수 있겠다는 생각이 들어요? [...] 차라리 제작자가 되어서 좋은 감독 데리고 농담 반 진담 반인데 간느 그랑프리 받을 작품 하는 게 낫겠다 싶어서 바꿨어요. » Source : AHN Dong Kyu. Interview réalisée le 4 novembre 2014 à Séoul, Corée du Sud.

⁶⁷⁹ AHN travaillait pour *T'im p'ok'õsũ* (*Team Focus*) de 1986 à 1989, puis pour une société fondée par YI Semin en 1989 et pour *Sõng'il sine mat'ũ* de 1990 à 1991. Le nom de la société dirigée par YI Semin n'a pas été accessible au cours de mes recherches.

⁶⁸⁰ Les relations diplomatiques entre la Corée du Sud et le Vietnam ont commencé en décembre 1992.

⁶⁸¹ Avant *Hayan chõnjaeng* (*La Guerre blanche*, 1992), il y a eu un autre projet de réaliser un film parlant de la guerre du Vietnam, *Ttaihan* (*타이한*, *Des soldats sud-coréens dans la guerre du Vietnam*) pour lequel HONG Ki-seon a travaillé en tant que scénariste. Le projet de la production du film a attiré l'attention de la société sud-coréenne étant donné qu'aucune œuvre cinématographique du pays ne traitait la guerre. Cependant, le gouvernement vietnamien n'a pas donné d'autorisation pour le tournage dans le pays et le projet a été avorté.

⁶⁸² KIM Yõngbin (김영빈, 1955 –). Réalisateur sud-coréen. Professeur de cinéma à l'Université Inha. Il a fait des études cinématographiques à l'Université Hanyang et son professeur, CHÕNG Yongt'ak lui a présenté IM Kwon-taek qui l'a accepté dans son équipe. C'est ainsi que KIM a rejoint *Chungmuro*.

ho et *Pak ponggon kach'ul sakŏn* (박봉곤 가출사건, *PAK Ponggon en fuite*, 1996) de KIM T'aegyun⁶⁸³. Comme nous l'avons mentionné précédemment, AHN a fréquemment travaillé avec ceux qui se trouvaient dans la sphère de la MHSD et il a apporté son soutien aux jeunes rêvant de devenir cinéastes au *Chungmuro* pour faire leurs premiers films commerciaux, notamment LEE Hyeon-seung et KIM T'aegyun. En outre, ces sept films produits par AHN évoquent des problèmes sociaux, tels que les séquelles de la guerre du Vietnam (*Hayan chŏnjaeng*), le sexisme (*Kŭdae an ūi pŭllu, Na nŭn somang handa nae ke kŭmji toen kŏt ūl* et *Pak ponggon kach'ul sakŏn*) et la décadence de la classe dominante (*Pisangu ka ŏpta*).

Yŏllin yŏnghwa, la revue du Petit cinéma dont AHN était le rédacteur en chef a poursuivi son intention de faire un cinéma au travers duquel le *minjung* pourrait communiquer avec la société. En focalisant l'attention sur les sujets des films produits par AHN, il semble qu'il ait tenté de concrétiser les discours portés par la MHSD dans *Chungmuro*. Néanmoins, il est difficile d'affirmer qu'AHN a produit ses films dans une véritable volonté d'assurer une continuité avec les discours de la MHSD. En effet, ces films correspondent aussi, dans leur majorité, à une réponse donnée aux intérêts du public de l'époque. Dès l'année 1992, un débat s'est établi dans la société sud-coréenne autour des jeunes nés dans les années 1970 qui jouissaient d'une nouvelle prospérité que leurs parents avaient pu établir grâce à la croissance économique rapide du pays. D'après le nom d'un fruit importé qui était rare et cher à l'époque, l'orange, les médias les ont nommés *Orenji chok* (오렌지족, Clique orange). Le quartier d'Apgujeong [Apkujŏng] qu'ils fréquentaient était considéré comme « un lieu du plaisir décadent et de dépenses excessives des enfants des parvenus baptisés de la culture épicurienne du Japon ou de l'Occident⁶⁸⁴ ». Inspiré par cet univers social ouvert aux critiques, aux reproches, mais aussi aux jalousies, *Chungmuro* a réalisé trois films sur ce sujet en 1992, dont l'un d'eux, *Pisangu ka ŏpta* a été produit par AHN⁶⁸⁵.

Le sexisme de la société sud-coréenne est aussi l'un des grands sujets des années 1990. Au sein des mouvements pour la démocratisation des années 1980, les conditions de travail

⁶⁸³ KIM T'aegyun (김태균, 1960 -). Réalisateur sud-coréen. Il était dans *Ullim* (울림, Résonance), le club de cinéma de l'Université Hankuk des études étrangères. Ensuite, il a fait des études à l'Académie du film de Corée du Sud.

⁶⁸⁴ « 일본, 서구의 향락적 문화의 세례를 받은 줄부 2 세대의 과소비와 향락의 마당 » Source : YI Tongguk et YI Chindong. « Sŏul ūi ibang chidae apkujŏng rūp'o : orenji chok ūi segye 2 (서울의 이방지대 압구정 르포 : 오렌지족의 세계 2, Reportage sur Apgujeong, une zone étrangère à Séoul : le monde de la Clique orange) ». *Hankook ilbo*, 19 octobre 1992.

Disponible sur : <https://www.hankookilbo.com/News/Read/199210190031254931> [le 28 mai 2019]

⁶⁸⁵ Les deux autres films mentionnant le quartier d'Apgujeong sont *Param punŭn nal imyŏn apkujŏngdong e kaya handa* (바람 부는 날이면 압구정동에 가야 한다, *Au jour où se lève le vent, il faut aller à Abgujeong*, 1992) de YU Ha et *Orenji nara* (오렌지 나라, *Le Pays des oranges*, 1993) de YU Chinsŏn.

des ouvrières, encore plus défavorables que celles de leurs collègues masculins, ont été évoquées, et les discours féministes basés sur le marxisme et le socialisme se sont développés⁶⁸⁶. Dans les années 1990, les études féministes ont été diffusées dans le monde académique⁶⁸⁷ et *Young feminist*, une expression regroupant les activistes féministes s'est popularisée. Il est donc possible de considérer le choix d'AHN de produire deux films portant sur des problèmes liés au sexisme⁶⁸⁸, comme le résultat d'un état d'esprit situé dans la lignée des discours cinématographiques de la MHSD. Cependant, étant donné que *Chungmuro* avait compris que les femmes de 20-30 ans étaient les principales spectatrices de cinéma⁶⁸⁹, la plupart des «*Kihoek yŏnghwa*» (film planifié) sortis dans les années 1990 évoquent le problème du sexisme. Tout en suivant le modèle du premier film planifié dans le pays, *Kyŏrhon iyagi* (*Histoire d'un mariage*), les *p'ŭrodyusŏ* ont adopté le genre de la comédie romantique, comme l'a fait AHN pour son film, *Pak ponggon kach'ul sakŏn* (*PAK Ponggon en fuite*). Par conséquent, certains doutes quant à son accord idéologique avec les discours de la génération *Munhwawon* restent présents, même si les deux films précédemment évoqués traitant du sexisme de la société n'appartiennent pas à ce genre. À partir du milieu des années 1990, AHN a suivi complètement la mode de *Chungmuro* en produisant des comédies lui assurant un certain succès commercial.

⁶⁸⁶ La fondation de l'association *Han'guk yŏsŏng ūi chŏnhwa* (한국 여성의 전화, Le numéro d'écoute pour les femmes coréennes) en 1983 et l'établissement de la Loi sur la promotion de l'égalité des chances et du traitement entre les hommes et les femmes dans l'emploi en 1987 étaient des moments importants pour le féminisme en Corée du Sud.

⁶⁸⁷ SONG Tayŏng et KIM Miju. *Saero ssŭnŭn yŏsŏng bokchi ron chaengjŏm kwa silch'ŏn* (새로 쓰는 여성복지론 쟁점과 실천, *Des enjeux et pratiques des discours sur le bien-être des femmes vus dans une nouvelle perspective*). Paju : Yangsŏwŏn, 2011, p.109.

⁶⁸⁸ Ils sont *Kŭdae an ūi pŭllu* et *Na nŭn somang handa nae ke kŭmji toen kŏt ūl*.

⁶⁸⁹ KANG Hansŏp. « Kang hansŏp ūi sinewŏltŭ : 「pak ponggon kach'ul sakŏn」 chwach'ung udol sik hŭngmi kadŭk (강한섭의 시네월드 : 「박봉곤 가출사건」 좌충우돌식 흥미 가득, Le monde cinématographique de KANG Hansŏp : *Pak ponggon kach'ul sakŏn* où se trouvent plein de divertissements) ». *Dong-A ilbo*, 4 octobre 1996. Disponible sur : <https://newslibrary.naver.com> [consulté le 27 mai 2019]

IV — JUNG SUNG-IL : PROTECTEUR DU CINÉMA D'AUTEUR ET DU LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE

Dès la fin de ses études en licence en 1985, JUNG a été dans l'obligation de soutenir sa famille, malgré sa passion pour le 7^e art. Employé dans une maison d'édition, il a travaillé pendant presque deux ans en tant que journaliste dans un magazine féminin, *Chubu saenghwal* (주부생활, *La Vie des femmes au foyer*). JUNG exprime ainsi son malaise de l'époque : « lorsque jour après jour je m'apitoyais tristement en m'énervant contre le monde, je cachais mes sentiments en affichant des sourires gentils et des manières affables aux autres⁶⁹⁰ ». Il a démissionné de son emploi de journaliste en 1986, afin de poursuivre sa vocation dans le cinéma. Il a commencé à travailler dans le bureau de planification d'une société de production de cinéma grâce à l'aide qu'il a reçue de PARK Kwang-su :

Le cinéma me manquait. Il n'a jamais été un simple passe-temps pour moi. Je ne pouvais pas me pardonner de me contenter d'aller au cinéma pendant mon temps libre le week-end. J'aurais été malhonnête envers moi-même si j'avais préféré maintenir mon niveau de vie confortable et mon salaire ordinaire en m'empêchant de plonger dans le monde du cinéma. Il me semblait que j'étais en train de gaspiller ma vie⁶⁹¹.

En travaillant à *Chungmuro*, JUNG a commencé à produire de nombreux articles sous le pseudonyme de JUNG Yerin (정예린)⁶⁹² afin de pouvoir subvenir aux besoins de sa famille tout en restant dans le milieu cinématographique. Selon lui, il n'avait pas l'ambition de devenir critique de cinéma. Au contraire, il rêvait de devenir réalisateur⁶⁹³. Grâce à son premier ouvrage sur le réalisateur IM Kwon-taek et à ses articles publiés dans diverses revues, il est devenu le rédacteur en chef de *Roadshow*, une revue cinématographique mensuelle

⁶⁹⁰ JUNG Sung-il. « Yi chunik e taehayō, tto yi chunik ūi 'yulli' e taehayō (이준익에 대하여, 또 이준익의 '윤리'에 대하여, Sur LEE Joon-ik [YI Chunik], et sur son moral) ». *Mal*, 2006, n°244, p.178-185.

⁶⁹¹ « 영화를 하고 싶었다. 내겐 취미일 수가 없었다. 주말에 짬을 내서 영화를 보러 가는 길로는 나 자신을 용서할 수가 없었다. 내 몸은 지금 영화를 바라보고 있는데, 내가 약간의 월급과 안락한 삶을 위해서 거기에 뛰어들지 않는 건 정직하지 못한 거라고 생각했다. 삶을 낭비하고 있다는 생각이 들었다. » Source : YI Tohun. « Yōnghwa, sesang ūi kanŭng... *op. cit.*

⁶⁹² Entre 1986 et 1988, il a rédigé des articles régulièrement pour *Munhwa yesul* (문화예술, *Culture et art*), une revue mensuelle publiée par le *Han'guk munhwa yesul chinhŭng wŏn* (한국문화예술진흥원, Office national de promotion de la culture et des arts de la Corée du Sud), *Kaeksök* (객석, *Salle des spectateurs*), une revue mensuelle spécialisée en musique et en spectacle vivant, *Pidio* (비디오, *Vidéo*) et *Screen*, des revues mensuelles cinématographiques.

⁶⁹³ JUNG Sung-il. Interview réalisée le 7 janvier 2015 à Séoul, Corée du Sud.

fondée en avril 1989⁶⁹⁴. Jusqu'à sa démission en septembre 1992, il a cherché à contribuer à l'intellectualisation du cinéma en Corée du Sud par l'intermédiaire de cette revue :

« Peut-être j'avais une sorte de vision favorable sur l'Occident, mais en lisant les *Cahiers du cinéma*, j'avais le désir de faire une revue similaire en Corée du Sud. [...] À l'époque, les départements de cinéma [des universités] étaient médiocres et les intellectuels évitaient de parler de cinéma. [Le cinéma était considéré comme] un sujet de discussions vulgaires. Et, effectivement, la critique cinématographique [sud-coréenne] ne pouvait se départir de cette réputation. Face à cela, j'ai vu dans les *Cahiers du cinéma* la possibilité de hisser le niveau de la critique cinématographique du pays et j'ai voulu me charger de cette tâche. En outre, quand j'étais étudiant, en lisant les articles de PAEK Nak-ch'ōng publiés dans *Ch'angjak kwa pip'yōng* (창작과 비평, *Création et critique*), je rêvais de faire une revue cinématographique aussi intellectuelle [que la revue littéraire de PAEK]⁶⁹⁵. »

JUNG a établi la direction de la rédaction de *Roadshow* en prenant comme référence les revues au travers desquelles il avait étudié le cinéma, à savoir, entre autres les *Cahiers du cinéma*, *Positif* et *K'inema chunbo*. D'après la lecture de l'éditorial du premier numéro de sa revue présenté ci-dessous, JUNG a développé une approche artistique du cinéma et présenté plusieurs films de différents pays marquant l'histoire du cinéma :

Le cinéma évolue dans une lutte contre d'autres genres artistiques, mais aussi contre lui-même. Nous (*Roadshow*) nous engageons à présenter des films comme tels (des films importants dans l'histoire du cinéma) en remontant cent ans [de l'histoire du cinéma]. [...] Nous ferons une revue cinématographique traitant le cinéma plus largement et plus profondément tout en le traversant, en passant aussi bien du cinéma hollywoodien qu'au cinéma du Tiers-monde. [...] Nous déclarons avec assurance notre amour pour le cinéma coréen. [...] Nos lecteurs qui grandiront en lisant

⁶⁹⁴ Le fondateur de la revue, KIM Sudal ne s'intéressait pas forcément au cinéma et il a créé *Roadshow* étant donné qu'il voyait la qualité marchande que pouvait avoir une revue cinématographique avec pour modèle une bonne vente de la seule revue spécialisée de l'époque, *Screen*. En outre, dans l'équipe de la publication de *Roadshow*, JUNG était le seul connaisseur de cinéma. Suite à la démission du premier rédacteur en chef de la revue pendant la préparation du premier numéro, il lui a succédé trois semaines avant la parution de la revue.

⁶⁹⁵ « 제가 약간 사대주의적인 시각이 있었던 건지는 모르겠지만 까이에 뒤 시네마를 보면서 한국에 이런 잡지가 있었으면 좋겠다는 생각을 많이 했거든요. [...] 당시에 영화과 자체가 조금 그랬고 지식인들이 영화 이야기를 하는 걸 꺼렸어요. 썬터 나는 이야기. 그리고 영화 비평이 그럴만 했고. 그걸 그런 환경 속에 있던 제가 <까이에>를 보면서 영화 비평이라는 것이 이 차원에 갈 수 있다는 생각을 하게 되었고, 그걸 한국에서 하고 싶다. 라는 생각을 했었고. 이를테면 대학 시절 창비를 보며 백낙청 선생의 글을 보면서 야, 이런 잡지의 수준까지 정말 가는 영화 잡지를 만들고 싶다는 소망이 있었어요. » Source : JUNG Sung-il. Interview réalisée le 7 janvier 2015 à Séoul, Corée du Sud.

Roadshow, en le critiquant et en communiquant [avec d'autres lecteurs] seront nos futurs rédacteurs. *Roadshow* sera donc le produit de vos propres mains⁶⁹⁶.

Afin de faciliter la communication avec ses lecteurs, *Roadshow* a recruté des lecteurs-journalistes dès son premier numéro. En les présentant comme « des auteurs-réalisateurs et des critiques de cinéma en devenir⁶⁹⁷ », la revue a encouragé la participation des lecteurs à sa rédaction. Dès le sixième numéro, publié en septembre 1989, il a consacré quelques pages aux critiques cinématographiques envoyées par ses lecteurs et favorisé les débats entre les lecteurs en leur demandant d'envoyer leurs remarques. Le mensuel a présenté ces pages réservées à leurs critiques comme « la fierté de *Roadshow* et le principal lieu de précieux débats⁶⁹⁸ ». La revue a aussi rémunéré les critiques cinématographiques de lecteurs lorsqu'elle publiait leurs textes. Dans la période où *Roadshow* a accueilli ces jeunes lecteurs comme de véritables partenaires et contributeurs, apparaît une nette évolution de leur participation : ils sont passés du simple vote de popularité pour les stars⁶⁹⁹ à la production des critiques cinématographiques sérieuses⁷⁰⁰ et à la sélection des chefs-d'œuvre cinématographiques par l'intermédiaire de raisonnements et de connaissances acquises à travers la lecture de la revue⁷⁰¹.

En parallèle, dès le premier numéro de la revue, a été fondée une rubrique intitulée « *Deep focus* », traitant de savoirs approfondis sur le cinéma, notamment de théories et discours cinématographiques et de l'histoire du cinéma afin de « rétablir une histoire correcte du cinéma⁷⁰² ». Depuis le numéro quatorze publié en mai 1990 qui critiquait « les cinéphiles “naïfs” qui croyaient fermement qu'il n'y avait rien en dehors du texte (par exemple les

⁶⁹⁶ 영화는 다른 예술과 다르고, 영화 그 자신과 다투면서 성장해 왔습니다. 저희 로드쇼는 그러한 영화들을 100 년을 거슬러올라가면서 소개하겠습니다. [...] 때로는 헐리우드 영화와 제 3 세계 영화들을 가로 지르면서 더 넓고 더 깊이있게 영화 잡지를 만들겠습니다. [...] 우리는 한국영화에 대한 애정도 자신있게 선언합니다. [...] 로드쇼를 보고 비판하고 대화하며 자라난 독자들이야말로 미래의 저희의 편집진일 것입니다. 그래서 여러분의 손으로 로드쇼가 만들어질 것입니다. Source : JUNG Sung-il. « Cinematographic kaksō yōnghwa ūi chae ch'ulpal (Cinematographic 각서 영화의 재출발, Promesse écrite cinématographique, un nouveau départ du cinéma) ». *Roadshow*, avril 1989, n°1, p.73.

⁶⁹⁷ CH'AE Sōnyōng. « Uri nūn 'yōnghwa kwang sidae' sōnōn ! (우리는 '영화광 시대' 선언 !, La déclaration de notre époque des cinéphiles !) ». *Roadshow*, juillet 1989, n°4, p.162.

⁶⁹⁸ « Reader's plaza tokcha robut'ō on p'yōnji (Reader's plaza 독자로부터 온 편지, Reader's plaza les lettres venant des lecteurs) ». *Roadshow*, avril 1992, n°37, p.97.

⁶⁹⁹ Voir le numéro 3 de la revue.

⁷⁰⁰ Par exemple, dans les trois numéros de la revue (n° 27, 28 et 29), de nombreux lecteurs ont réalisé des débats concernant les critiques cinématographiques sur le *Cercle des poètes disparus* (Peter WEIR, 1989).

⁷⁰¹ Voir le numéro 37 de la revue.

⁷⁰² JUNG Sung-il. « Yōnghwa ranūn mirae wa yesul iranūn kwagō sai esō (영화라는 미래와 예술이라는 과거 사이에서, Entre le cinéma du futur et l'art du passé) ». *Roadshow*, septembre 1991, n°30, p.83.

imitateurs de BORDWELL)⁷⁰³ », la revue a renommé la section « *Deep focus* » en « Dossier ». Elle y présente une nouvelle perspective critique sur le cinéma. Dans l'éditorial, JUNG explique pourquoi il a choisi le cinéma hongkongais comme premier sujet de cette nouvelle rubrique :

Le cinéma hongkongais des années 1980, qui a été rejeté comme un déchet par les critiques élitistes, n'est jamais un sujet léger dont on peut discuter ou rire sans plus de réflexion comme ils le font. [Le cinéma hongkongais] est pourtant devenu la culture et la mentalité de la « dernière » génération des années 1980, au cœur de notre « cinéma ». Il (le cinéma hongkongais) a clairement un certain lien avec nous. Si le cinéma est un enregistrement de notre époque et une mythologie des désirs du public (le plaisir de l'idéologie évoqué par BARTHES et DELEUZE), nous éveillerons avec persévérance les racines/les rhizomes d'une généalogie [du cinéma], comme des archéologues⁷⁰⁴.

Depuis cette date, et ce jusqu'à la démission de JUNG en septembre 1992, la rubrique a régulièrement traité de la question des auteurs-réalisateurs comme Wim WENDERS, Leos CARAX, Martin SCORSESE et Steven SPIELBERG. Une liste des meilleurs films d'un pays, d'un genre ou d'une époque a fréquemment été publiée (voir l'annexe 13). Le « Dossier » défendait le cinéma d'auteur et les films cultes. En utilisant souvent l'expression de « *chōju padŭn kōlchak* » (저주 받은 걸작, chef-d'œuvre maudit), il a mis en valeur la découverte d'un bon film sous-estimé. *Roadshow* sous la direction de JUNG, a sélectionné les critères d'un bon film et la réaction qu'un film d'auteur devait mériter, à l'image de ce que faisaient les revues cinématographiques avant-gardistes françaises des années 1920 et les *Cahiers du cinéma* de « la période de la couverture jaune⁷⁰⁵ ». Selon JUNG, la rubrique ouverte aux lecteurs ainsi que le « Dossier » était essentiel pour la revue. Pour lui, « si certains lecteurs conservaient les anciens numéros de *Roadshow* et que la revue continuait de reproduire ses

⁷⁰³ « 텍스트 외부에는 아무 것도 없다고 굳게 믿는 '순진한' 영화광들 (이들테면 보드웰학과 아류) ». Source : JUNG Sung-il. « ... Kŭrigo yōnghwa nŭn chōnjŭn handa (... 그리고 영화는 전진한다, ... cependant, le cinéma avance) ». *Roadshow*, mai 1990, n°14, p.74-75.

⁷⁰⁴ 엘리트 비평가들에 의해 마치 쓰레기처럼 버려져 있는 홍콩영화 80년대는 그러나 결코 그들의 생각처럼 웃고 넘어갈 수 있는 잡담거리가 아닙니다. 바로 우리의 '영화' 심장부에서 80년대 '마지막' 세대의 정서와 문화가 된 것입니다. 그건 결코 우리와 무관한 것이 아닙니다. 영화가 우리 시대의 기록이며 대중 욕망의 신화 (이데올로기의 쾌락, 또는 바르뜨/들뢰즈)라면 우리는 고고학자처럼 그 계보의 뿌리/리즘들을 끈질기게 추적할 작정입니다. Source : *Ibid.*, p75.

⁷⁰⁵ Emilie BICKERTON décrit les années 1950 comme « *yellow years* » des *Cahiers du cinéma* sous la direction d'André BAZIN quand les futurs réalisateurs de la Nouvelle Vague française (TRUFFAUT, GODARD, ROHMER, RIVETTE et CHABROL) sont devenus critiques de cinéma tout en promouvant les réalisateurs hollywoodiens, notamment HITCHCOCK, HAWKS, PREMINGER, etc. Voir Emilie BICKERTON. *A short history of Cahiers du cinéma*. London et New York : Verso, 2009.

valeurs, cela devait être grâce à la rubrique, “Dossier”⁷⁰⁶ ». La rubrique a reçu un grand soutien de la part des cinéphiles. En 1991, JUNG et le rédacteur de la rubrique, KIM Hong-jun⁷⁰⁷ ont publié un ouvrage théorique sur le cinéma, *Yŏnghwa e taehae alko sipŭn tu se kaji kŏt tŭl* (영화에 대해 알고 싶은 두세 가지 것들, *Deux ou trois choses que je veux savoir du cinéma*) en compilant des articles du « Dossier » publiés dans la revue des numéros quatorze à vingt-six. Jusqu’en janvier 2016, plus de quarante-quatre mille exemplaires de l’ouvrage ont été vendus⁷⁰⁸. En outre, jusqu’à la publication de *Pul t’anŭn p’illŭm ŭi yŏndaegi* (불타는 필름의 연대기, *Chronique des films brûlants*)⁷⁰⁹ en 1995, l’ouvrage de KIM Hong-jun a été le plus vendu dans la catégorie théorie cinématographique du pays⁷¹⁰. Lors de ma visite au bureau de *Yallasyŏng* durant mes recherches de terrain pour cette thèse en 2014, j’ai retrouvé des photocopies agrafées des nombreux numéros du « Dossier » au fond de boîtes d’archives de ce club. Cela montre que d’anciens membres de clubs de cinéma universitaire ont utilisé les articles du « Dossier » afin d’enrichir leurs connaissances cinématographiques.

Roadshow a également offert son soutien aux cinéastes et aux critiques de cinéma de la génération *Munhwawon*. Dès son premier numéro, la revue a manifesté son attente d’un nouveau cinéma mené par des cinéastes de la MHSD⁷¹¹. La plupart des films auxquels, la revue a consacré ses pages de reportages ont été réalisés par des « membres » de la MHSD ou des réalisateurs qui en étaient proches, notamment IM Kwon-taek et JEONG Ji-yeong. Nous pouvons facilement y trouver des rubriques spéciales dédiées aux nouveaux cinéastes de *Chungmuro*, par exemple *Han’guk yŏnghwa ŭi mirae sedae* (한국 영화의 미래세대, La génération de l’avenir du cinéma coréen)⁷¹², *K’orian nyu weibŭ tebwŭ sinsedae chŏnwŏn chiphap* (코리안 뉴웨이브 데뷔 신세대 전원 집합, Le rassemblement des cinéastes d’une nouvelle génération du KNW)⁷¹³ et *Han’guk nyu weibŭ tebwŭ sŏnŏn* (한국 뉴웨이브 데뷔 선언, Déclaration du début

⁷⁰⁶ « 이 잡지가 읽고 버리는 게 아니라, 계속 남아서 가치를 재생산해 낸다면 그건 ‘도시에’ 꼭지 덕분일 것 » Source : JUNG Sung-il. Interview réalisée le 7 janvier 2015 à Séoul, Corée du Sud.

⁷⁰⁷ KIM Hong-jun s’occupait de la rubrique « Dossier » sous le pseudonyme, KU Hoeyŏng (구회영).

⁷⁰⁸ Hang’uk yŏngsang charyowŏn (한국영상자료원, Archives coréennes du cinéma). « Chŏng sŏng’il, ku hoeyŏng ŭl mannada (정성일, 구회영을 만나다, JUNG Sung-il rencontre KU Hoeyŏng) ». *Yŏnghwa ch’ŏn’guk*, mars 2016, n°48, p.48.

⁷⁰⁹ Munhwa hakkyo sŏul (문화학교 서울, École culturelle de Séoul). *Pul t’anŭn p’illŭm ŭi yŏndaegi* (불타는 필름의 연대기, *Chronique des films brûlants*). Séoul : Munhwa hakkyo sŏul, 1995.

⁷¹⁰ KWAK Yongsu, KIM Hyŏngsŏk, YI Chuhun, CHO Young-kag. « ‘Munhwa hakkyo sŏul’ ŭi kiŏk (‘문화학교 서울’의 기억, Les souvenirs du *Munhwa hakkyo sŏul*) ». *Tongnip yŏnghwa*, septembre 2003, p114.

⁷¹¹ Voir le troisième sous chapitre du chapitre 3 de cette thèse

⁷¹² « Han’guk yŏnghwa ŭi mirae sedae (한국 영화의 미래세대, La génération de l’avenir du cinéma coréen) ». *Roadshow*, octobre 1991, n°31, p.137-152.

⁷¹³ « K’orian nyu weibŭ tebwŭ sin sedae chŏnwŏn chiphap (코리안 뉴웨이브 데뷔 신세대 전원 집합, Rassemblement des cinéastes d’une nouvelle génération de la *Korean New Wave*) ». *Roadshow*, décembre 1991, n°33, p.223-237.

d'une nouvelle vague du cinéma coréen)⁷¹⁴. La revue montre sa préférence pour les critiques de cinéma de la génération *Munhwawon* même si, lors de sa fondation, HŎ Ch'ang⁷¹⁵ et PYŎN Insik se sont occupé de la rubrique des critiques des films nouvellement sortis. Un an plus tard, ces deux anciens ont suspendu leur collaboration avec la revue. Selon JUNG, étant donné qu'à cette époque les critiques cinématographiques esthétiques, théoriques et académiques ont remplacé les critiques impressionnistes, parmi les critiques de cinéma précédents, il n'y avait presque personne à prendre comme modèle. Par conséquent, malgré leurs efforts, les textes de HŎ et PYŎN ne correspondaient généralement pas au ton et au style de la revue⁷¹⁶. Ils ont donc laissé leur place à des critiques plus jeunes et plus « modernes », notamment CHO Hŭimun, KIM Soyŏng et YU Gina.

Ainsi, JUNG a essayé de défendre et de diffuser une attitude cinéphilique chez ses lecteurs par le biais de sa revue. Pour cette raison, quand le propriétaire de la maison d'édition de *Roadshow* lui a proposé une direction différente qui permettait de mettre des images d'un musicien populaire, SEO Tai-ji [SŎ T'aeji]⁷¹⁷ à la une, JUNG a démissionné sans aucune hésitation⁷¹⁸. Les plates-formes qu'il a utilisées ensuite comme moyen de transmission de la cinéphilie sont une émission de radio, *Chŏng ũnim ũi FM yŏnghwa ũmak* (정은임의 FM 영화음악, *Les Musiques de film avec CHŎNG Ŭnim sur la radio FM*) et une rubrique hebdomadaire consacrée au cinéma du quotidien, le *Hankyoreh*. En présentant les films à voir, il a continué de propager son goût pour le cinéma d'auteur et les films cultes auprès du public, comme il l'avait fait avec *Roadshow*. La radio permettait d'établir des échanges plus dynamiques avec son public de jeunes cinéphiles. JUNG pouvait y évoquer librement sa cinéphilie et ses expériences cinéphiliques. C'est à l'occasion d'une de ces émissions de radio qu'il a présenté ses trois stades de la cinéphilie. Lors du programme diffusé le 7 février 1993, JUNG a présenté « de nouvelles méthodes de lecture du cinéma⁷¹⁹ » : le visionnage d'un film plus de deux fois ; la lecture du générique de fin d'un film jusqu'au bout ; la comparaison des films d'un même réalisateur ; la découverte de la présence d'une caméra dans un film ;

⁷¹⁴ « Han'guk nyu weibŭ tebwi sŏnŏn (한국 뉴웨이브 데뷔 선언, Déclaration du début d'une nouvelle vague du cinéma coréen) ». *Roadshow*, mai 1992, n°38, p.247-261.

⁷¹⁵ HŎ Ch'ang (허창, 1929 – 2000). Critique de cinéma, journaliste spécialisé dans le cinéma sud-coréen.

⁷¹⁶ JUNG Sung-il. Interview réalisée le 7 janvier 2015 à Séoul, Corée du Sud.

⁷¹⁷ SEO Tai-ji (서태지, 1972 –). Chanteur et musicien sud-coréen. Il a été très influent chez les adolescents sud-coréens de la première moitié des années 1990 où il a été appelé « *munhwa taet'ongnyŏng* (문화대통령, le président culturel) » d'après le *Dong-A ilbo*. Source : CHŎNG Ŭllyŏng. « 30tae munhwa nŭn sara itta (30대 문화는 살아있다, La culture des trentenaires est toujours vivante) ». *Dong-A ilbo*, 23 mars 1998. Disponible sur : <https://newslibrary.naver.com> [consulté le 2 juin 2019]

⁷¹⁸ JUNG Sung-il. Interview réalisée le 7 janvier 2015 à Séoul, Corée du Sud.

⁷¹⁹ *Chŏng ũnim ũi FM yŏnghwa ũmak...*, *op. cit.*, diffusée le 7 février 1993.

l'analyse du message du réalisateur dans le film ; l'analyse minutieuse de chaque scène ; la prise de distance avec la traduction fournie dans les sous-titres ; le visionnage du même film quelque temps après la première séance ; l'absence de considération des critiques cinématographiques comme seule référence possible ; la confiance dans son évaluation personnelle d'un film⁷²⁰. Par ailleurs, en évoquant l'affaire de la cinémathèque française de février 1968, le mouvement cinéphilique autour du *Rocky horror picture show* aux États-Unis dans les années 1970, la floraison des ciné-clubs et la fondation de l'*Art theatre guild* (日本アート・シアター・ギルド, Nihon ato shiata girudo) au Japon, JUNG a encouragé la participation au mouvement pour l'établissement et le développement de cinémathèques en Corée du Sud⁷²¹.

De par son parcours, JUNG est devenu le mentor majeur des jeunes amateurs de cinéma. *Samsung Nices*, l'équipe média de Samsung lui a proposé de rejoindre le comité exécutif du Festival des courts-métrages de Séoul pour lequel il a travaillé jusqu'en 1997. Il a pu également s'investir dans la fondation de la revue cinéphilique, *Kino* en 1995⁷²². Les trois principes de direction pour la revue étaient 1) défendre le cinéma d'auteur contemporain 2) s'engager envers l'évolution du cinéma et de la société 3) se solidariser avec ses lecteurs :

[Dès sa fondation,] nous défendions le cinéma d'auteur contemporain tout en accomplissant notre devoir de découvrir [de bons films et des auteurs-réalisateurs de talent]. [...] Cependant, pour protéger le cinéma d'auteur, aimer ses auteurs-réalisateurs, ce cinéma et leurs relations n'est pas suffisant. C'est parce qu'un film se fait au sein d'une société qui est à la fois la base et la contradiction du film [*sic*]. [...] Si un film n'est pas juste, il doit être critiqué et [sa projection doit être] arrêtée immédiatement. Pour cela, les pratiques d'intervention [au cinéma] sont toujours éthiques et philosophiques, politiques et aussi économiques. [...] Nous vous mêlerons sans cesse [à ces pratiques], nous vous conduirons par tous les moyens à participer aux débats sur ce qui est juste et sur ce qui ne l'est pas. Finalement, nous nous mettrons d'accord ensemble, nous corrigerons les fautes ensemble et nous soutiendrons ce qui est juste. Ainsi, nous grandirons ensemble⁷²³.

⁷²⁰ *Ibid.*

⁷²¹ *Chōng ūnim ūi FM yōnghwa ūmak...*, *op. cit.*, diffusée le 15 août 1993.

⁷²² Selon JUNG, la fondation de *Kino* a été réalisée grâce aux parents d'une lectrice-journaliste de *Roadshow* qui est allée aux États-Unis afin de faire des études cinématographiques en suivant les conseils de JUNG. Source : JUNG Sung-il. Interview réalisée le 7 janvier 2015 à Séoul, Corée du Sud.

⁷²³ 우리는 영화에서 동세대로서의 작가주의를 지키려고 했으며, 그와 동시에 '발견'이라는 임무를 계속해 왔습니다. [...] 그런데 유감스럽게도 작가주의를 지키기 위해서는 작가에 관한, 영화에 대한, 그리고 그 둘 사이의 관계에 의한 사랑만으로는 충분치가 않습니다. 왜냐하면 영화는 세상 속에서 만들어지고, 세상은 영화의 토대이며 또한

À travers son texte éditorial, nous découvrons bien que JUNG a conservé la perspective artistique, scientifique et pratique sur le cinéma qu'il avait manifestée à *Roadshow*. YI Yōngjae⁷²⁴, une des anciennes journalistes de *Kino* estime que « les critiques [faites dans *Roadshow*] sur le film d'action hongkongais, un genre populaire chez les jeunes, mais dévalorisé par la critique qui le considérait comme un divertissement, ces critiques donc, étaient sérieuses et suivaient le style des *Cahiers du cinéma*. Elles sont les précurseuses des discours développés dans *Kino*⁷²⁵ ». En outre, en dirigeant cette nouvelle revue, JUNG est parvenu à réaliser ce qu'il avait voulu faire avec sa revue précédente, c'est-à-dire mettre en valeur les entretiens avec les réalisateurs au sein de la critique cinématographique et introduire un langage cinématographique dans les discours autour des films. En considérant les autres revues, comme *Cine21* et *Film 2.0* [P'illūm 2,0] (필름 2.0)⁷²⁶ qui se sont inspirées de la méthodologie de *Kino*, JUNG estime que sa revue a contribué à l'établissement de « la tradition d'explication d'un film en appliquant le vocabulaire du cinéma⁷²⁷ » en Corée du Sud. Nous pouvons également souligner que JUNG a travaillé enfin, pour *Kino*, avec des journalistes cinéphiles. En particulier, le cas de YI Yōngjae qui était d'abord une lectrice de la revue, puis lectrice-journaliste et enfin journaliste. Ce parcours est une représentation de ce que JUNG souhaitait depuis la fondation de *Roadshow*. Après la fermeture de la revue, YI Yōngjae a poursuivi des études cinématographiques plus approfondies et est devenue enseignante-chercheuse de cinéma. La plupart de ses anciens collègues restent toujours dans le milieu cinématographique jusqu'à ce jour⁷²⁸.

모순이기 때문입니다. [...] 만일 영화가 옳지 않다면 비판받고 당장 중지되어야 할 것이며, 세상이 옳지 않다면 당연히 고쳐져야 할 것입니다. 그렇기 때문에 개입의 실천은 한편으로는 항상 윤리적이고 철학적이면서 또 한편으로는 정치적이고 경제적인 것입니다. [...] 우리는 끊임없이 독자 여러분을 끌어들이고, 수단 방법을 가리지 않고 유혹하고, 바로 여기 토론의 빈 좌석에 앉혀서, 시시비비를 따지고 옳고 그른 것을 토론하며 노선의 잘잘못을 검증하고, 그리고 비로소 서로 함께 동의하며 잘못을 고쳐 나가고 옳은 것을 지지할 것입니다. 그럼으로써 우리는 더 큰 우리가 되는 것입니다. Source : JUNG Sung-il. « Tasi sijak hamyōnsō, chigūm tora bomyō. Ch'ōt pōntchae il chunyōn ūi chagi pip'an (다시 시작하면서, 지금 돌아보며. 첫번째 일주년의 자기 비판, Une autocritique à notre premier anniversaire pour un nouveau début) ». *Kino*, mai 1996, n°14, p.32.

⁷²⁴ YI Yōngjae (이영재, 1974 -). Critique de cinéma sud-coréen.

⁷²⁵ « [〈로드쇼〉의] 젊은 층이 열광하고 오락거리라고 생각했던 [홍콩 액션 영화] 장르에 대한 프랑스 영화 잡지 <카이에 뒤 시네미> 식의 진지한 비평은 이후 <키노>에서 펼치게 될 담론에 선행되는 비평적 실험이었다 » Source : HONG Chōnggyun. « 「K'ino」, uri nara sinep'il ūi sangsang chōk kongdongch'e (「키노」, 우리나라 시네필의 상상적 공동체, *Kino*, une communauté imaginaire de cinéphiles sud-coréens) ». *Sōngdae sinmun*, 5 novembre 2018. Disponible sur : <http://www.skkuw.com/news/articleView.html?idxno=20616> [consulté le 3 juin 2019]

⁷²⁶ *Film 2.0* est une revue cinématographique hebdomadaire fondée en 2000. En raison des difficultés financières, sa publication a cessé en décembre 2008.

⁷²⁷ JUNG Sung-il. Interview réalisée le 7 janvier 2015 à Séoul, Corée du Sud.

⁷²⁸ SIN Hye-ūn est devenue productrice de films. CHANG Hun et KANG Hyeyōn sont devenus réalisateurs. CHŌNG Chiyōng est critique de cinéma et enseignante de cinéma à l'Université Hankuk des études étrangères.

V — YI HYO-IN : UNE INTEGRATION A LA GENERATION MUNHWAWON ?

Même si les changements futurs de la société étaient évidents, la versatilité du monde et des gens m'a vexé et j'ai quitté Séoul au printemps de l'année 1990. [...] En réfléchissant a posteriori sur ma vie écoulée, je trouve que pendant dix ans, à partir de l'année 1987 où je fêtais mes 28 ans, j'ai passé mon temps à chercher un métier qui me convenait, tout en étant soucieux d'avoir un moyen de subsistance. C'était une vie difficile. La première partie de ces dix années correspond à mes activités au sein du Groupe de cinéma à Séoul et au Centre d'études du Cinéma *Minjok*⁷²⁹.

La fermeture du Centre d'études du Cinéma *Minjok* en 1991 l'a conduit à la seconde partie de ses investigations pour un « métier qui lui soit propre ». YI a continué à produire des textes sur le cinéma de nombreux périodiques lui ont consacré des pages, nous y comptons *Yŏnghwa ōnŏ* (*Langage du cinéma*)⁷³⁰, *Hankyoreh*⁷³¹, *Ch'angjak kwa pip'yŏng* (*Création et critique*)⁷³² et *Mal* (*Paroles*)⁷³³. Nous avons pu trouver ses trente-quatre textes publiés entre 1990 et 1996, dont quinze dans des ouvrages et dix-neuf dans des périodiques⁷³⁴. En réponse à la démocratisation politique du pays, il a réalisé une transition progressive en passant de la posture d'activiste à celle de critique de cinéma, et en terminant historien du cinéma coréen. Un tournant important de son parcours a été la publication de son premier ouvrage

⁷²⁹ 변한 세상이 당연한 것을 알고 있었음에도 세상과 인심의 변덕에 토라진 나는 1990년 봄에 서울을 떠나게 된다. [...] 지금 돌이켜보면, 1987년 스물여덟살에 바뀐 나의 10년 대운은 생계를 염려하면서 자신의 업을 구하는 거친 삶을 향하게 되는데, 서울영화집단과 민영연의 활동은 그러한 활동의 전반부를 구성하는 것이었다. Source : YI Hyo-in. *Kiŏk : chagŭn yŏksa... op. cit.*, p.131.

⁷³⁰ Avec huit articles publiés dans *Yŏnghwa ōnŏ* depuis sa fondation en 1989 et sa fermeture en 1995, YI était le rédacteur le plus dynamique de la revue de la génération *Munhwawon*.

⁷³¹ Le *Hankyoreh* lui a consacré des pages pour une série des articles sur les réalisateurs coréens importants intitulée « Dix réalisateurs sud-coréens vus par un jeune critique de cinéma (젊은 평론가가 본 한국 영화감독 10인) » pendant onze semaines depuis le 3 juin 1990. Il écrivait des critiques cinématographiques une fois par semaine pour le quotidien du mois de mai au mois d'août 1992.

⁷³² YI Hyo-in. « 「P'aŏp chŏnya」 wa 「Umukpaemi ūi sarang」 : han'guk yŏnghwa ūi sasil chuŭi (「파업 전야」와 「우북배미의 사랑」 : 한국영화의 사실주의, P'aŏp chŏnya (*Veille de grève*) et Umukpaemi ūi sarang (*Amour à Umukpaemi*) : le réalisme du cinéma coréen) ». *Ch'angjak kwa pip'yŏng*, 1990, n°18, p.273-286.

⁷³³ YI Hyo-in. « Pukhan ūi yŏnghwa sanŏp (북한의 영화산업, L'industrie du cinéma de Corée du Nord) ». *Mal*, 1990, n°54, p.64-67.

⁷³⁴ Il est très probable que YI ait produit plus de textes qui ne se trouvent plus aujourd'hui : dans son autobiographie non publiée, il indique un article sur le mouvement de cinéma KAPF publié dans un *mook* trimestriel *Sasang munye undong* (사상문예운동, *Mouvement littéraire idéologique*) et un article sur l'ouvrage nord-coréen connu comme une œuvre de KIM Jong-il, *Yŏnghwa yesul ron* (영화예술론, *Théorie de l'art cinématographique*) publié dans une mensuelle *Hyŏndae sasang* (현대사상, *Les Idéologies de notre temps*).

académique sur le début de l'histoire du cinéma coréen, *Han'guk yŏnghwa yŏksa kangŭi 1* (한국영화역사강의 1, *Cours d'histoire du cinéma coréen 1*)⁷³⁵ en 1992 :

[Dès la publication de l'ouvrage,] de nombreux médias ont parlé de moi et de mon livre. C'était peut-être dû au fait qu'il brisait le silence des études sur l'histoire du cinéma coréen après la publication de *Han'guk yŏnghwa chŏn sa* (한국영화전사, *Histoire complète du cinéma coréen*) de YI Yŏngil en 1965 et de *Han'guk yŏnghwa paltal sa* (한국영화발달사, *Histoire de l'évolution du cinéma coréen*) de YU Hyeon-mok en 1982⁷³⁶. Peut-être également parce que j'étais encore jeune pour publier un tel ouvrage. J'avais trente-deux ans. Je n'étais pas reconnu dans le milieu du cinéma et je n'avais jamais suivi de cours de cinéma, à l'école non plus. J'étais comme un samouraï errant. [...] En tout cas, depuis la publication de cet ouvrage, je me suis défini comme un petit écrivain de cinéma. Qu'y puis-je ? Moi aussi, je rêvais de devenir réalisateur ou écrivain. Cependant, quelqu'un comme moi et LEE Jeong-ha, devons bien nous occuper de la gestion du Centre d'études du Cinéma *Minjok*. Au fil du temps, nous sommes malheureusement devenus des critiques de cinéma⁷³⁷.

Malgré son expression de « samouraï errant » dans le monde cinématographique sud-coréen, YI était en réalité déjà reconnu dans ce milieu par l'affaire *P'arangsae* en 1986, par ses activités du Centre d'études du Cinéma *Minjok* et aussi pour ses luttes contre la distribution directe de films étrangers. Au vu de la réputation intellectuelle et de la valeur sociale des revues et journaux qui ont collaboré avec YI, il ne pouvait pas être un simple « inconnu » dans le milieu du cinéma. Par conséquent, il vaut mieux saisir son témoignage sur « le vagabondage d'un samouraï » comme la représentation de son parcours de critique de cinéma et d'historien du cinéma coréen, à défaut de devenir cinéaste comme il le souhaitait. Depuis son enfance, YI rêvait de devenir un auteur aussi bon que CHOI In-hun, son écrivain préféré. Il a décidé de faire du cinéma, car il y avait vu la possibilité de satisfaire son désir de création. Une autre raison possible pour cette représentation de lui-même comme un « samouraï » solitaire est à comprendre au regard de la fin de sa vie en tant que militant et sa

⁷³⁵ YI Hyo-in. *Han'guk yŏnghwa yŏksa kangŭi 1* (한국영화역사강의 1, *Cours d'histoire du cinéma coréen 1*). Séoul : Iron kwa silch'ŏn, 1992.

⁷³⁶ Contrairement au témoignage d'YI Hyo-in, l'ouvrage d'YU Hyeon-mok est paru en 1985.

⁷³⁷ [책이 출판되자] 많은 언론에서 다루어 주었다. 이영일의 <한국영화전사>(1965), 유현목의 <한국영화발달사>(1982) 이후 젊은이에 의해 쓰여진 한국영화사에 대한 첫 책이었기 때문이었을 것이다. 그때 나는 만 32 세였다. 영화계에서 인정을 받은 것도 아니고, 정규 과정을 거치지도 않은 방랑자객같은 자였다. [...] 아무튼 이 책을 펴낸 이후 나는 스스로를 영화 글쟁이로 규정짓게 되었다. 난들 왜 감독과 작가의 꿈이 없었겠는가? 민족영화연구소 살림을 꾸리거나 대 내외 활동을 위해 누군가가 서기를 맡고 집사노릇을 해야했다. 그것을 나와 이정하가 맡게 되었는데, 그러다보니 그와 나는 불행하게도 평론가가 되고 말았다. Source : YI Hyo-in. *Kiŏk : chagŭn yŏksa... op. cit.*, p.135-136.

« réconciliation » avec une perspective qu'il a précédemment critiquée dite « culturaliste » qu'il a pourtant assumée bon gré mal gré. En addition à la démocratisation politique, aux bouleversements de la fin des années 1980 et au succès du film *P'aõp chõnya* (*Veille de grève*, 1990), d'après YI, dès l'année 1989 le Centre d'études du Cinéma *Minjok* était sous la surveillance du *Kukka anjõn kihoekpu* (국가안전기획부, Office des Renseignements généraux sud-coréen)⁷³⁸. En laissant partir des membres du groupe en raison d'angoisse venant de menaces et de désir de « faire du cinéma », il a dû se voir comme tel, car il n'a pas changé sa perspective malgré la « réconciliation ».

YI n'a pas abandonné sa volonté de mettre l'importance sur le mouvement culturel du *minjung* au sein du cinéma réaliste. Pour lui, afin d'assurer le réalisme, les théories esthétiques, malgré leur importance, n'étaient pas suffisantes. Il considérait que « le noyau du réalisme était dans [...] la figuration des aspects essentiels de la réalité et dans la création d'un modèle légitime de développement de l'histoire⁷³⁹ ». La sincérité était également d'après lui un des noyaux du réalisme, car elle « se constitue des transmissions des messages politiques et sociaux⁷⁴⁰ ». YI a également conservé son intérêt intellectuel depuis ses activités au Centre d'études du Cinéma *Minjok* et l'a développé en tant que chercheur. Il a soutenu les cinéastes du KAPF, qui ont longtemps été ignorés et méprisés en Corée du Sud à cause de l'idéologie antisocialiste et anticommuniste renforcée depuis la guerre de Corée. Il a décrit la perspective socialiste du cinéma KAPF comme « une réaction à la situation coloniale et au choc face à la civilisation moderne, une forme de recherche collective de liberté au sein de la gauche⁷⁴¹ ». Son ouvrage sur l'histoire du cinéma coréen consacre donc une partie importante au cinéma des militants socialistes de la Corée coloniale, contrairement aux anciens ouvrages sur l'histoire du cinéma coréen⁷⁴². Concernant le cinéma nord-coréen, après son ouvrage publié sous le pseudonyme de PAEK Chi han en 1989 qui a été soupçonné d'avoir une

⁷³⁸ PAE In-o (배인오), un des membres du Centre d'études du Cinéma *Minjok* était un informateur envoyé par l'Office des Renseignements généraux sud-coréen. Source : YI Hyo-in. *Yi hyoin imnida* (이효인입니다, c'est YI Hyo-in) [courrier électronique]. Destinataire : HONG Sora. 29 août 2018. Communication personnelle.

⁷³⁹ 사실주의의 핵심은 [...] 현실의 본질적인 부분을 형상화하는 한편 그 속에서 역사 발전의 합법칙적인 모범을 창출하는 데 있다. Source : YI Hyo-in. 「P'aõp chõnya」 wa..., *op. cit.*, p.278.

⁷⁴⁰ 진실성이라는 것은 [...] 정치적, 계급적 호소를 그 내용으로 하는 것이라 할 수 있다. Source : *Ibid.*

⁷⁴¹ [사회주의적 영화관은] 식민지 상황과 근대 문물의 충격에 대한 자기 나름대로의 대응 방식이었으며 동시에 좌파적인 집단 자유의 추구라는 형태로 나타났다고 본다. Source : YI Hyo-in. *Han'guk yõnghwa ùi kũndae sõng yõn'gu* (1) (한국영화의 근대성 연구 (1), Les études sur la modernité du cinéma coréen). *Kong'yõn kwa ribyu*, 1995, n°5, p.23.

⁷⁴² L'ouvrage de YI Yõngil, *Han'guk yõnghwa chõn sa* (한국영화전사, *Histoire complète du cinéma coréen*) consacre seulement trois pages aux cinéastes socialistes qui constituent plus tard le KAPF.

tendance idéologique pro-nord-coréenne⁷⁴³, il a développé une approche plus académique dans ses recherches. En considérant que l'évaluation du cinéma nord-coréen dépendait du point de vue de l'analyste sur le régime occupant la partie nord de la péninsule coréenne, YI a souligné l'importance des échanges cinématographiques intercoréens et de la compréhension de la société nord-coréenne et de ses habitants⁷⁴⁴. Sa thèse de doctorat soutenue en 2001⁷⁴⁵ traite de la manière dont les films nord-coréens représentent le dirigeant du pays. En analysant les films nord-coréens, il est parvenu à la conclusion que « malgré les sujets gauchistes [des films analysés, leurs narrations] s'approchent davantage des mythologies de droite⁷⁴⁶ ». Ainsi, bien que YI ait adouci ses tendances radicales, il a conservé sa perspective critique et sa sensibilité gauchiste à l'égard de l'évolution de la société. En outre, il a continué à propager sa perspective dans le système en tant que critique de cinéma, pédagogue et chercheur.

Depuis la fermeture du Centre d'études du Cinéma *Minjok*, il a régulièrement collaboré avec les acteurs de la génération *Munhwawon*, mais aussi avec d'anciens militants du mouvement pour la démocratisation des années 1980. À *Yŏnghwa yesul pan* (영화예술반, Classe de l'art cinématographique) du *Han'gil munhak yesul won* (한길문학예술원, Institut d'art littéraire *Han'gil*), il a pris en charge les cours d'histoire du cinéma coréen notamment aux côtés de, JANG Sun-woo, PARK Kwang-su, HONG Ki-seon et YI Yonggwon dans l'équipe pédagogique⁷⁴⁷. L'institut dirigé par KO Un [KO Ŭn]⁷⁴⁸ était un organe de la maison d'édition, *Han'gil sa* (한길사) fondée en 1976 par KIM Ōnho. KIM était ancien journaliste du *Dong-A ilbo* licencié en raison de sa participation au mouvement pour la liberté d'expression de la presse en 1974. En février 1991, *Han'gilsa* a fondé une revue trimestrielle de critique cinématographique, *Han'gil yŏnghwa* (한길영화, *Cinéma Han'gil*). KANG Hansŏp, YI Hyo-in et CHU Chinsuk⁷⁴⁹ figuraient à son comité de rédaction. En se positionnant à un niveau

⁷⁴³ YI Wangmu. Pukhan yŏnghwa yesul ūi yŏksa wa chŏnmang (북한 영화예술의 역사와 전망, L'histoire du cinéma nord-coréen et les perspectives de son avenir). *Chŏngsin munhwa yŏn'gu*, 2001, n°85, p150.

⁷⁴⁴ Voir YI Hyo-in. « Pukhan ūi yŏnghwa sanŏp (북한의 영화산업, L'industrie du cinéma de Corée du Nord) ». *Mal*, 1990, n°54 et YI Hyo-in. « Nambuk munhak yesul kyoryu - yŏnghwa (남북 문학 예술 교류 - 영화, Les échanges artistiques intercoréens - le cinéma) ». *Silch'ŏn munhak*, 2000, n°59.

⁷⁴⁵ YI Hyo-in. *Pukhan ūi suryŏng hyŏngsang ch'angjo yŏnghwa yŏn'gu* (북한의 수령 형상 창조 영화 연구, *Études sur des films nord-coréens représentant le dirigeant de la Corée du Nord*). Thèse de doctorat. Théorie cinématographique. Séoul : Université Chung-ang, 2001.

⁷⁴⁶ 좌파적 주제를 내걸고 있음에도 불구하고 우파의 신화에 훨씬 더 근접해 있다. Source : *Ibid.*, p.134.

⁷⁴⁷ « Yŏnghwa kamdok yangsŏng hagwŏn kaesŏl (영화감독양성 학원 개설, L'ouverture d'un institut de la formation des futurs réalisateurs) ». *Maeil Kyongje*, 3 novembre 1990. Disponible sur : <https://newslibrary.naver.com> [consulté le 15 août 2016]

⁷⁴⁸ KO Un (고은, 1933 -). Poète sud-coréen, auteur résistant contre le régime autoritaire des années 1970 et 1980.

⁷⁴⁹ CHU Chinsuk (주진숙, 1953 -). Professeure de cinéma à l'Université Chung-Ang, critique de cinéma sud-coréenne.

intermédiaire entre revues populaires et publications intellectuelles comme *Yŏnghwa ōnŏ* et *Yŏnghwa yŏn'gu* (영화연구, *Études cinématographiques*)⁷⁵⁰, cette revue avait pour ambition de jouer un rôle dans l'expansion de la culture cinéphilique⁷⁵¹. Selon YI, son premier ouvrage sur l'histoire du cinéma coréen n'aurait pas pu être publié sans la sollicitude des maisons d'édition *Noktu* (녹두, Mungo) et *Iron kwa silch'ŏn* (이론과 실천, Théories et pratiques)⁷⁵². Sous le régime autoritaire, ces deux maisons d'édition ont publié des ouvrages théoriques fondés sur le socialisme et leurs éditeurs ont été arrêtés pour avoir enfreint la Loi de Sécurité nationale. De plus, en 1991 et en 1992, YI était également le rédacteur en chef de *Yŏnghwa chŏnŏl* (영화저널, *Journal de cinéma*), une revue cinématographique hebdomadaire. Bien qu'il ait accepté la proposition de la maison d'édition, *Sŏhae munjip* (서해문집, Maison d'édition de la mer de l'Ouest), la publication a pu être assurée grâce au soutien financier du milieu cinématographique, notamment à YU Gina et à IM Kwon-taek⁷⁵³. Par ailleurs, il a participé au projet de la réalisation du cinquième film commercial de PARK, *Arūmdaun ch'ŏngnyŏn chŏn t'aeil* en tant que scénariste.

Ainsi, malgré la « réconciliation » et ses collaborations avec la génération *Munhwawon*, il semble que YI ne s'y est jamais vraiment assimilé. Une anecdote sur la fondation du Festival de Busan nous permet de mieux comprendre comment YI considérait leur relation. YI pense qu'il a volontairement été oublié du projet du festival :

« À l'époque, leurs arguments étaient tellement convaincants que je ne pouvais pas déterminer si l'on m'avait volontairement omis. [Les organisateurs du festival] ne m'ont jamais parlé du déroulement du projet du Festival de Busan. Quand ils m'ont reçu, ils m'ont demandé de bien m'occuper de *Yŏnghwa ōnŏ* et de [faire des efforts pour] l'avenir du cinéma coréen. En outre, je n'avais pas d'occasion de voir A et B. J'étais moi-même engagé pleinement dans mes propres projets. Par conséquent, j'ai pris connaissance de l'organisation de cet événement seulement six mois avant son ouverture. Auparavant, dès que le festival était abordé dans une discussion, on me disait que ça n'allait pas marcher et qu'il y avait des problèmes. Quand j'ai appris que

⁷⁵⁰ *Yŏnghwa yŏn'gu* (영화연구, *Études cinématographiques*) est un bulletin fondé en 1991 du *Han'guk yŏnghwa hakhoe* (한국영화학회, Association des études cinématographiques de Corée du Sud).

⁷⁵¹ AN Chŏngsuk. « Taejung ch'wihyang t'alp'i - pip'yŏng, yŏn'gu hwalsŏnghwa mosaek yŏnghwa chŏnmun chapchi naonda (대중 취향 탈피 - 비평, 연구 활성화 모색 영화 전문 잡지 나온다, Au-delà du goût populaire – une parution d'une revue spécialisée au cinéma pour le développement de critiques et de recherches sur le cinéma) ». *Hankyoreh*, 17 mars 1991. Disponible sur : <https://newslibrary.naver.com> [consulté le 15 août 2016]

⁷⁵² YI Hyo-in. *Kiŏk : chagŭn yŏksa... op. cit.*, p.133.

⁷⁵³ YI Hyo-in. Interview réalisée le 28 août 2018 à Séoul, Corée du Sud.

le projet était en cours, je n'ai pas compris ce qui se passait. Pourtant, je suis plutôt quelqu'un de perspicace, mais je ne m'en suis pas du tout douté⁷⁵⁴. »

En dépit du manque de preuves qui pourraient rétablir la vérité sur ses suspicions, nous pouvons comprendre pourquoi YI a développé de tels soupçons. Lors du 28^e Festival de Pesaro en 1992, durant lequel avait été organisée une rétrospective sur le cinéma sud-coréen organisée par Adriano APRA, les critiques de *Yŏnghwa ōnŏ* qui avaient rédigé un livret présentant les films sud-coréens projetés à l'événement, ont été invités, notamment YI Hyo-in, JEON Yang-jun, YI Yonggwon et KIM Chisŏk⁷⁵⁵. De nombreux articles concernant le début du BIFF prouvent que c'était lors du Festival de Pesaro que ces cinéphiles ont fondé le projet de l'ouverture d'un événement similaire en Corée du Sud⁷⁵⁶. Selon YI, il était la première personne qu'APRA a contactée afin de préparer sa rétrospective⁷⁵⁷, mais les fondateurs du Festival de Busan l'ont exclu lors de la concrétisation du projet après leur retour au pays⁷⁵⁸. YI suppose que cette mise à l'écart est liée à sa position politique plus radicale, considérée comme un obstacle potentiel à l'obtention de soutiens financiers. Pour lui, c'était également une défaite dans sa lutte pour l'hégémonie qui était déjà requise par les cinéphiles de la lignée de la MHSD dans le milieu⁷⁵⁹. Le témoignage d'A (la personne indiquée lors de l'interview de YI Hyo-in présentée ci-dessus) prouve également que sa « réconciliation » était seulement superficielle :

« Les activistes du mouvement [pour la démocratisation] ne pouvaient pas avoir autant de connaissances sur le cinéma et d'intelligence cinématographique. Ils n'aimaient pas le cinéma depuis leur enfance et ils faisaient seulement semblant d'aimer le cinéma. C'était le problème des anciens activistes qui ont rejoint le milieu

⁷⁵⁴ « 그때는 너무 감쪽같아서 의도적으로 배제한 줄을 몰랐어요. 부산영화제 진행되는 거를 나한테 한 번도 말을 안 했어요. 나를 만나서는 한국영화의 미래하고 <영화언어>를 잘 해 달라고 그랬어요. 그리고 A, B 는 그 때 만날 일도 없었고. 그리고 나는 내 일에 빠져 있었고. 그래갖고 그게 만들어져 간다는 사실을 6개월 전 쯤에 [알았어요]. 그런 얘기가 나와도 지금 생각해 보면 잘 안 되는 쪽으로.. 누구 만나면 잘 안 될 것 같다고. 거의 다 돼 갖고 내가 좀 알았는데. 그 때만 해도 내가 전모를 이해를 못 했어요. 내가 굉장히 눈치가 빠른 사람인데 그 때는 전혀 몰랐어요. » Source : *Ibid.*

⁷⁵⁵ KIM Chisŏk (김지석, 1960 – 2017). Ancien organisateur en chef du BIFF. Il était dans le comité de rédacteur de *Yŏnghwa ōnŏ* en 1993 et 1994.

⁷⁵⁶ Voir SON Chŏngin. « P'esaro yŏnghwaje ūi ch'uŏk (페사로 영화제의 추억, Les souvenirs du Festival de Pesaro). *Kookje sinmun*, le 14 avril 2005, KIM Tongho. « P'esaro yŏnghwaje ch'unggyŏk 'pusan' ūi tongnyŏk toeda (페사로영화제 추억 '부산'의 동력 되다, Le choc au Festival de Pesaro devenu le moteur de 'Busan') ». *Kukmin ilbo*, le 27 janvier 2011, CHANG Ilho. « Kim Chisŏk ūi 'yŏnghwa roun' salm (김지석의 '영화로운' 삶, La vie 'cinématographique' de KIM Chisŏk) ». *Sisa-in*, 15 juin 2017.

⁷⁵⁷ YI Hyo-in. *Kiŏk : chagŭn yŏksa... op. cit.*, p.137.

⁷⁵⁸ YI Hyon-in. Interview réalisée le 9 décembre 2014 à Suwon, Corée du Sud.

⁷⁵⁹ YI Hyo-in. *Paksa nonmun chaksŏng ūl wihan int'ŏbyu yoch'ŏng sajŏn chilmun e taehan tappyŏn* (박사 논문 작성을 위한 인터뷰 요청 사전 질문에 대한 답변, Réponse aux questions posées avant la réalisation de l'interview pour la thèse de doctorat) [courrier électronique]. Destinataire : HONG Sora. Le 30 novembre 2014. Communication personnelle.

de cinéma par la suite. Ils peuvent dire maintenant qu'ils étaient amateurs de cinéma, mais qui sait ? Cela peut être un mensonge. Peut-être, ont-ils choisi ce milieu qui leur paraissait facile, car, par rapport à eux qui sont calculateurs et plus actifs, ceux qui sont dans le milieu de cinéma peuvent être vus comme faibles et paresseux. De mon point de vue, ils pouvaient facilement atteindre le succès s'ils étaient ne serait-ce qu'un peu doué en paperasserie. En effet, il y en a qui s'en sont bien sortis dans le milieu de cinéma [...] par exemple quelqu'un avait participé au mouvement paysan et ensuite il s'est bien établi dans le monde cinématographique où il a occupé successivement plusieurs postes clés. Maintenant, il s'amuse bien dans sa vie⁷⁶⁰. »

Lors de son interview, A ne refuse de préciser si la personne ayant pris des postes importants dans le milieu cinématographique était bien YI. Même si ses paroles ne le ciblaient pas directement, nous pouvons y voir la présence d'un certain antagonisme entre les cinéphiles classiques et les activistes du cinéma, autrement dit entre les acteurs initiaux de la MHSD et ceux qui ont rejoint plus tardivement dans son réseau élargi durant le mouvement de démocratisation. Un antagonisme que nous ne pouvons pas percevoir dans les revues. Cela montre qu'il ne s'est jamais assimilé vraiment à la MHSD malgré la « réconciliation » que nous trouvons de l'extérieur. Il faut noter également la possibilité que cette méfiance soit née ultérieurement. Néanmoins, il semble que YI ait été plus proche des anciens activistes que de la génération *Munhwawon*. Cela peut se confirmer dans son parcours. Après avoir soutenu sa thèse de doctorat en théorie cinématographique en 2001, YI est devenu professeur de cinéma à l'Université Kyung Hee au début des années 2000. Il a ensuite été nommé directeur des Archives coréennes du cinéma en 2003 pendant le quinquennat de ROH Moo-hyun [NO Muhyŏn], comme c'est le cas de nombreux anciens activistes du mouvement pour la démocratisation de la Corée du Sud.

⁷⁶⁰ « 운동권이 어떻게 영화지식, 영화지성을 갖출 수 있어요. 어릴 때부터 영화를 좋아한 것도 아니었는데 좋아하는 척 할 수도 없는 거고. 운동권에서 온 사람들은 그런 문제가 있었거든요. 이제 와서 말로는 영화광이었다 할 수 있지만 그 정도는 다 다른 것이고, 또한 그 조차 사실이 아닐 수도 있고. 이 쪽이 만만해 보이니까 여기로 온 걸 수도 있고. 논리적인 측면, 활동성 이런 걸 볼 때 이 쪽에 있는 사람들이 밖에서 보면 나약하고 게으르고 부분적으로.. 그렇잖아요? 운동권 쪽 사람이 왔을 때는 내가 보기에는 자리 잡기가 쉽거든요. 페이스북워크 잘 하는 사람들은. 실제로 그렇게 와서 자리잡고 사는 사람도 꽤 있어요. [...] 농민운동 참여했던 사람인데 여기 와서 보니까 자리 잘 잡고 요직도 거치면서 잘 먹고 잘 사는 사람도 있고. » Source : A (anonyme). Interview réalisée en 2014 en Corée du Sud.

VI — SYNTHÈSE : LA CINÉPHILIE DE LA GÉNÉRATION *MUNHWAWON*

Afin de mieux comprendre la cinéphilie de la génération *Munhwawon*, dans les trois chapitres, nous venons de suivre la trajectoire d'individus ayant appartenu à la MHSD : PARK Kwang-su, HONG Ki-seon, AHN Dong Kyu, JUNG Sung-il, et YI Hyo-in. Nous avons centré l'attention sur ce qu'ils ont affirmé et écrit de leur expérience cinéphilique, et ce, au regard à partir des trois étapes de la cinéphilie de JUNG : l'amateur de cinéma – le producteur de discours cinématographiques – le diffuseur de la cinéphilie. Au terme de l'étude de notre échantillon, nous avons constaté que ces cinq acteurs majeurs de la cinéphilie en Corée du Sud n'ont pas tous suivi l'ensemble des trois étapes, comme le résume le tableau ci-dessous :

Expériences cinéphiliques		PARK	HONG	AHN	JUNG	YI
Amateur de cinéma	Devenir amateur de cinéma	O	O	O	O	O
	Devenir cinéphile	O	O	O	O	O
Production des discours cinématographiques		Δ	O	Δ	O	O
Diffusion de la cinéphilie		O	O	Δ	O	Δ

O : entièrement, *Δ* : insuffisamment, *X* : pas du tout

Tableau 5-1. Des stades de la cinéphilie suivis par les cinq acteurs de la MHSD

Contrairement à HONG et JUNG qui ont réalisé les trois étapes, ce n'est pas le cas pour PARK, AHN et YI. Concernant la deuxième étape « production des discours cinématographiques », PARK a contribué à la parution d'un ouvrage sur le cinéma alternatif, mais il n'a rédigé aucun texte sur le cinéma. Bien qu'AHN ait rédigé un article sur la relation entre le cinéma et l'idéologie qui a paru dans le numéro deux de *Yöllin yŏnghwa*, il a souligné que c'était uniquement à cause de responsabilités dans la publication de la revue dont il était le rédacteur en chef. Concernant la dernière étape qui est la diffusion de la cinéphilie, la contribution d'AHN est restée limitée. En effet, il n'a pas soutenu l'intégralité des idées défendues par le Cinéma ouvert depuis son arrivée à *Chungmuro*. En outre, malgré sa

contribution aux études d'histoire du cinéma coréen, les activités de Y étaient éloignées de la cinéphilie : il considérait comme secondaire la valeur artistique des œuvres cinématographiques pendant son engagement pour la démocratisation dans les années 1980.

Concernant l'ultime étape de la cinéphilie envisagée dans ce chapitre, malgré les critiques portées par le Cinéma *Minjok*, les acteurs de la génération *Munhwawon* ont continué de poursuivre la construction de leur cinéphilie. Parmi nos cinq sujets de recherches, nous pouvons prendre les cas de PARK et JUNG. En tant qu'artiste cinématographique, PARK a réalisé des films qui révélaient les contradictions de la société coréenne. Il a apporté quelques progrès à *Chungmuro*, notamment la souscription à une assurance pour les équipes de tournage et une nouvelle méthode d'écriture de scénario. Quant à JUNG, à travers sa première revue, *Roadshow*, il a défendu le cinéma d'auteur et la dimension esthétique du cinéma. Bien que le Cinéma *Minjok* ait eu beaucoup de soutiens durant la lutte pour la démocratisation des années 1980, dans la décennie suivante, ceux qui soutenaient le Cinéma ouvert à destination du *minjung* et le Petit cinéma ont pris à nouveau la tête du milieu du cinéma. Malgré la méfiance de l'industrie, PARK a continué ces essais artistiques en traitant des sujets révélant l'histoire douloureuse de la Corée contemporaine grâce au soutien du public. Il a également acquis la réputation d'être l'auteur-réalisateur représentatif de la nouvelle vague du cinéma coréen. Les tentatives de JUNG de diffuser la cinéphilie ont obtenu des retours positifs et il est devenu un des critiques de cinéma les plus reconnus en Corée du Sud. Par ailleurs, dès la démocratisation de la fin des années 1980, les discours cinéphiliques s'appuyant sur la volonté de « parler du cinéma avec le langage du cinéma » ont été à nouveau valorisés.

En considérant que YI n'appartient pas véritablement à la génération *Munhwawon*, même s'il se situe dans son sillon, et que son groupe pour le Cinéma *Minjok* était le fer-de-lance du mouvement cinématographique pour le *minjung*, nous pouvons saisir la transmission de l'autorité dans le milieu du cinéma alternatif en Corée du Sud. Depuis la réception de la perspective de la MHSD en 1984, les étudiants activistes ont radicalisé les discours sur le cinéma alternatif et pris la direction de ce milieu. Néanmoins, en se consacrant aux luttes pour la démocratisation, ils n'ont pas développé leur cinéphilie. Par conséquent, ils ne pouvaient pas répondre à la valorisation artistique du cinéma des années 1990 et la tête du mouvement a été de nouveau transmise à la génération *Munhwawon*. Dans ce contexte, afin de rester reconnu dans le champ, YI devait obtenir un capital culturel à travers ses études cinématographiques en master puis en doctorat.

Nous pouvons schématiser ces idées sur l'évolution de cinéma coréen de notre échantillon de la façon suivante :

	<i>Yölyöjin yöngghwa</i>	<i>Chagün yöngghwa</i>	<i>Minjok yöngghwa</i>	PARK	HONG	AHN	JUNG	YI
Politique de cinéma de l'État	X	X	X	X	X	X	X	X
Ancien système du <i>Chungmuro</i>	X	X	X	X	X	X	X	X
Cinéma pour le <i>minjung</i>	O	O	O	O	O	Δ	O	O
Cinéma en tant qu'art	O	O	X	O	Δ	Δ	O	Δ
Réalisme	O	O	O	O	O	Δ	O	O

O : pour, *X* : contre, *Δ* : incertain

Tableau 5-2. Des idées poursuivies par les sujets de recherches

À travers le tableau 5-2, nous pouvons voir plus clairement les différences entre nos sujets de recherches. Selon ce schéma, ces cinq acteurs de la MHSB peuvent être scindés en trois groupes : PARK et JUNG ; HONG et YI ; AHN. Hormis sa perspective contre la politique à l'égard du cinéma de l'État et l'ancien système de *Chungmuro*, AHN se distingue des autres. Concernant le *minjung*, l'art cinématographique et le réalisme, ses parcours ne reflètent pas vraiment les idées du Petit cinéma. Ce changement pourrait être relatif à son choix de s'occuper de la production de films, étant donné qu'un producteur commercial considère avant tout son profit. Cependant, nous avons pu remarquer l'écart existant entre les idées qu'il a poursuivies et ses actes, notamment à travers l'anecdote concernant son expérience de travail au sein de l'équipe de réalisation de JANG Sun-woo et SÖNU Wan en 1983, avant de devenir producteur. Cela nous rappelle le fait qu'AHN était le seul qui a évoqué son amitié avec d'autres amateurs de cinéma rencontrés au CCF comme une source de motivation dans la poursuite de sa carrière cinématographique. En outre, d'après lui, il est resté dans le groupe du Petit cinéma, le Cinéma ouvert jusqu'à sa fermeture par sentiment de responsabilité et non par volonté ou par désir cinéophile. Par conséquent, nous pouvons présumer que l'attachement avec d'autres cinéophiles a joué un rôle plus important que la cinéphilie dans son parcours professionnel à *Chungmuro*.

Chez PARK et JUNG qui partageaient une perspective très similaire d'après le tableau ci-dessus, malgré leurs parcours différenciés, nous pouvons trouver des points communs. Leurs pères venaient de la partie nord de la péninsule coréenne durant la guerre de Corée. Leurs mères aimaient aller au cinéma avec eux pendant leur enfance. Ils ont passé leur adolescence en jouissant de leur passion artistique. PARK a décidé de rester dans le milieu du cinéma depuis qu'il a découvert l'approche artistique du cinéma lors des réunions avec des amateurs de cinéma au CCF et au Goethe. JUNG s'est joint au réseau de la génération *Munhwawon*, car il pouvait ainsi partager son amour pour le cinéma en tant qu'art. Depuis ce moment, étant d'accord sur le rôle du cinéma dans l'évolution de la société, ils ont défendu la valeur artistique du cinéma. En outre, tous les deux ont souhaité devenir réalisateurs, et cela même si JUNG a réalisé son rêve vingt ans plus tard que PARK, en 2009. Ce retard est tout d'abord dû au manque de soutien financier familial chez JUNG. Même s'ils sont tous deux fils aînés, contrairement à PARK dont la famille a financé ses études cinématographiques en France, JUNG a pris le rôle du soutien de famille. Selon PARK, son père pensait que « le cinéma serait toujours mieux pour se nourrir que le théâtre⁷⁶¹ ». Cependant, le père de JUNG n'a jamais reconnu le métier de son fils comme un « véritable » travail⁷⁶².

Concernant HONG et YI, nous avons pu voir que dans le Groupe de cinéma à Séoul puis, dans ce qui lui a succédé, le Groupe de médias de Séoul, ils ont exercé ensemble des activités dans le cinéma alternatif, le considérant comme un outil de démocratisation de la société. Leurs luttes les ont amenés à être surveillés par les pouvoirs publics. Par ailleurs, ils se sont beaucoup intéressés à la littérature durant leur adolescence et ont rédigé leurs propres essais. Par conséquent, dans la réalisation des films, ils ont régulièrement été en charge de la rédaction des scénarios. Cependant, alors que YI était toujours au cœur des groupes auxquels il appartenait, HONG se trouvait souvent à la marge à cause de son âge plus avancé par rapport à ses camarades, ainsi qu'à cause de son manque d'un certain capital culturel. Bien qu'il ait fait ses études à l'Université nationale de Séoul réputée comme étant la meilleure université du pays, ayant été élève d'un lycée technique, un type d'école considérée comme étant destiné aux élèves moins compétents, il a eu des difficultés à s'intégrer dans le milieu intellectuel. Par ailleurs, contrairement à YI, qui avait le statut de militant, HONG a déclaré qu'il ne s'est jamais vu comme tel, et ce malgré ses écrits et ses activités plus radicales par

⁷⁶¹ PARK Kwang-su. Interview réalisée le 14 octobre 2016 à Séoul, Corée du Sud.

⁷⁶² *Chin chunggwŏn ūi munhwa tabang* (진중권의 문화다방, *Salon de thé avec la culture avec JIN Joong-Gwon* [CHIN Chunggwŏn]). Émission du podcast. Animée par JIN Joong-Gwon. Diffusée le 25 septembre 2014. Séoul : Ch'angbi radio.

rapport aux autres membres de la génération *Munhwawon*. Pour HONG, le cinéma devait exister pour consoler le peuple tandis que pour YI, le cinéma devait le sauver. Par conséquent, HONG ne se sentait appartenir à aucun des trois discours, et il est resté en marge de ceux-ci.

Malgré la disparité de nos cinq sujets de recherches, les liens entre eux n'ont jamais été complètement rompus. JUNG a eu l'occasion de publier l'ouvrage sur IM Kwon-taek grâce à la recommandation de PARK, et des films de ce dernier ont été valorisés et reconnus, pour une partie, grâce aux critiques favorables de JUNG. Il a également montré son soutien au travail cinématographique de HONG dans sa revue, *Roadshow*. YI a soutenu le projet de réalisation du film de HONG, *Uri ũi sarang ũn tŭlkkot ch'ŏrŏm* en publiant gratuitement sa promotion dans *Yŏnghwa ŏnŏ*. En outre, YI a mis HONG au même rang que d'autres réalisateurs coréens reconnus dans son ouvrage sur l'histoire du cinéma coréen pendant que d'autres ne lui ont prêté aucune attention. YI a commencé à s'intéresser à l'histoire du cinéma coréen grâce à l'inspiration des travaux de HONG. PARK a réalisé le projet de YI de faire un film sur JEON Tae-il. En revanche, AHN n'a pas travaillé avec les autres enquêtés de nos recherches une fois devenu producteur. Cependant, il a aussi contribué au changement du système de production de films et a aidé de jeunes cinéastes à *Chungmuro* à réaliser leurs premiers films commerciaux. Ainsi, leurs liens ont fonctionné en tant que capital en termes de relations sociales dans le milieu du cinéma où la génération *Munhwawon* s'est ancrée.

Au travers des expériences cinéphiliques de nos cinq échantillons, nous pouvons également remarquer l'évolution de leurs liens. Jusqu'au Festival du Petit cinéma, ayant pour but l'évolution du cinéma sud-coréen, PARK, HONG, AHN et JUNG ont exercé ensemble de nombreuses activités. Nous y trouvons un même objectif et des objets communs, ces derniers auxquels ils se sont confrontés : le régime autoritaire et l'industrie du cinéma coréen. Par conséquent, ces quatre acteurs sociaux ont pu maintenir des liens à la fois symboliques et matériels. Suite à la radicalisation des luttes contre le régime autoritaire, malgré leurs parcours diversifiés, ils ont pu maintenir un lien fort, car l'oppression gouvernementale était devenue encore plus importante. Bien que leurs liens fonctionnels se soient affaiblis, l'amplification de leurs liens symboliques et imaginaires pouvait largement combler cette lacune. Par conséquent, YI, qui s'est joint tardivement à ce réseau pouvait être accepté sans difficulté malgré sa cinéphilie qui ne pouvait pas, et qui ne voulait pas non plus s'intégrer à celle des autres. Par ailleurs, le point de vue de YI a été largement soutenu par des militants pour la démocratisation du pays. Cependant, dès l'émergence de la MHSD dans le champ du cinéma et avec l'affaiblissement des obstacles communs se trouvant à l'extérieur de son réseau, nous

pouvons apercevoir la fragilisation des liens entre ces acteurs sociaux. Par conséquent, ceux qui ne sont pas restés dans le consensus de la cinéphilie savante, le lien symbolique important du point de départ de la MHSD, se sont rapidement déplacés à la marge du réseau de la génération *Munhwawon*. Dans nos cinq cibles de recherches, cela renvoie à HONG et YI. Afin d'ancrer à nouveau sa place dans le champ du cinéma, YI devait obtenir un capital scolaire (diplôme de master et de doctorat en cinéma). HONG, qui n'est pas parvenu à un compromis avec les changements du contexte social, devait vivre des temps difficiles tout en restant autour de *Chungmuro*.

CONCLUSION

Dans les pages du *Hankyoreh* du 3 février 1990, on peut lire cette description du cinéma coréen faite par un citoyen :

Ce n'est pas du tout exagéré de dire que, pour les adolescents, un film sud-coréen, c'est de la pornographie. L'expression « interdit aux mineurs » se trouve toujours devant le cinéma où se projettent des *panghwa* (방화, 邦畫, film local). Bien qu'elle n'empêche pas l'entrée des jeunes, des *panghwa* récents sont excessivement bipolarisés entre des films érotiques et violents. Il me semble que cet aspect éloigne nos jeunes spectateurs encore plus du cinéma sud-coréen⁷⁶³.

À travers ces mots point nettement une forme marquée de condamnation. Jusqu'aux années 1980, le cinéma sud-coréen s'appelait donc *panghwa*. Le mot « pang » (방, 邦) peut tout aussi bien désigner un pays qu'un domaine féodal. Durant la période Joseon, ce terme a été utilisé afin de désigner les productions culturelles coréennes, en comparaison à la Chine, et ce afin de souligner son statut de « véritable culture ». Depuis la première production cinématographique en Corée, *Ŭiri chŏk kut'o* (의리적 구토, *Batailles pour la justice*, 1919) de KIM Tosan, l'expression « *panghwa* » a permis de distinguer les films des colonisés de ceux du Japon en Corée coloniale. Tant que les films du pays étaient méprisés par les spectateurs locaux, le terme était empreint de cynisme et d'une forte connotation péjorative. Toutefois, au milieu de la décennie suivante, l'expression *panghwa* a été remplacée par des expressions plus neutres, telles que « *han'guk yŏnghwa* » (한국영화, cinéma coréen) et « *kuksan yŏnghwa* »

⁷⁶³ 청소년들이 한국 영화는 곧 성인 영화라는 선입견을 갖고 있다고 해도 과언이 아니다. 방화를 상영하는 극장 앞에는 늘상 '미성년자 관람불가'라는 표찰이 붙어 있다. 그 표찰 때문에 청소년들이 극장 출입을 못하는 것은 아니지만 최근 제작되는 방화들이 지나치게 애정, 폭력물 쪽으로 흘러, 그 때문에 청소년들과 한국 영화가 더 유리되는 것이 아니냐는 느낌까지 든다. Source : « Ch'ŏngsomyŏn i pol manhan panghwa tŭmulda (청소년이 볼 만한 방화 드물다, Des films du pays méritant des spectateurs adolescents sont rares) ». *Hankyoreh*, 18 février 1990. Disponible sur : <http://newslibrary.naver.com/> [consulté le 3 février 2013]

(국산영화, films produits dans le pays). Durant la même période, le mot « *chakka* » (artiste) a été utilisé pour nommer un auteur-réalisateur coréen. Ce terme était auparavant réservé au domaine de la littérature et des arts plastiques. À travers l'utilisation de ces expressions, nous pouvons apercevoir que le cinéma sud-coréen a enfin été considéré comme un art en tant que tel, accédant ainsi à une forme de légitimité culturelle. Dès le départ, cette thèse a émis l'hypothèse que les acteurs sociaux de la génération *Munhwawon* ont été des protagonistes importants de l'évolution de l'industrie et de la culture du cinéma, et ce par l'intermédiaire de leur cinéphilie. Une autre de nos hypothèses était que la *Korean New Wave* représente aussi le résultat d'un certain travail de la MHSD.

Afin de mettre à l'épreuve nos hypothèses, nous nous sommes tout d'abord intéressés à définir la *Munhwawon sedae*, et ce afin de remettre en question la mythologie créée par les médias, et saisir plus concrètement le discours de ces anciens jeunes intellectuels qui gardent précieusement leurs souvenirs au CCF d'antan. Dans le premier chapitre de cette thèse, à travers l'analyse des articles de presse, nous avons souligné la manière dont le mythe prend racine dans l'image du cinéma français diffusé dans la société sud-coréenne : le cinéma français est alors perçu comme une culture intellectuelle légitime, bien que très éloignée de la vie ordinaire des individus. Ensuite, nous avons défini la génération *Munhwawon* comme étant un ensemble d'individus nés pendant la période du baby-boom et constituant par l'intermédiaire d'activités cinéphiliques au CCF et au Goethe entre 1977 et 1984 un réseau qui s'est attaché à l'évolution du cinéma sud-coréen pendant les années 1980 et 1990. Nous délimitons ainsi la période de formation de la génération *Munhwawon* : de l'année 1977 avec la fondation du ciné-club du CCF à l'année 1984, moment où les acteurs de la MHSD ont commencé à quitter les centres culturels afin de se donner les moyens de concrétiser dans la société leurs théories sur le rôle du cinéma. Par conséquent, nous avons pu comprendre que le « *munhwawon* » de « *Munhwawon sedae* » renvoie à la fois au CCF et au Goethe, deux centres culturels européens à Séoul où de jeunes amateurs de cinéma ont forgé ensemble leur cinéphilie. Quant au « *sedae* », bien que le mot coréen signifie « génération », il peut être interprété ici, selon notre approche, comme un groupe, un ensemble générationnel et un réseau social. Par ailleurs, afin de mieux saisir l'évolution des liens entre les acteurs sociaux de la MHSD, nous avons centré davantage notre attention dans cette thèse sur sa conception sous forme de réseau social. Pour atteindre cet objectif, en nous appuyant sur une méthode prosopographique, nous avons réalisé une analyse de contenu d'entretiens réalisés auprès d'acteurs de la MHSD et d'ouvrages biographiques de cinéastes sud-coréens.

La génération *Munhwawon* se trouve au cœur de la légitimation culturelle du cinéma sud-coréen des années 1980 et 1990. Le premier Festival international du film de Busan en 1996 a officialisé l'arrivée de la nouvelle vague du cinéma sud-coréen, la *Korean New Wave*. Cet événement important dans l'histoire du cinéma sud-coréen est organisé par la génération *Munhwawon*. C'est elle qui a également mené la majorité des discours autour de cette nouvelle vague. La MHSD s'est installée au cœur de la *Korean New Wave* dont elle a inclus les réalisateurs sympathisants. Étant donné que la KNW s'est présentée comme le premier courant d'idées du cinéma sud-coréen, les films des réalisateurs estampillés « nouvelle vague du cinéma sud-coréen » se sont hissés au rang d'art en laissant d'autres productions dans le champ du divertissement. Toutefois, chez les réalisateurs de la *Korean New Wave*, il n'y a pas, à proprement dit, une esthétique commune. Seule la critique politique à l'égard des contractions de la société constitue le dénominateur commun des films de cette nouvelle vague connue sous le nom de « réalisme critique ». C'est un aspect nouveau du cinéma coréen, qui jusqu'alors était perçu très négativement parce que soumis à un régime autoritaire. Les films produits dans l'ancien système de *Chungmuro* étaient dissociés de la vie de la classe prolétaire. Cependant, à cause de la colonisation japonaise et de la dictature subies par la Corée, le réalisme dans le domaine de l'art était déjà considéré comme important. Associé au nationalisme, il était alors perçu comme une forme de résistance à l'envahisseur étranger. Il était porteur d'une volonté d'autonomie politique. Par conséquent, selon la perspective de l'époque, le choix du réalisme pour un ensemble de films semblait suffisant pour comprendre la *Korean New Wave* comme étant un courant artistique. Néanmoins, il faut rappeler que lors de la sélection des « *chakka* » de la KNW, le milieu cinématographique de la Corée du Sud s'est davantage focalisé sur le contenu et le sujet des films que sur leur forme. Par conséquent, l'omniprésence du réalisme en tant qu'esthétique commune de la KNW limite sa légitimation en tant que mouvement artistique.

Dans la cinéphilie de la génération *Munhwawon*, l'omniprésence du réalisme comme point commun des films de la KNW apparaît nettement. Au travers de cette thèse, nous avons mis en évidence les deux origines de la cinéphilie de la génération *Munhwawon* : la première est nourrie par un type savant de cinéphilie en provenance de l'Europe, notamment de la France et de l'Allemagne ; la seconde provient, plus localement, des discours du mouvement culturel en faveur du *minjung*. En d'autres termes, la première représente l'ambition esthétique de la MHSD et la seconde est liée à son ambition politique. Selon le degré d'importance de ces deux ambitions, nous pouvons réaliser une périodisation de la cinéphilie

de la génération *Munhwawon*, qui se termine par l'ouverture du premier Festival de Busan en 1996. La formation du réseau de la MHSD se concrétise qui va de 1977 à 1984, c'est-à-dire au cours de la première période. Au CCF et au Goethe, les futurs acteurs sociaux de la MHSD ont pu visionner des films français et allemands, notamment ceux de la Nouvelle Vague, de l'école impressionniste française et du cinéma expressionniste allemand. Auparavant, les Sud-Coréens qui n'avaient pas suffisamment accès à ces films « artistiques et légendaires » entretenaient une sorte d'illusion sur la beauté artistique du cinéma. Étant donné que le 7^e art était plus largement situé dans la sphère du fantasme, les amateurs de cinéma avant l'arrivée de la MHSD, avaient une admiration toute particulière pour la culture occidentale — notamment celle des États-Unis — et désiraient acquérir des connaissances sur des films considérés comme des « classiques ». Depuis le lancement des programmes cinématographiques dans les centres culturels européens, les acteurs du réseau ancré au CCF et au Goethe se sont dotés d'une approche artistique propre au cinéma sud-coréen. En rêvant d'établir un « paradis du cinéma » en Corée du Sud, ils ont œuvré à reconnaître les valeurs artistiques dans les films sud-coréens. Cependant, leur ambition pour ce « paradis » s'est rapidement vue limitée en raison de l'amplification des luttes pour la démocratisation du pays. L'ambition politique de la MHSD apparaît nettement dans ce premier slogan : « le Cinéma ouvert à destination du *minjung* », présenté dans un ouvrage du Groupe de cinéma à Séoul à la fin de l'année 1983. Ainsi s'achève cette première période.

Le point de départ de la deuxième période est le Festival du Petit cinéma de l'année 1984 au cours duquel la MHSD a décrété que ses activités faisaient partie intégrante du mouvement culturel pour le *minjung*. À partir de ce moment, le contexte politique prend une place de plus en plus importante au sein de la cinéphilie de la MHSD. Afin de comprendre ce changement, rappelons que pendant leur adolescence, les acteurs de la MHSD avaient déjà incorporé un certain nombre d'idées du mouvement culturel pour le *minjung*. Depuis le Cinéma ouvert à destination du *minjung*, leur intérêt cinéphilique est familiarisé avec le mouvement cinématographique du Tiers-monde, notamment le *Cinema novo* du Brésil, les luttes du groupe *Ukamau* de la Bolivie et du *Grupo cine de liberacion* de l'Argentine. Ayant pour objectif de garantir un certain réalisme du cinéma coréen, les acteurs de la MHSD se sont inspirés du modèle des films documentaires. Le problème est là : ils pouvaient saisir le mouvement cinématographique du Tiers-monde uniquement par l'intermédiaire de textes, non par l'écran lui-même. Cependant, en confrontant régime autoritaire et système de production cinématographique de *Chungmuro*, c'est-à-dire en correspondant à une attente sociale de

l'époque, ils se sont assuré certains soutiens sociaux de la part du peuple. D'autre part, la MHSD a essayé de théoriser le Petit cinéma en se donnant pour objectif d'instituer un courant artistique du cinéma sud-coréen. Pour cela, les « membres » de la MHSD ont continué de s'intéresser aux théories cinématographiques, et ont cherché le moyen de les appliquer au cinéma sud-coréen tout en conservant les caractéristiques et des besoins du pays. Mais en raison de la radicalisation des acteurs et de problèmes personnels survenus (difficultés financières de leur famille, souhait d'aller étudier à l'étranger, etc.), la poursuite esthétique du cinéma n'a pas pu se développer autant qu'ils l'auraient voulu. Ainsi, pendant la deuxième période de sa cinéphilie, la MHSD a essayé de parvenir à un équilibre entre son ambition esthétique et son ambition politique, sans réussir toutefois, puisque cette dernière a rapidement pris le pas sur la première.

La troisième période débute en 1987, année de l'apparition du Cinéma *Minjok*. Face à l'oppression croissante des militants pro-démocratisation par l'État, toutes les actions soulignant la valeur artistique d'une œuvre étaient considérées comme une soumission à la force dominatrice et donc comme relevant d'une attitude élitiste. Dans ce contexte, le Cinéma *Minjok* a remplacé le Petit cinéma, en lui reprochant d'être « culturaliste ». Étant donné que ce nouveau mot d'ordre méprisait toutes les approches artistiques du cinéma, les discours sur le 7^e art coréen ont cessé d'évoluer. Le Cinéma *Minjok* a été influencé par l'idéologie de la révolution démocratique du peuple et de la libération nationale. À partir de là, les théories cinématographiques venant de l'Occident étaient méprisées, considérées uniquement comme une intervention de forces étrangères. Dans ce contexte, le cinéma s'est vu relégué au rang de simple outil de lutte pour la démocratisation du pays. Le Cinéma *Minjok* s'est intéressé au cinéma nord-coréen et au cinéma coréen en ce qu'il est porteur de l'idée socialiste dans l'histoire de la Corée notamment celui de KAPF et de la Fédération des nouveaux artistes cinématographiques. Ainsi, contrairement au point de départ de la MHSD où la recherche de la valeur artistique du cinéma sud-coréen était au centre de l'attention, son ambition politique a clairement pris le pas sur son ambition esthétique. La cinéphilie de départ s'est donc transformée en mouvement social. Cependant, les deux premiers longs-métrages de la MHSD, *O ! Kkum ūi nara* (오 ! 꿈의 나라, *Ô mon pays de rêve*, 1989) et *P'aõp chõnya* (파업전야, *Veille de grève*, 1990) ont prouvé le besoin de poursuivre l'ambition esthétique afin d'attirer l'attention du public, et ce dans le souci qu'un film puisse se propager plus largement. De plus, avec la démocratisation politique de la Corée du Sud survenue au même moment — même si

celle-ci restait superficielle — les militants ont pu récolter, dans une certaine mesure, le fruit de leurs luttes. Ainsi, cette période « extrême » de la cinéphilie de la MHSD a pris fin.

Durant la quatrième période, nous découvrons à nouveau une tentative d'équilibre entre les deux ambitions de la cinéphilie de la génération *Munhwawon*. En effet, tout au long de la troisième période, pendant que le Cinéma *Minjok* faisait étalage de son autorité d'un côté, certains cinéphiles de la MHSD ont persisté à enrichir leur cinéphilie de manière indépendante, et d'une façon différente suivant leurs trajectoires professionnelles. Au terme de la période de « démocratisation » politique du pays, les acteurs sociaux de la MHSD se sont à nouveau rassemblés pour produire et diffuser collectivement des discours artistiques sur le cinéma. La fondation de la revue *Yŏnghwa ŏnŏ* à la fin d'année 1989 en est un cas exemplaire. Au cours de cette intégration, nous remarquons une tentative d'harmonisation des deux ambitions principales de la cinéphilie de la MHSD. D'un côté, le Cinéma *Minjok* a abandonné la diabolisation de la quête artistique du cinéma. De l'autre côté, les « membres » de la MHSD qui n'avaient pas rejoint le Cinéma *Minjok* ont attaché une certaine importance à ce que le cinéma puisse contribuer à améliorer la vie du peuple. Par conséquent, une perspective favorable au « réalisme critique » constitue une forme de convergence indispensable à l'intégration des deux valeurs poursuivies par la MHSD, elles pourtant jusqu'alors séparées dans le contexte social. Le Festival international du film de Busan est donc le fruit de cette convergence. Retournons à l'omniprésence du réalisme en tant qu'esthétique des films regroupés sous l'expression *Korean New Wave*. Malgré la cinéphilie construite à la fin des années 1970, pendant le mouvement pour la démocratisation de la décennie suivante, la génération *Munhwawon* n'était pas en mesure de développer ses propres discours artistiques sur le cinéma du pays. Hormis le réalisme lié au nationalisme résistant, qui est ancré au milieu du cinéma coréen depuis le début du XX^e siècle, la MHSD ne pouvait pas s'accorder sur la direction à suivre dans ses discours. Par conséquent, elle ne pouvait pas se libérer du rigorisme consistant à parler de la vie du *minjung*, et seul le réalisme se trouvait présent au cœur de la nouvelle vague du cinéma sud-coréen dont les discours ont été majoritairement menés par la MHSD. C'est pourquoi il faut comprendre la *Korean New Wave* comme une déclaration de la possibilité d'un 7^e art sud-coréen et comme une tentative d'ancrer une certaine période historique du cinéma sud-coréen.

Désormais, nous pouvons mieux cerner les liens qu'entretenaient les acteurs sociaux de la MHSD entre eux. À chaque période, ces liens symboliques et matériels ont évolué différemment. Le lien symbolique concerne les désirs des acteurs et le lien matériel provient

de la technique, des procédés ou des savoir-faire partagés entre eux. Au sein du réseau social de la MHSD, le désir de faire évoluer le cinéma sud-coréen constitue un lien symbolique. En ce qui concerne ce désir, nous avons vu précédemment les deux ambitions principales en termes de cinéphilie de la MHSD. Afin d'atteindre leur but, les acteurs sociaux de la MHSD ont exercé diverses activités. Celles-ci constituent les liens matériels. Pendant la première période, ce réseau a formé des liens à la fois symboliques et matériels à l'intérieur du CCF et du Goethe. Dès la deuxième période, au lieu d'y rester enfermée, la génération *Munhwawon* a commencé à communiquer avec la société. Ce réseau social, initialement dédié aux cinéphiles rassemblés dans les établissements européens, s'est ainsi étendu avec l'entrée de sympathisants qui appuyaient sur l'ambition politique de la MHSD. Leurs liens se sont ensuite renforcés en participant au mouvement de démocratisation jusqu'à la fin de la troisième période. Cependant, les liens consolidés pendant cette période sont principalement symboliques. En effet, étant donné que certains acteurs initiaux de la MHSD n'ont pas activement participé aux luttes, les liens matériels se sont progressivement affaiblis. Toutefois, les liens de la MHSD restaient toujours importants, car la présence d'un antagonisme, c'est-à-dire l'oppression du régime autoritaire, renforçait la solidarité au sein du réseau. Ainsi, l'intensification des liens symboliques a pu combler l'affaiblissement des liens matériels. En revanche, depuis la quatrième période, ce déséquilibre a provoqué la fragilisation des liens entre les acteurs sociaux de la MHSD. Avec l'ambition esthétique qui est à nouveau reconnue dans le réseau, des acteurs n'ayant pas conservé le consensus sur la cinéphilie savante se sont retrouvés en marge du réseau. Nous voyons ainsi que la transformation des liens entre les acteurs de la MHSD s'achève sur un retour aux liens faibles. Cependant, dans le champ du cinéma sud-coréen des années 1990, au cours desquelles la génération *Munhwawon* a pris une place plus importante qu'auparavant, les liens entre les acteurs de la MHSD, même s'ils restaient faibles, ont fonctionné comme capital symbolique.

Le passage de la génération *Munhwawon* depuis la périphérie jusqu'au cœur du système met en évidence la manière dont elle s'est adaptée aux bouleversements ayant eu lieu dans le monde cinématographique sud-coréen. Depuis la troisième période de la cinéphilie de la MHSD, certains acteurs sociaux de la MHSD ont commencé à rejoindre *Chungmuro*. Dès la quatrième période, nous pouvons remarquer leurs émergences en tant que réalisateurs, producteurs et aussi critiques de cinéma. Leurs aînés restaient, quant à eux, passifs face aux changements, notamment vis-à-vis les modifications de la Loi sur le cinéma, l'apparition des *chaebŏl* en tant qu'investisseurs et l'intérêt croissant de la société envers le cinéma. Au

contraire, la MHSD s'est adaptée plus activement à ces circonstances et elle a stimulé l'installation de ceux qui se trouvaient dans son réseau. Ceux qui sont arrivés à *Chungmuro* en réponse au besoin des ressources humaines, à la suite des modifications de la loi sont devenus un nouveau type de producteur de cinéma, *p'ŭrodyusŏ*. En collaboration avec de nouveaux investisseurs, ils ont ouvert une voie aux jeunes réalisateurs à *Chungmuro* et ils ont pu réaliser leur premier film commercial plus facilement dans l'industrie. De jeunes *p'ŭrodyusŏ* et réalisateurs pouvaient notamment avoir le soutien de la part de critiques de cinéma. Les liens entre les acteurs du réseau de la génération *Munhwawon* ont ainsi commencé à fonctionner sous la forme d'un capital de relations sociales dans le milieu du cinéma en Corée du Sud. Les cinéastes sud-coréens reconnus à l'étranger, principalement en Occident, correspondaient également avec ceux qui étaient défendus par les critiques de cinéma du même réseau. Grâce à cela, à l'intérieur du pays, la voix de la MHSD était plus respectée. Des médias, ayant perçu l'intérêt grandissant du public pour le cinéma, se sont également positionnés en faveur de la MHSD dont les « membres » étaient plus jeunes, plus novateurs et plus intellectuels que leurs aînés du milieu du cinéma. Ainsi, au travers des différents types de médias, la cinéphilie de la MHSD a été diffusée dans la société sud-coréenne, plus facilement, mais aussi plus largement. Dans le même temps, avec l'établissement d'études cinématographiques dans le cadre de l'enseignement supérieur (cursus de licence, master et doctorat), des « membres » de la MHSD ont été recrutés en tant que professeurs. Ainsi, la cinéphilie de cette génération a pu être légitimée. Dès lors, les connaissances cinématographiques de la MHSD ont constitué une valeur importante en tant que capital culturel. En outre, suite au succès du premier BIFF qui a attiré l'attention des municipalités et du gouvernement, la MHSD a acquis une solide réputation. Depuis les années 2000, ses membres ont été nommés directeurs des organes gouvernementaux, s'occupant de la politique du cinéma, notamment des Archives coréennes du cinéma, du Conseil du film coréen et du ministère de la Culture et du Tourisme. Ainsi, la légitimation culturelle du cinéma sud-coréen s'est concrétisée au travers de diverses « instances de légitimation » : la réforme de l'industrie du cinéma coréen, les médias, l'université et la reconnaissance de l'État et du monde cinématographique étranger. Au cœur de ce processus d'émergence du cinéma sud-coréen dans le champ culturel, depuis la « sphère du légitimable » jusqu'à la « sphère de la légitimité », nous pouvons considérer la MHSD comme étant la première bénéficiaire des « instances de légitimation en concurrence pour la légitimité », mais aussi comme étant la facilitatrice de cette même légitimation. De ce fait, la *Korean New Wave* est davantage un symbole de la légitimation culturelle du cinéma coréen et

une déclaration de la présence de la MHSD au cœur du système, qui résidait autrefois en sa périphérie.

L'hypothèse de cette thèse se focalise sur l'importance du rôle de la *Munhwawon sedae* dans le cadre de la légitimation culturelle du cinéma sud-coréen. Contrairement à notre hypothèse initiale, nous avons mis en évidence une forme de manque esthétique au sein des discours cinématographiques de la MHSD, mais également une insuffisance d'arguments pour présenter la nouvelle vague du cinéma sud-coréen des années 1980 et 1990 en tant que mouvement artistique. Nous avons également souligné que la *Korean New Wave*, invention de la MHSD, était une nouveauté par rapport à « l'âge sombre » du cinéma sud-coréen, mais sans pour autant être définie comme tout à fait novatrice, au sens où elle se situait dans la continuité de son devoir vis-à-vis de la décennie précédente. La *Korean New Wave* a émergé en réponse aux demandes de la société qui étaient d'assurer un rôle de contribuer à l'évolution de la vie du peuple. Cependant, en raison de son manque d'esthétique et de l'omniprésence du « réalisme critique », elle n'est pas parvenue à satisfaire certaines attentes du 7^e art sud-coréen de la fin du siècle. En effet, dès l'arrivée des cinéastes de la *Post-KNW* qui ont attiré l'attention des spectateurs avec leurs films de genre, entre autres PARK Chan-wook, BONG Joon-ho, KIM Jee-woon [KIM Chiun], LEE Chang-dong et HONG Sang-soo, les réalisateurs de l'« ancienne » nouvelle vague ont disparu. C'est pourquoi quelques années après l'annonce de son arrivée, la *Korean New Wave* s'est effacée, en laissant derrière elle une rhétorique désignant une nouvelle vague du cinéma coréen. On comprend donc pour quelles raisons cette expression est plus largement utilisée afin de désigner les réalisateurs de la *Post-KNW* qui étaient finalement plus novateurs. Aujourd'hui, les réalisateurs de la *Korean New Wave* ne font plus de films, hormis HONG Ki-seon qui a réalisé des films jusqu'à la fin de sa vie. La plupart des acteurs de notre présente recherche sont devenus professeurs de cinéma à l'université, malgré leurs anciennes promesses de réaliser à nouveau des films.

Cette thèse s'achève en définissant la génération *Munhwawon* comme étant un réseau social d'individus aux perspectives hétérogènes, relativement peu investie dans la légitimation culturelle du cinéma coréen. En d'autres termes, la *Korean New Wave* n'est pas aussi nouvelle que son nom le suggère, nous amenant à soulever de nouvelles interrogations. La première concerne le rôle des centres culturels européens au sein de l'évolution d'autres cinémas nationaux : le cas du cinéma sud-coréen est-il unique ? Tout comme le cas de la génération *Munhwawon*, dans divers pays, le rassemblement de jeunes dans des centres culturels a suscité l'apparition d'une nouvelle génération de cinéastes, notamment aux CCF en Turquie et

en Roumanie. De là émerge une possibilité de recherches comparatives. Une autre question est : où les femmes se situent-elles ? Lors de l'ouverture du CCF et du Goethe à Séoul, lors de la fondation des ciné-clubs de ces centres culturels, des femmes étaient bien présentes. Toutefois, elles ont progressivement disparu du réseau de la génération *Munhwawon*. La MHSD est constituée d'hommes intellectuels et sa nouvelle vague est composée de films réalisés par des hommes. Même si des femmes étaient présentes dans les groupes de la MHSD, la plupart des rédacteurs gérant leurs publications étaient des hommes. Seuls les articles de YU Gina et de KIM Hong-suk manifestent la présence des femmes dans la MHSD. Bien que des femmes aient rejoint *Chungmuro* après les modifications de la Loi sur le cinéma au milieu des années 1980, leurs places étaient limitées. Elles se sont principalement occupées du *marketing* des films dans l'industrie de production du cinéma, ou bien sont devenues critiques ou professeurs de cinéma. Pourquoi, donc, les cinéphiles de la MHSD, s'ils ont pu se réconcilier avec des militants qui avaient d'abord fortement réprimé leur cinéphilie, n'ont-ils pas été capables, de la même manière, d'introduire des femmes dans leur réseau ? Une étude sur la trajectoire de femmes présentes, puis absentes de la MHSD paraît donc indispensable afin d'approfondir la compréhension de la légitimation culturelle du cinéma sud-coréen.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- BEFU Harumi. *Cultural nationalism in East Asia : representation and identity*. Institute of East Asian Studies, University of California, 1993.
- BICKERTON Emilie. *A short history of Cahiers du cinéma*. London et New York : Verso, 2009.
- BLOCH Marc. *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*. Paris : Armand Colin, [1941] 1993.
- BOURDIEU Pierre. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.
- BOURDIEU Pierre et al. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1965.
- Centre Culturel Français à Séoul. *Gazette du Cinéma*. Séoul : Centre Culturel Français à Séoul.
- Chagŭn yŏnghwa rŭl chik'igo sipsŭmnida charyo chip (작은 영화를 지키고 싶습니다, *Corpus du Festival du Petit cinéma*). 1984.
- Changsan'got mae. O! Kkum ūi nara charyo chip (*Recueil de données d'Ô mon pays du rêve*). 1989.
- CHANG Sŏgyong. *K'orian nyu weibŭ ūi chinghu rŭl ch'achasŏ* (코리안 뉴웨이브의 징후를 찾아서, *À la recherche des signes du Korean New Wave*). Séoul : Hyŏndae mihaksa, 2000.
- CHO Hŭimun. 90nyŏndae ūi yŏnghwa kamdok (90 년대의 영화감독, *Des réalisateurs des années 1990*). *Yŏnghwa*. 1991, n° 134.
- CHO Tongwon et al. *Yŏnghwa undong ūi yŏksa – Kugyŏng kŏri esŏ haebang ūi mugŭ ro* (영화운동의 역사 – 구경거리에서 해방의 무기로, *L'Histoire du mouvement du cinéma - de l'attraction à l'arme d'émancipation*). Séoul : Sŏul ch'ulp'an midŏ, 2002.
- CHŎN Chonghyŏk. *Han'guk yŏnghwa chapchi rŭl tora bonda* (한국 영화잡지를 돌아본다, *Réflexion sur les revues cinématographiques sud-coréennes*). Séoul : Le conseil du film coréen, 2013.
- CHŎNG Idam et al. *Munhwa undong ron* (문화운동론, *Les Théories du mouvement culturel*). Séoul : Kongdongch'e, 1985.
- CHU Sŏngch'ŏl. *Uri sidae yŏnghwa changin* (우리 시대 영화 장인, *Les Artisans du cinéma de notre époque*). Séoul : Yŏlhwadang, 2013.
- EDMUNDS June et TURNER Bryan. *Generations, Culture and Society*. Buckingham : Open University Press, 2002.
- CROCE Nicolas. *The history of film*. New York : Britannica Educational Publishing, 2016.
- DE BAECQUE Antoine. *La cinéphilie, Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*. Paris : Hachette Littératures, 2005.

- GAUTHIER Christophe. *La Passion du Cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Paris : École nationale des chartes, 1999.
- GIMELLO-MESPLOMB Frédéric. *L'invention d'un genre : le cinéma fantastique français ou les constructions sociales d'un objet de la cinéphilie ordinaire*. Paris : L'Harmattan, 2012.
- GUIGUE Arnaud. *Pour une cinéphilie grand angle*. Paris : Séguier, 2009.
- DELISSEN Alain. «Le premier XXe siècle : les ambivalences de la colonisation japonaise». In : Harmut O. ROTERMUND. *L'Asie orientale et méridionale aux XIXe et XXe siècles*. Paris : Presses Universitaires de France, 1999, p.180-181.
- Han'guk yŏnghwa chinhŭng wuiwŏnhoe (한국영화진흥위원회, Conseil du film coréen, KOFIC). *2016nyŏn han'guk yŏnghwa sanŏp kyŏlsan* (2016 년 한국영화산업 결산, *Bilan de l'industrie du cinéma coréen de l'année 2016*).
- Hang'uk yŏnghwa hak kyosu hyŏpŭihoe (한국영화학교수협의회, Commission des professeurs de cinéma de Corée du Sud). *Yŏnghwa ran mu'ŏt in'ga* (영화란 무엇인가, *Qu'est-ce que le cinéma*), Séoul : Chisik sanŏpsa, 1986.
- HONG Ki-seon. Yŏnghwa undong e taehaesŏ (영화운동에 대해서, Le Mouvement pour l'évolution de la société à l'intermédiaire du cinéma). In : PAEK Nak-ch'ŏng. *Han'guk munhak ũi hyŏn tan'gye 3* (한국문학의 현단계 3, *Le Stade actuel de la littérature coréenne 3*). Séoul : Ch'angjak kwa pip'yŏng, 1984.
- HONG Sŏngmin. *Munhwa wa abit'usŭ* (문화와 아비투스, *Culture et habitus*). Séoul : Nanam, 2000.
- HONG Sora. Le cinéma sud-coréen et le mythe du Centre Culturel Français à Séoul. In : LI Jin-Mieung et al. *France-Corée : 130 ans de relations 1886-2016*. Paris : L'Harmattan, 2016.
- JEON Yang-jun, YI Hyo-in, LEE Jeong-ha. *Redi ko 2 chip : saeroun yŏnghwa rŭl wihayŏ* (레디고 2 집 : 새로운 영화를 위하여, *Ready Go volume 2 : pour un nouveau cinéma*). Séoul : Iron kwa silch'ŏn, 1988.
- JULLIER Laurent et LEVERATTO Jean-Marc. *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris : Armand Colin, 2010.
- JUNG Sung-il. *Han'guk yŏnghwa yŏn'gu 1 : IM Kwon-taek* (한국영화연구 1 : 임권택, *Études sur le cinéma coréen 1 : IM Kwon-taek*). Séoul : Onŭl, 1987.
- KANG Sŏngnyul. *Kamdok tŭl 12* (감독들 12, *Douze réalisateurs*). Séoul : Iyagijaeng'i nakt'a, 2012.
- KIM Chŏnghwan et al. *Munhwa undong ron 2* (문화운동론 2, *Les Théories du mouvement culturel 2*). Séoul : Kongdongch'e, 1986.
- KIM Kwiok. *Kusul sa yŏn'gu : pangbŏp kwa silch'ŏn* (구술사 연구 : 방법과 실천, *L'Étude de l'histoire orale : les méthodes et pratiques*). Séoul : Hanul ak'ademi 2014.
- KIM Sŏna. *Han'guk yŏnghwa ranŭn natsŏn kyŏnggye : k'orian nyu weibŭ wa han'guk hyŏng pŭllokpŏsŭt'ŏ sidae ũi kukka, seksyuŏllit'i, pŏnyŏk, yŏnghwa* (한국 영화라는 낯선 경계 : 코리안 뉴웨이브와 한국형 블록버스터 시대의 국가, 섹슈얼리티, 번역, 영화, *Une borne étrangère qui s'appelle le cinéma coréen : le Korean New Wave et une nation du temps du blockbuster, la sexualité, l'interprétation et le cinéma*). Séoul : K'ŏmyunik'eisyŏn puksŭ, 2006.
- KIM Sunam. *Han'guk yŏnghwa chŏnbok ũi kamdok 15in* (한국영화 전복의 감독 15 인, *Les 15 réalisateurs coréens du bouleversement*). Séoul : Tosŏ ch'ulp'an wŏl in, 2011.
- KIM Sunam. *Han'guk yŏnghwa kamdongnon 1 - haebang chŏn hanguk yŏnghwa chakka 12in* (한국영화감독론 1 - 해방 전 한국영화작가 12 인, *Théorie des réalisateurs coréens 1 - douze auteurs-réalisateurs coréens avant la libération*). Séoul : Chisik sanŏp sa, 2002.
- KIM Sunam. *Han'guk yŏnghwa kamdonk ron 3* (한국 영화 감독론 3, *Les réalisateurs coréens 3*). Séoul : Chisiksanŏpsa, 2005.

- KIM Mihyŏn *et al.* *Han'guk yŏnghwa sa – kaehwa ki esŏ kaehwa ki kkaji* (한국영화사 – 개화기에서 개화기까지, *Histoire du cinéma coréen - depuis le début jusqu'à sa floraison*). Séoul : Communication books, 2006.
- LEE Jeong-ha, YI Hyo-in, YI Haeyŏng *et al.* *Redi ko* (레디고, *Ready go*). Séoul : Taehak munhwa sa, 1986.
- LEMERCIER Claire, PICARD Emmanuelle. Quelle approche prosopographique ? In : ROLLET Laurent et NABONNAUD Philippe. *Les uns et les autres. Biographies et prosopographies en histoire des sciences*, Presses Universitaires de Nancy : Éditions Universitaires de Lorraine, 2012.
- MANNHEIM Karl. *Le problème des générations*. Paris : Éditions Armand Colin, [1928] 2012.
- MACCABE Colin. *The Eloquence of the Vulgar*. London : British Film Institute, 1999.
- MERCKLÉ Pierre. *Sociologie des réseaux sociaux*. Paris : La Découverte, 2011.
- Minjok yŏnghwa yŏn'guso (민족영화연구소, Centre d'études du Cinéma Minjok). *Minjok yŏnghwa 1* (민족영화 1, *Le Cinéma Minjok 1*). Busan : Ch'in'gu, 1989.
- Minjok yŏnghwa yŏn'guso. *Minjok yŏnghwa 2* (민족영화 2, *Le Cinéma Minjok 2*). Busan : Ch'in'gu, 1990.
- Minjung yesul wiwŏnhoe (민중예술위원회, Comité de l'art pour le minjung). *Salm kwa mŏt* (삶과 멋, *La Vie et l'élégance*). Séoul : Kongdongch'e, 1985.
- MONACO James. *How to read a film*. New York : Oxford University Press, 2000.
- MUN Gwan-gyu. *10in ūi han'guk yŏnghwa kamdok* (10인의 한국 영화 감독, *Les 10 réalisateurs coréens*). P'aju : Chipmun tang, 2004.
- MUN Gwan-gyu. *Han'guk tanp'yŏn yŏnghwa ūi ihae* (한국 단편영화의 이해, *Comprendre les courts-métrages de la Corée*). Séoul : K'ŏmyunik'eisyŏn püksŭ, 2007.
- Munhwa hakkyo sŏul (문화학교 서울, École culturelle de Séoul). *Pul t'anŭn p'illŭm ūi yŏndaegi* (불타는 필름의 연대기, *Chronique des films brûlants*). Séoul : Munhwa hakkyo sŏul, 1995.
- MUN Jae-cheol. 1980nyŏndae ihu yŏnghwa pip'yŏng kwa iron ūi hŭrŭm (1980년대 이후 영화 비평과 이론의 흐름, *Le courant des critiques et des théories du cinéma après les années 1980*). In : YU Gina *et al.* *Han'guk yŏnghwa sa kongbu 1980-1997* (한국영화사 공부 1980-1997, *Études d'histoire du cinéma coréen 1980-1997*). Séoul : Ich'ae, 2005.
- OBERLÉ Dominique. Le groupe en psychologie sociale. *Sciences humaines*. 1999, n° 94.
- PAEK Chi han. *Pukhan yŏnghwa ūi ihae* (북한영화의 이해, *Comprendre le cinéma nord-coréen*). Busan : Ch'in'gu, 1989.
- PAEK Nak-ch'ŏng. *Han'guk munhak ūi hyŏn tan'gye 3* (한국문학의 현단계 3, *Le stade actuel de la littérature coréenne 3*). Séoul : Ch'angjak kwa pip'yŏng, 1984.
- RAYNS Tony. *Seoul stirring : 5 korean directors*. London : British Film Institute, 1995.
- ROSEBAUM Jonathan. *Goodbye cinema Hello cinephilia*. Chicago : University of Chicago Press, 2010.
- ROSEBAUM Jonathan. *Movie mutations : The Changing Face of World Cinephilia*. London : British Film Institute, 2003.
- ROY André. *Dictionnaire général du Cinéma : du cinématographique à internet*. Québec : Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2007.
- SHIN Chi-yun, STRINGER Julian. *New Korean Cinema*. Edinburg : Edinburgh University Press, 2005.

SONG Tayöng et KIM Miju. *Saero ssünün yösöng bokchi ron chaengjöm kwa silch'ön* (새로 쓰는 여성복지론 쟁점과 실천, *Des enjeux et pratiques des discours sur le bien-être des femmes vus dans une nouvelle perspective*). Paju : Yangsöwön, 2011.

Söul yönghwa chiptan. *Saero un yönghwa rül wuihayö* (새로운 영화를 위하여, *Pour le nouveau cinéma*). Séoul : Hakminsa, 1983.

Söul yönghwa chiptan. *Yöngghwa undong ron* (영화운동론, *La théorie du mouvement du cinéma*). Séoul : Hwadach'ulp'ansa, 1985.

Söul yöngsang chiptan. *Pyönbang esö chungsim ũro - han'guk tongnip yönghwa ũi yöksa* (변방에서 중심으로 - 한국 독립영화의 역사, *De la marge au centre - l'histoire du cinéma sud-coréen indépendant*). Séoul : Sigak'kwa önö, 1996.

TAJFEL Henri et TURNER John. An integrative theory of intergroup conflict. In : Stephen WORCHEL et William AUSTIN. *The social psychology of intergroup relations*. Monterey, Calif.: Brooks/Cole Pub. Co., c1979.

VERBOVEN Koenraad, CARLIER Myriam et DUMOLYN Jan. *Prosopography Approaches and Applications. A Handbook*. Unit for Prosopographical Research (Linacre College), 2007.

YI Hyo-in, KIM Kyöngghwan, LEE Jeong-ha. *Korean New Wave : Retrospectives from 1980 to 1995*. Séoul : PIFF, 1996.

YI Hyo-in, LEE Jeong-ha et al. *Han'guk yönghwa ssitkim* (한국 영화 셋김, *Commémoration du cinéma coréen*). Séoul : Yöllin ch'aek tül, 1995.

YI Hyo-in. *Han'guk ũi yönghwa kamdok* (한국의 영화 감독 13 인, *Treize réalisateurs coréens*). Séoul : Yöllin ch'aek tül, 1994.

YI Hyo-in. *Han'guk yönghwa yöksa kangüi 1* (한국영화역사강의 1, *Cours d'histoire du cinéma coréen 1*). Séoul : Iron kwa silch'ön, 1992.

YI Hyo-in. *Yöngghwa mihak kwa pip'yöng ipmun* (영화 미학과 비평 입문, *L'introduction à la critique et l'esthétique du cinéma*). Séoul : Université de Hanyang, 1999.

YI Tong'yön. *Taejung munhwa yön'gu wa munhwa pip'yöng* (대중문화연구와 문화비평, *L'Étude sur la culture de masse et la critique de culture*). Séoul : Munhwa kwahak sa, 2002.

YI Yonggwan. *Yöngghwa chakka chuüi ũi yöksa wa silch'ön* (영화 작가주의의 역사와 실천, *L'Histoire et des pratiques du cinéma d'auteur*). Séoul : Chipmun tang, 1997.

Yöksa pip'yöng p'yönjip wiwönhoe (역사비평편집위원회, Comité éditorial des Critiques de l'histoire). *Nonjaeng ũro ilngnün han'guk sa 2* (논쟁으로 읽는 한국사 2, *Lire l'histoire de la Corée au travers des polémiques*). Séoul : Yöksa bip'yöng sa, 2009.

Yöllin yönghwa (열린 영화, *Cinéma ouvert*) n° 1,2,4.

Yöngghwa madang (영화마당, *Corpus des évènements réguliers de Yallasyöng*).

Yöngghwa önö (영화언어, *Langage du cinéma*) n° 1-15.

YU Gina et al. *Hang'uk yönghwa sa kongbu 1980~1997* (한국영화사공부 1980 - 1997, *Études d'histoire du cinéma coréen 1980-1997*). Séoul : Ich'ae, 2005.

Périodiques

AN Soyŏn. « Chang twibwip'e ūi pan munhwa yesul ron (장 뒤뷔페의 반문화 예술론, La théorie sur l'anti-culture de Jean DUBUFFET) ». *Hyŏndae misul nonjip*. 1992, n° 2.

ATTIAS-DONFUT Claudine. « La notion de génération : Usages sociaux et concept sociologique ». *L'Homme et la société*, 1988, n° 90.

CHANG Chusik. « Chagŭn yŏnghwa undong ūi taehaeng cha (작은영화 운동의 대행자, L'exécuteur du mouvement du Petit cinéma) ». *Yŏllin yŏnghwa*, 1984, n° 1.

CHO Chihun. « 1970~80nyŏndae minjung munhwa undong kwa han'guk yŏnghwa (1970~80년대 민중문화운동과 한국영화, Le mouvement culturel pour le *minjung* et le cinéma coréen) ». *Yŏnghwa yŏn'gu*, 2014, n° 61.

CHO Hŭimun. « 90nyŏndae ūi yŏnghwa kamdok (90년대의 영화감독, Des réalisateurs des années 1990) ». *Yŏnghwa*, 1991, n° 134.

CHO Hŭiyŏn. « Pyŏnhyŏk ki ūi han'guk sahoe 80nyŏndae haksae undong kwa haksae undong ron ūi chŏn'gae (변혁기의 한국 사회 80년대 학생운동과 학생운동론의 전개, La société coréenne en pleine mutation : le mouvement des étudiants et le développement de ses théories des années 1980) ». *Sahoe pip'yŏng*, 1988, n°1.

CHO Namsin. « Yŏngsang pench'ŏ sarye : yŏnghwa sesang ūi chŏllyak, chojik mit kyŏngyŏng cha (영상 벤처 사례 : 영화세상의 전략, 조직 및 경영자, Étude de cas du start-up des médias : la stratégie, l'organisation et la direction de l'Yŏnghwa sesang) ». *Chŏllyak kyŏng'yŏng yŏn'gu*, 2000, n°3-1.

CHŎN Chinsŏng. « Kiŏk ūi chŏngch'i hak ūl nŏmŏ kiŏk ūi munhwa sa ro - 'kiŏk' yŏn'gu ūi pangbŏp ron chŏk chinjŏn ūl wihan cheŏn (기억의 정치학을 넘어 기억의 문화사로 - '기억' 연구의 방법론적 진전을 위한 제언, Au-delà de la politique de la mémoire envers l'histoire culturelle de la mémoire : une critique méthodologique des études sur la mémoire en Corée) ». *Yŏksa pip'yŏng*, 2006, n°76.

CHŎN Sangjin. « Sedae sahoe hak ūi kanŭng sŏng kwa han'gye : sedae kaenyŏm ūi punsŏk chŏk kubun (세대사회학의 가능성과 한계 : 세대개념의 분석적 구분, Possibilités et limites de la sociologie des générations : une classification analytique du concept de génération) ». *Han'guk in'gu hak*, 2002, n° 25 (2).

CHŎN Tongyŏl. « P'osŭt'ŭ modŏnijŭm kwa taejung sŏng ūi munje - han'guk ūi p'osŭt'ŭ modŏnijŭm suyong yangsang e taehan pip'an chŏk koch'al (포스트모더니즘과 대중성의 문제 - 한국의 포스트모더니즘 수용 양상에 대한 비판적 고찰, Le postmodernisme et le problème de la popularité - un aspect critique de la réception du postmodernisme en Corée du Sud) ». *Togil ŏnŏ munhak*, 2002, n° 18.

CHŎNG Chaehyŏng. « Han'guk yŏnghwa ūi saeroun kiryu wa 30tae kamdok tŭl ūi chŏllyak chŏk mosaek (한국영화의 새로운 기류와 30대 감독들의 전략적 모색, Une nouvelle vague du cinéma coréen et des tâtonnements stratégiques des réalisateurs trentenaires) ». *Yŏnghwa yŏn'gu*, 1993, n° 9.

CHŎNG Chaehyŏng. « Han'guk yŏnghwa sok ūi tongnip yŏnghwa (한국영화 속의 독립영화, Le cinéma indépendant au sein du cinéma coréen) ». *Yŏnghwa ŏnŏ*, 1992, n° 11.

CHŎNG Chaehyŏng. « Han'guk chŏk tirekt'ŭ sinema rŭl wihayŏ (한국적 디렉트 시네마를 위하여, Pour le cinéma direct à la coréenne) ». *Yŏllin yŏnghwa*, 1984, n° 1.

CHŎNG Haje. « Han'guk yŏnghwa kamdok tŭl ūi chae p'yŏngga (한국영화감독들의 재평가, Ré-estimation des réalisateurs coréens) ». *Kong'yŏn kwa ribyu*, 2005, n°48.

CHŎNG Hansŏk. « Hong kisŏn ūi unmyŏng (홍기선의 운명, Le destin de HONG Ki-seon) ». *Yŏngsang munhwa*, 2017, n° 22.

CHÖNG Kyōnghwan. «Peibi pumō sedae t'ükching e kwanhan yōn'gu (베이비부머세대 특징에 관한 연구, L'étude sur des caractéristiques de la génération du baby-boom)». *Külloböl siniö köngang chūngjin kaebal wōn nonmun chip*, 2013, n° 3.

CHÖNG Yōnggwōn. «Han'guk yōnghwa sa esō sahoe chōk riöllijūm ūi chōnt'ong 1945-2001 (한국영화사에서 사회적 리얼리즘의 정통, La tradition du réalisme socialiste dans l'histoire du cinéma coréen 1945-2001)». *Ssine p'orōm*, 2002, n° 5.

DE VESME Charles. «Ce que peut être le club». *Journal du Ciné-club*, 1920, n° 1.

DELPU Pierre-Marie. «La prosopographie, une ressource pour l'histoire sociale. La prosopographie, une ressource pour l'histoire sociale». *Hypothèses*, Publications de la Sorbonne, 2015, Hypothèses 2014. Travaux de l'École doctorale d'histoire.

Hang'uk yōngsang charyowōn (한국영상자료원, Archives coréennes du cinéma). «Chōng sōngil, ku hoeyōng ūl mannada (정성일, 구회영을 만나다, JUNG Sung-il rencontre KU Hoeyōng)». *Yōnghwa ch'ōn'guk* (영화천국, Paradis du cinéma), mars 2016, n° 48.

HONG Ki-seon et KIM Kyuhang. «Tōburō sanūn sesang ūl kkum kkunūn arūmdaun i ūi iyagi : yangsim ege chari ppaetkin inyōm ūi che jari ch'atki (더불어 사는 세상을 꿈꾸는 아름다운 이의 이야기 : 양심에게 자리 뺏긴 이념의 제자리 찾기, Une belle histoire de ce qui rêve de la société où l'on vit avec les autres en harmonie : l'idéologie qui reprend sa place originale enlevée par la conscience)». *Tangdae pip'yōng*, 2003, n° 24.

HONG Ki-seon. «Yōnghwa so chiptan hwaltong ūi ūūi (영화소집단 활동의 의의, L'importance des activités des petits groupes du cinéma)». *Yōllin yōnghwa*, 1984, n° 1.

IM Chint'aek. «80nyōndae yōnhūi yesul undong ūi chōn'gae (80년대 연희예술운동의 전개, Développement du mouvement [culturel pour le *minjung*] du spectacle vivant des années 1980)». *Ch'angjak kwa pip'yōng*, 1990, n° 13.

IM Ch'unsik. «1970nyōndae ūi sahoe sanghwang kwa haksae undong (1970년대의 사회상황과 학생운동, Le contexte social des années 1970 et le mouvement des étudiants)». *Han'guk minju simin kyoyuk hakhoebo*, 2001, n°6.

IM Tonguk. «Chosōn ilbo wa han'gyōre sinmun ūi sahoe chōk ūimi (조선일보와 한겨레신문의 사회적 의미, La signification sociale du *Chosun ilbo* et du *Hankyoreh h*)». *Chinbo p'yōngnon*, 2000, n° 6.

IM Yōngho. «Han'guk sinmun sijang esō chinbo chōk taejungji nūn kanūng han'ga (한국신문시장에서 진보적 대중지는 가능한가, Est-elle possible une presse populaire progressiste au sein du marché des quotidiens de la Corée du Sud)». *Han'guk sahoe wa ōllon*, 1998, n° 10.

JEON Yang-jun. «Chagūn yōnghwa nūn chigūm (작은영화는 지금, Le Petit cinéma d'aujourd'hui)». *Yōllin yōnghwa*, 1984, n° 1

JUNG Sung-il. «Nyusū tamhwa ch'egye punsōk : k'ōmyunik'eisyōn punsōk e taehan saeroun sigak (뉴스 담화 체계 분석 : 커뮤니케이션 분석에 대한 새로운 시각, L'analyse du discours des actualités télévisées : une nouvelle perspective sur l'analyse de communication)». *Sinmun pangsong hakpo*, 1984, n° 2.

JUNG Sung-il. «Olparūn yōnghwa kamsang pōp (올바른 영화 감상법, Appréciation authentique des films)». *Oedae*, 1993, n°32-1.

JUNG Sung-il. «Yi chunik e taehayō, tto yi chunik ūi 'yulli'e taehayō (이준익에 대하여, 또 이준익의 '윤리'에 대하여, Sur LEE Joon-ik [YI Chunik], et sur son moral)». *Mal*, 2006, n° 244.

JUNG Sung-il. «Yōllim kwa ullim (열림과 울림, L'ouverture et la résonance)». *Yōllin yōnghwa*, 1984, n° 1.

KANG Hansöp. « Han'guk yŏnghwa e nubel pagü nün chonjae hanün'ga ? (한국영화에 누벨 바그는 존재하는가 ?, Est-ce qu'une nouvelle vague existe pour le cinéma coréen ?) ». *Yŏnghwa p'yŏngnon*, 1993, n° 5.

KANG Sŏngnyul. « Hong kisŏn kamdok ūi yŏnghwa segye yŏn'gu - yŏnghwa undong ūi chedo kwŏn chinch'ul iranün sigak esŏ (홍기선 감독의 영화세계 연구 - 영화운동의 제도권 진출이라는 시각에서, Le monde cinématographique de HONG Ki-seon vu à la perspective de l'implantation des militants du mouvement du cinéma à l'industrie conforme aux lois d'un système) ». *Han minjok munhwa yŏn'gu*, 2009, n° 30.

KANG Sŏgyun. « Int'öbyu : hal suman ittamyŏn i il ūl hal köpnida - kim nogyŏng munhwa hakkyo sŏul samu kukchang (인터뷰 : 할 수만 있다면 이 일을 할 겁니다 - 김노경 문화학교서울 사무국장, Interview : Je le continuerai tant que je peux - KIM Nogyŏng, la secrétaire générale du Munhwa hakkyo sŏul) ». *Tongnip yŏnghwa*, juin 2001.

KIM Ch'angnam. « Ch'ŏngnyŏn munhwa ūi yŏksa wa kwaje (청년문화의 역사와 과제, L'histoire et des problèmes de la culture des jeunes) ». *Munhwa kwahak*, 2004, n° 37.

KIM Chŏnggho et KIM Hangmin. « Yŏnghwa kyoyuk kigwan ūrosŏ ūi han'guk yŏnghwa ak'ademi (역사교육기관으로서의 한국영화아카데미, L'Académie du film de Corée du Sud en tant qu'établissement éducatif du cinéma) ». *Han'guk k'ont'ench'ü hakhoe nonmunjip*, 2013, n°13.

KIM Chuhyŏn. « 1960nyŏndae 'han'guk chŏk in köt' ūi tamnon chihyŏng kwa sin sedae ūisik (1960년대 '한국적인 것'의 담론지형과 신세대 의식, La topographie des discours sur l'identité coréenne et la conscience de la nouvelle génération des années 1960) ». *Sanghŏ hakpo*, 2006, n° 16.

KIM Hongduk. « Sin sedae kamdok ron : 90nyŏndae han'guk yŏnghwa ūi riding kŭrup (신세대 감독론 : 90년대 한국영화의 리딩 그룹, Des réalisateurs d'une nouvelle génération : un groupe qui mène le cinéma coréen des années 1990) ». *Yŏnghwa p'yŏngnon*, 1990, n° 2.

KIM Hyejun. « Yŏnghwa <param purŏ chohŭn nal> esŏ <Arŭmdaun ch'ŏngnyŏn chŏn t'aeil> sai (영화 <바람불어 좋은 날>에서 <아름다운 청년 전태일> 사이, Entre les deux films : *Une belle journée venteuse* et *Une seule étincelle de CHŌN T'aeil*) ». *Sahoe p'yŏngnon kil*, juillet 1996.

KIM Junghwan. « Han'guk sahoe esŏ yŏnghwa ūi chisŏng hwa kwajŏng e kwanhan yŏn'gu (한국사회에서 영화의 지성화과정에 관한 연구, études sur le processus de l'intellectualisation du cinéma coréen dans la société sud-coréenne) ». *Han'guk k'ont'entchŭ hakhoe nunmunji*, 2013, n° 13-2.

KIM Kwang'ök. « Chŏngch'i chŏk tamnon kije rosŏ ūi minjung munhwa undong : sahoe kŭk ūrosŏ ūi madang kŭk (정치적 담론기제로서의 민중문화운동 : 사회극으로서의 마당극, Le mouvement pour la culture du minjung en tant que mécanisme des discours politiques : le *Madang kŭk* en tant que théâtre social) ». *Han'guk munhwa illyuhakhoe*, 1989, n° 21.

KIM Kyŏng. « Kamgŭm ūl t'onghae sŏlm ūl toe dora bonda (감금을 통해 삶을 되돌아본다, Revoir la vie au travers de l'emprisonnement) ». *Kong'yŏn kwa ribyu*, 2003, n°43.

KIM Seŭn. « Öllon hak yŏn'gu pangbŏp ron ūrosŏ ūi kusul sa e taehayŏ - hyŏnjang esŏ kil ūl ilhŭn han yŏn'gu cha ūi chilmun kwa ch'ulku ch'atki (언론학 연구방법론으로서의 구술사에 대하여 - 현장에서 길을 잃은 한 연구자의 질문과 출구 찾기, L'histoire orale en tant qu'études de médias et de communication : confessions et questions d'un chercheur "perdu" sur le terrain) ». *K'ömyunik'eisyŏn iron*, 2013, n° 9-3.

KIM Simu. « Pak kwangsu kamdok ūi yŏnghwa segye : pundan sidae ūi chakka chŏngsin hogŭn yŏksa ūisik (박광수 감독의 영화 세계 : 분단시대의 작가 정신 혹은 역사 의식, Le monde cinématographique de PARK Kwang-su : l'esprit d'auteur ou la conscience historique du temps de la division) ». *Kong'yŏn kwa ribyu*, 2010, n° 71.

KIM Sŏna. « Ch'ŏngnyŏn sedae yŏnghwa ūi chŏngch'i chŏk sangsang ryŏk (청년세대 영화의 정치적 상상력, L'imagination politique des films de la jeune génération) ». *Sai*, 2010, n° 9.

KIM Söngil. « 1980 nyöndaе munhwa undong tamnon e nat'anan taejung munhwa wa munhwa chuü pip'an yön'gu (1980 년대 문화운동담론에 나타난 대중문화와 문화주의 비판 연구, Les études sur des critiques de la culture populaire et de l'Art pour l'art apparues au sein des discours du mouvement culturel pour le *minjung* des années 1980) ». *Taejung sösa yön'gu*, 2018, n°24.

KIM Soyön. « Minjok yöngghwa ron üi pyöni wa 'k'orian nyu weibü' yöngghwa tamnon üi hyöngsöng (민족영화론의 변이와 '코리안 뉴 웨이브' 영화담론의 형성, L'évolution des discours sur le Cinéma *Minjok* et la formation des discours sur la *Korean New Wave*) ». *Taejung sösa yön'gu*, 2006, n° 15.

KIM Suhwan. « Rot'üman üi munhwa kihohak : kujo chök "taerip" esö pi taech'ing chök "taehwa"ro (로트만의 문화기호학 : "대립" 에서 비대칭적 "대화" 로, La sémiologie culturelle de Lotman : de l'opposition structurale à la conversation asymétrique) ». *Kihohak yön'gu*, 2004, n°16.

KIM Suman. « Kim jongwön üi yöngghwa p'yöngnon segye - si wa hoehwa üi sigak, kürigo yöngghwa sa chök t'amgu wa pip'yöng tamnon (김중원의 영화평론 세계 - 시와 회화의 시각, 그리고 영화사적 탐구와 비평 담론, La critique cinématographique de KIM Chongwön – la perspective poétique et picturale, la recherche de l'histoire du cinéma et les discours de critique cinématographique) ». *Kongyön kwa ribyu*, 2007, n° 57.

KIM Sunam. « Pip'an chök riöllijüm kwa han'guk yöngghwa mihak e kwanhan nonüi (비판적 리얼리즘과 한국영화 미학에 관한 논의, Discussion sur le réalisme critique et l'esthétique du cinéma coréen) ». *Kongyön'gwa ribyu*, 1999, n°21.

KIM Tongno. « Kösi ron esö sakön sa ro, kürigo tasi kösi ron üro ? – yöksa sahoe hak üi yön'gu kyönghyang kwa saeroun kil üi t'amsaek (거시론에서 사건사로, 그리고 다시 거시론으로 ? – 역사사회학의 연구 경향과 새로운 길의 탐색, Des théories macro-structurelles aux analyses d'événements, et retour aux théories macro : les tendances de la sociologie historique et une voie alternative de développement dans l'avenir) ». *Sahoe wa yöksa*, 2013, n°100.

KIM Tongsin. « Net'üwök'ü köbönönsü kusöng ül wihan wiwönhoe hyöng pi yöngni chojik üi yökhal t'amgu – pusan kukche yöngghwaje chojik wiwönhoe rül chungsim üro (네트워크 거버넌스 구성을 위한 위원회형 비영리 조직의 역할 탐구 – 부산국제영화제 조직위원회를 중심으로, Étude sur le rôle de l'organisation à but non lucratif en format de comité pour la constitution de la gouvernance du réseau – le cas du comité d'organisation du Festival international du film de Busan) ». *Han'guk haengjöng hakpo*, 2012, n° 46-3.

KIM Ünju. « Yöngghwa p'yöngnon, maech'e pyöl hyönhwang punsök (영화평론, 매체별 현황 분석, Analyse de l'état actuel des critiques cinématographiques selon les médias) ». *Yöngghwa*, mai 1993.

KIM Yönghye. « Han'guk yöngghwa üi saeroun hürüm : sin sedae üi Kyörhon kwa il (한국영화의 새로운 흐름 : 신세대의 결혼과 일, Une nouvelle tendance du cinéma coréen : le mariage et la vie professionnelle de la nouvelle génération) ». *Ch'angjak kwa pip'yöng*, 1993, n° 21

KIM Yöngjin. « Asia yöngghwa üi saeroun kil ün itnün'ga - pusan kukche yöngghwaje rül pogo (아시아 영화의 새로운 길은 있는가 – 부산 국제영화제를 보고, Est-ce que le cinéma asiatique a-t-il un nouvel avenir ? – après avoir vu le BIFF) ». *Ch'angjak kwa pip'yöng*, 1996, n° 24.

KIM Yuna. « 80nyöndaе han'guk yöngghwa üi changnü ch'use yön'gu (80 년대 한국영화의 장르 추세 연구, Une étude sur la tendance de genre du film coréen dans les années 1980) ». *Yöngghwa yön'gu*, 2001, n° 17.

KIM Yunjöng. « 1970 nyöndaе taehak yön'gük koch'al : söul chiyök ül chungsim üro (1970 년대 대학연극 고찰 : 서울 지역을 중심으로, Réflexion sur le théâtre universitaire des années 1970 : autour de Séoul) ». *Minjok munhak sa yön'gu*, 2007, n° 35.

KO Söngguk. « Han'guk hyöndae sa yön'gu pangböp ron e taehan myöt kaji munje (한국 현대사 연구방법론에 대한 몇 가지 문제, Quelques problèmes sur des méthodologies des études de l'histoire de la Corée contemporaine) ». *Yöksa wa hyönsil*, 1991, n°6.

KO Ün. « 80nyöndae pokp'an e söso - minjung kwa minjung munhwa undong e taehan tansang (80년대 복판에 서서 – 민중과 민중문화운동에 대한 단상, Au milieu des années 1980 : des pensées fragmentaires sur le minjung et sa culture) ». *Silch'ön munhak*, 1987, n°8.

KOSÍK Karel. « L'individu et l'histoire ». *L'Homme et la société*, 1968, n° 9.

KWAK Yongsu, KIM Hyöngsök, YI Chuhun, CHO Young-kag. « 'Munhwa hakkyo söul' üi kiök ('문화학교 서울'의 기억, Les souvenirs du *Munhwa hakkyo söul*) ». *Tongnip yönghwa*, septembre 2003.

LAZEGA Emmanuel. « Analyse de réseaux et sociologie des organisations ». *Revue française de sociologie*, 1994, n° 35-2.

LEE Jeong-ha et al. « Chwadam : han'guk yönghwa üi hyönsil kwa mirae (좌담 : 한국영화의 현실과 미래, Discussion sur le présent et la future du cinéma coréen) ». *Yöngghwa önö*, 1995, n° 15.

LEE Jeong-ha. « 1970nyöndae yöngsang sidae ilkki – isik toen nyu weibü üi isan chök chagi chöngch'esöng (1970년대 영상시대 읽기 – 이식된 뉴웨이브의 이산적 자기정체성, Lire *Yöngsang sidae* des années 1970 - l'identité dissociée de la nouvelle vague transplantée) ». *Yöngghwa yön'gu*, 2006, n° 30.

LEE Sun-joo. « 1950, 60nyöndae han'guk yönghwa üi riöllijüm pip'yöng sa yön'gu (1950, 60년대 한국영화의 리얼리즘 비평사 연구, les études sur l'histoire de la critique du réalisme du cinéma coréen dans les années 1950 et 1960) ». *Taejung sösa yön'gu*, 2006, n° 16.

LEE Sun-joo. « Saeroun yönghwa ilkki üi chean hok ün pip'an chök sinep'illia üi hyöngsöng - 1990nyöndae han'guk yönghwa munhwa esö munhwa hakkyo söul üi hwaltong tül (새로운 영화 읽기의 제안 혹은 비판적 시네필리아의 형성 - 1990년대 한국 영화 문화에서 문화학교 서울의 활동들, Proposition pour une nouvelle lecture du cinéma ou la formation de la cinéphilie critique - les activités de *Munhwa hakkyo* Séoul dans la culture du cinéma sud-coréen dans les années 1990) ». *Yöngghwa yön'gu*. 2014, n°59

LEE Sun-joo. « Yöngghwa üi sidae - yönghwa chapchi k'ino wa 1990 nyöndae 'pip'an chök sinep'illia' üi munhwa chöngch'i (영화의 시대 – 영화잡지 '키노'와 1990년대 '비판적 시네필리아'의 문화정치, L'ère du cinéma – la revue cinématographique “Kino” et la politique culturelle de la “cinéphilie critique” des années 1990) ». *Taejung sösa yön'gu*. 2017, n° 23.

MUN Jae-cheol. « Han'guk yönghwa esö chakka chuüi tamnon üi yökhal e taehan yön'gu (한국 영화에서 작가주의 담론의 역할에 대한 연구, Les études sur le rôle des discours du cinéma d'auteur au sein du cinéma coréen) ». *Yöngghwa yön'gu*, 2004, n° 24.

MUN Jae-cheol. « Yöngghwa chök kyönghöm pangsik ürosö üi han'guk sinep'il e taehan yön'gu : 50nyöndae esö 70nyöndae kkaji rül chungsim üro (영화적 경험방식으로서의 한국 시네필에 대한 연구 : 50년대에서 70년대까지를 중심으로, Étude sur les cinéphiles coréens, une façon d'expérience du cinéma : des années 1950 aux années 1970) ». *Yöngghwa yön'gu*, 2011, n° 47.

MUN Gwan-gyu. « Han'guk yönghwa undong sa esö yöngsang sidae üi tünjang paegyöng kwa yönghwa sa chök üüü (한국영화운동사에서 영상시대의 등장배경과 영화사적 의미, Le contexte de l'apparition d'*Yöngsang sidae* dans l'histoire du mouvement du cinéma coréen et sa signification à l'égard de l'histoire du cinéma) ». *Sine p'oröm*, 2012, n° 14.

NAM Sindong. « Kusulsa wa kiök üi yöksa hak 1 (구술사와 기억의 역사학 1, L'histoire orale et la science historique des souvenirs 1) ». *Kyoyuk pip'yöng*, 2006, n°20.

NAM Sindong. « Kusulsa wa kiök üi yöksa hak 2 (구술사와 기억의 역사학 2, L'histoire orale et la science historique des souvenirs 2) ». *Kyoyuk pip'yöng*, 2006, n°21.

O Ch'angün. « Pip'yöng nonjaeng üi t'onghae pon sin kyöngsuk p'yojöl sakön üi yöksa chök söngch'al (비평논쟁을 통해 본 신경숙 표절 사건의 역사적 성찰, une réflexion historique sur l'affaire de plagiat de Sin Kyöngsuk au travers des polémiques critiques) ». *Munhwa kwahak*, 2016, n° 85.

O Cheyön. « 1970nyöndae taehak munhwa üi hyöngsöng kwa haksae undong (1970 년대 대학문화의 형성과 학생운동, La formation de la culture universitaire des années 1970 et le mouvement des étudiants) ». *Yöksa munje yön'gu*, 2012, n°28.

O Myöngsök. « 1960-70nyöndae üi munhwa chöngch'aek kwa minjok munhwa damnon (1960-70 년대의 문화정책과 민족문화담론, La politique culturelle des années 1960 et 1970 et des discours sur la culture nationale) ». *Pigyo munhwa yön'gu*, 1998, n°14.

O Sech'öl. « Inyöm chök taean ürosö üi pan munhwa undong (이념적 대안으로서의 반문화 운동, Le mouvement de la contre-culture en tant qu'alternative idéologique) ». *Yönse taehakkyo yönsinwön mokhoeja sinhak semina kang'üijip*, 1983, n°3.

OBERLÉ Dominique. « Le groupe en psychologie sociale ». *Sciences humaines*, 1999, n° 94.

PAK Myönggyu. « Yöksa sahoe hak üi si konggan söng e taehayö : sin kiuk kyosu üi chagöp e taehan pip'an chök kömt'o (역사사회학의 시공간성에 대하여 : 신기욱 교수의 작업에 대한 비판적 검토, Le temps et l'espace de la sociologie historique : une revue critique du travail du professeur Gi-Wook Shin) ». *Han'guk sahoe hakhoe simp'ojium*, juin 2001.

PAK Yönhüi. « Che 3 segye munhak üi suyong kwa chönyu (제 3 세계 문학의 수용과 전유, La réception l'appréciation de la littérature du Tiers-monde en Corée du Sud) ». *Sanghō hakpo*, 2016, n° 47.

P'I Chong-ho. « Tak'yument'öri yönghwa üi riölichüm (다큐멘터리 영화의 리얼리즘, Le réalisme du cinéma documentaire) ». *K'ap'ük'a yön'gu*, 2007, n° 18.

PYÖN In-sik. « Han'guk yönghwa üi wisang (한국영화의 위상, Le statut du cinéma coréen) ». *Tongsö yönghwa tonguhoebo*, 1979, n° 3.

QUATTRONE Bruno. « Regards sur Cinéa-Ciné pour tous dans 1895 ». *Bulletin de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 1993, n° 15.

SHIN Kang Ho. « Han'guk yönghwa kyoyuk kwa yön'gu üi yöksa wa mirae (한국 영화교육과 연구의 역사와 미래, L'histoire et le futur de l'éducation et des recherches sur le cinéma en Corée du Sud) ». *Han'guk yönghwa hakhoe haksul palp'yo taehoe nonmun chip*, 2006.

SIN Chinhwa. « Minjung munhwa undong üi kyöul cham (민중문화운동의 겨울잠, L'hivernation du mouvement de la culture du minjung) ». *Wölkan sahoe p'yöngnon kil*, 1993, n° 4.

SIN Chongho, YI Hyönju, HWANG Hyeyöng. « Yöngghwa yesul chönmun söng paltal e mich'inün kaein mit hwan'gyöng yoin t'amsaek yön'gu - yönghwa kamdok üi chungsim üro (영화예술 전문성 발달에 미치는 개인 및 환경요인 탐색 연구 - 영화감독을 중심으로, Facteurs individuels et socio-psychologiques influençant l'expertise artistique. Développement des réalisateurs de films) ». *Kyoyuk simni yön'gu*, 2009, n°23-1.

SIN Chongghwa. « Han'guk esö üi kündae söng üi chön'gae e kwanhan yöksa sahoe hak chök ihae (한국에서 근대성의 전개에 관한 역사사회학적 이해, Compréhension sociohistorique sur le développement de la modernité en Corée du Sud) ». *Han'guk sahoe hakhoe nonmunjip*, juin 2003.

SIN Ch'ungsik. « Chil chök yön'gu pangböp kwa hyönsang hak (질적연구방법과 현상학, Les méthodes qualitatives et la phénoménologie) ». *Sahoe kwahak*, 2009, n° 42-1.

SIN Kungmi. « Yŏnghwa sŭt'aep'ŭ ŭi pŏp chŏk chiwi (영화 스태프의 법적 지위, Statut légal des personnels dans l'équipe de tournage d'un film) ». *Sŭp'och'ŭ ent'ŏt'einmŏnt'ŭ wa pŏp* (스포츠엔터테인먼트와 법, Le divertissement sportif et la loi), 2007, 10-4.

SŎ Sŏnghŭi. « Chinan segi mal han'guk munhak ŭi pansŏng : p'eminiŭm ŭi pansŏng chŏk sŏngch'al (지난 세기말 한국문학의 반성 : 페미니즘의 반성적 성찰, Réflexion critique sur la littérature coréenne de la fin de siècle précédent : un examen de conscience sur le féminisme) ». *Lit'opia*, 2008, n° 16.

SŎ Tongjin. « Taehak munhwa wa chŏhang munhwa (대학문화와 저항문화, La culture universitaire et la contre-culture) ». *Kyŏngje wa sahoe*, 1994, n° 21.

SO Yŏnghyŏn. « Han'guk sahoe wa ch'ŏngnyŏn tŭl (한국사회와 청년들, La société coréenne et les jeunes) ». *Han'guk kŭndae munhak yŏn'gu*, 2012, n° 26.

SONG Sŏngnang. « Ilsang sa ŭi pangbŏp ron kwa haesŏk hak chŏk hyŏnsang hak – yŏksa chuŭi ihu ŭi yŏksa chuŭi rŭl wihan siron (일상사의 방법론과 해석학적 현상학 – 역사주의 이후의 역사주의를 위한 시론, La méthodologie de l'Alltagsgeschichte et de la Phénoménologie Herméneutique : un croquis pour l'historicisme vient après l'historicisme) ». *Ch'ŏlhak kwa hyŏnsang hak yŏn'gu*, 2011, n° 49.

SONG Toyŏng. « 1980nyŏndae han'guk munhwa undong kwa minjok minjung chŏk munhwa yangsik ŭi t'amsaek (1980년대 한국 문화 운동과 민족민중적 문화 양식의 탐색, La recherche du style de la culture du minjung et du minjok poursuivi par le mouvement culturel sud-coréen des années 1980) ». *Pigyo munhwa yŏn'gu*, 1998, n°4.

SONG Ŭnyŏng. « Taejung munhwa hyŏnsang ũrosŏ ŭi ch'oe inho sosŏl (대중문화현상으로서의 최인호 소설, Les phénomènes de la culture de masse autour des romans de CHOI In-ho) ». *Sanghŏ hakpo*, 2005, n° 15.

Ssinep'il. « Hoewŏn mojip konggo (회원모집 공고, Annonce de recrutement des nouveaux abonnés) ». *Ssinep'il*, 1994, n° 4.

Tŏgyŏng ru. « K'ino t'ŏlki : 'yŏnghwa kwang yŏndaegi' p'yŏn – chapchi k'ino ero ŭi hwadap (키노 털기 : '영화광 연대기' 편 – 잡지 키노에로의 화답, Creuser le Kino : la chronique des mordus de cinéma – la réponse à la revue Kino) ». *Tŏgyŏng ru*, 2014, n° 1.

YANG Ŭn'gyŏng. « Munhwa yŏn'gu ŭi sin sujŏng chuŭi p'aerŏdaim kwa taejung munhwa pip'yŏng (문화연구의 신수정주의 패러다임과 대중문화비평, Le nouveau révisionnisme des études culturelles et la critique sur la culture de masse) ». *Ŏllon chŏngbo yŏn'gu*, 2000, n° 37.

YI Chae-o. « 80nyŏndae haksaeŭng undong ŭi sajo e kwanhan sogo (80년대 학생운동의 사조에 관한 소고, L'étude sur des courants d'idée du mouvement des étudiants des années 1980) ». *Hyŏnsang kwa insik*, 1989, n° 45.

YI Ch'ang'ŏn. « Han'guk haksaeŭng undong ŭi yŏn'gu kyŏnghyang kwa kwaje e kwanhan yŏn'gu (한국 학생운동의 연구 경향과 과제에 관한 연구, Une étude sur la tendance et le sujet du mouvement étudiant coréen : centrée sur l'approche méthodologique) ». *Yŏksa yŏn'gu*, 2005, n°15.

YI Hŭiyŏng. « Sahoe hak pangbŏp ron ũrosŏ ŭi saengae sa chae kusŏng - haengwi iron ŭi kwanjŏm esŏ pon iron chŏk ũiŭi wa pangbŏp ron chŏk wŏnch'ik (사회학 방법론으로서의 생애사 재구성 – 행위이론의 관점에서 본 이론적 의의와 방법론적 원칙, Reconstruction de la biographie en tant que méthode sociologique - le sens théorique et les principes méthodologiques concernant la théorie de l'action) ». *Han'guk sahoe hak*, 2005, n° 39-3.

YI Hyo-in. « Asia yŏnghwa ranŭn konhok sŭrŏum ttonŭn chŏngch'e sŏng e taehayŏ (아시아 영화라는 곤혹스러움 또는 정체성에 대하여, La désorientation ou l'identité du cinéma asiatique) ». *Onŭl ŭi munye pip'yŏng*, 1999, n° 32.

YI Hyo-in. « Ch'ungmuro ūi chinbo chōk yōnghwa sadan (충무로의 진보적 영화 사단, L'armée progressiste du Ch'ungmuro) ». *Sahoe p'yōngnon*, octobre 1991.

YI Hyo-in. « Chwajōl sok e irō sōnūn han'guk yōnghwa 75nyōn (좌절 속에 일어서는 한국 영화 75년, 75 ans du cinéma coréen qui se relève malgré la déception) ». *Wōlkan mal*, 1995, n° 107.

YI Hyo-in. « Han'guk tongnip yōnghwa e taehayō 1 – pyōnbang ūi pyōnbang esō, amach'uō esō chakka kkaji (한국 독립영화에 대하여 1 – 변방의 변방에서, 아마추어에서 작가까지, Le cinéma indépendant coréen 1 - de la marge des marges, de l'amateur à l'auteur) ». *Tongnip yōnghwa*, n° 1, 1999

YI Hyo-in. « Han'guk yōnghwa ūi kūndae sōng yōn'gu (1) (한국영화의 근대성 연구 (1), Les études sur la modernité du cinéma coréen) ». *Kong'yōn kwa ribyu*, 1995, n°5.

YI Hyo-in. « Han'guk yōnghwa ūi kūndae sōng yōn'gu (2) (한국영화의 근대성 연구 (2), L'étude sur la modernité du cinéma coréen 2) ». *Kong'yōn kwa ribyu*, 1996, n° 6.

YI Hyo-in. « Kkwabaegi poksōn, kkum kwa chōhang - hyōnjae ūi han'guk yōnghwa undong e taehae (좌배기 복선, 꿈과 저항 – 현재의 한국영화운동에 대해, Des manigances tordues, un rêve et un affrontement - par rapport au mouvement du cinéma coréen) ». *Silch'ōn munhak*, 1995, n° 39.

YI Hyo-in. « Kyoyuk hyōnsil kwa kū panyōng ūrosō ūi kyoyuk yōnghwa (교육 현실과 그 반영으로서의 교육 영화, La réalité de l'éducation et le cinéma éducatif qui la reflète) ». *Chungdūng uri kyoyuk*, 1990, n° 10.

YI Hyo-in. « Minjok yōnghwa undong ūi myōt kaji chean (민족영화운동의 몇 가지 제안, Quelques propositions pour le mouvement du cinéma national) ». *Poun*, 1988, n° 18.

YI Hyo-in. « 「P'aōp chōnya」 wa 「Umukpaemi ūi sarang」 : han'guk yōnghwa ūi sasil chuūi (「좌업 전야」와 「우묵배미의 사랑」 : 한국영화의 사실주의, P'aōp chōnya et Umukpaemi ūi sarang : le réalisme du cinéma coréen) ». *Ch'angjak kwa pip'yōng*, 1990, n° 18.

YI Hyo-in. « Pukhan ūi yōnghwa sanōp (북한의 영화산업, L'industrie du cinéma de Corée du Nord) ». *Mal*, 1990, n° 54.

YI Hyo-in. « Nambuk munhak yesul kyoryu - yōnghwa (남북 문학 예술 교류 – 영화, Les échanges artistiques intercoréens – le cinéma) ». *Silch'ōn munhak*, 2000, n°59.

YI Hyo-in. « Sūk'ūrin k'wōt'ō che wa yōnghwa in tūl ūi sahoe chōk todōk sōng (스크린쿼터제와 영화인들의 사회적 도덕성, La moralité sociale des personnels du cinéma et le quota d'écran) ». *Munhwa yesul*, 1999.

YI Hyo-in. « Taeon ūn ōpta. Sesang ūl chal ilkko sipūl ppun... (대안은 없다. 세상을 잘 읽고 싶을 뿐..., Il n'y a aucune alternative. Je souhaite uniquement mieux comprendre le monde) ». *Wōlkan mal*, 1995, n° 103.

YI Hyo-in. « Yallasōng kwa yōnghwa ak'ademi ch'ulsin kamdok tūl i mollyō onda (알라성과 영화아카데미 출신 감독들이 몰려 온다, L'arrivée en foule des cinéastes venant de Yallasōng et de l'Académie du film de Corée du Sud) ». *Wōlkan mal*, 1996, n° 117.

YI Hyo-in. « Yōksa pokku wa yōnghwa chōk pogwōn ūi munje : Arūmdaun ch'ōngnyōn chōn t'aeil (역사 복구와 역사적 복원의 문제 : 아름다운 청년 전태일, Des problèmes de la restitution cinématographique de l'histoire : Arūmdaun ch'ōngnyōn chōn t'aeil) ». *Onūl ūi munye pip'yōng*, 1996, n° 21.

YI Hyo-in. « Yōksa wa yōnghwa : k'osūt'a kabūrasū ūi yōksa chōk sisōn kwa kukka p'asijūm (역사와 영화 : 코스타 가브라스의 역사적 시선과 국가 파시즘, L'histoire et le cinéma : la perspective historique et le fascisme national de Costa-Gavras) ». *Yōksa pip'yōng*, 1997, n° 40.

- YI Hyo-in. « Yŏnghwa kihohak ūl wihan saeroun kwanjŏm 1 (영화기호학을 위한 새로운 관점 1, La nouvelle perspective pour la sémiologie du cinéma 1) ». *Kong'yŏn kwa ribyu*, 1997, n° 11.
- YI Hyo-in. « Yŏnghwa kihohak ūl wihan saeroun kwanjŏm 2 (영화기호학을 위한 새로운 관점 2, La nouvelle perspective pour la sémiologie du cinéma 2) ». *Kong'yŏn kwa ribyu*, 1997, n° 12.
- YI Hyo-in. « Yŏnghwa p'yŏngmun e sŭmyŏ itnŭn sijang ūi nolli (영화 평문에 스며 있는 시장의 논리, Les arguments du marché qui sont cachés dans les textes de critique de cinéma) ». *Chŏnŏllijŭm pip'yŏng*, 1994, n° 14.
- YI Kihyŏng. « 1990nyŏndae ūi ch'ŏngnyŏn munhwa sin sedae hyŏnsang kŭrigo munhwa yŏn'gu chagŏp ūl tora pogi (1990 년대의 청년문화 신세대 현상 그리고 문화연구 작업을 돌아보기, Revoir la politique culturelle de la culture de la jeunesse en Corée du Sud dans les années 1990 : sur le phénomène de la « nouvelle génération » et l'émergence des études culturelles) ». *K'ŏmyunik'eisyŏn hak yŏn'gu*, 2007, n°15-4.
- YI Kyŏngsu. « I pubu ka sanŭn pŏp : hong kisŏn kamdok · i maengyu chakka (이 부부가 사는 법 : 홍기선 감독 · 이맹유 작가, L'art de vivre du couple : réalisateur HONG Ki-seon et écrivaine YI Maeng'yu) ». *Minjok21*, 2004, n° 36.
- YI Sanggil. « 1990nyŏndae han'guk yŏnghwa changnŭ ūi munhwa chŏk chŏngdang hwa kwajŏng yŏn'gu (1990 년대 한국영화 장르의 문화적 정당화 과정 연구, L'étude du processus de la légitimation culturelle du cinéma coréen des années 1990) ». *Ŏllon kwa sahoe*, 2005, n° 13-2.
- YI Suin. « Taerip sŏng ūi kyŏnghap kwa ilmyŏn sŏng ūi hwaksan : 1980nyŏndae haksae undong (대립성의 경합과 일면성의 확산 : 1980 년대 학생운동, Des compétitions de l'hétérogénéité et la diffusion de l'homogénéité : le mouvement des étudiants des années 1980) ». *Sahoe wa yŏksa*, 2008, n°77.
- YI Sunjin. « Han'guk yŏnghwa sa yŏn'gu ūi hyŏn tan'gye (한국 영화사 연구의 현 단계, La phase présente des études sur l'histoire du cinéma coréen) ». *Taejung sŏsa yŏn'gu*, 2004, n° 12.
- YI Yongsŏn, KIM Kich'un, HONG Ki-seon. « Saram kwa kil (사람과 길, L'homme et la voie) ». *Kil ūl ch'annŭn saram tŭl*, 1993, n° 93-1.
- Yŏllin yŏnghwa. « Yŏllin yŏnghwa ; pansŏng kwa chŏnmang (열린영화 ; 반성과 전망, Cinéma ouvert ; la réflexion et la perspective) ». *Yŏllin yŏnghwa*, 1985, n° 2.
- YU Gina. « Kŭdae an ūi pŭllu rŭl tullŏ ssan t'eksŭt'ŭ ūi odok - munhak p'yŏngnon'ga KIM Yŏnghye ūi 'han'guk yŏnghwa ūi saeroun hŭrŭm' e taehan pip'an (그대 안의 블루를 둘러싼 텍스트의 오독 – 문학평론가 김영혜의 '한국영화의 새로운 흐름'에 대한 비판, Une lecture erronée du texte du film *Kŭdae an ūi pŭllu* – les critiques sur *une nouvelle tendance du cinéma coréen* de KIM Yŏnghye) ». *Sahoe p'yŏngnon*, avril 1993.
- YU Gina. « Yŏngsang sedae ūi tangdanghan yŏnghwa mandŭlgi (영상세대의 당당한 영화 만들기, Réalisation majestueuse des films de la génération de multimédia) ». *Yŏnghwa chŏnŏl*, janvier 1993.
- YU Myŏnggi. « Munhwa sangdae chuŭi wa pan munhwa sangdae chuŭi (문화 상대주의와 반문화 상대주의, Le relativisme culturel et le relativisme contre-culturel) ». *Pigyo munhwa yŏn'gu*, 1993, n°1.
- YU Seon-yeong. Hwangsae singminji ūi munhwa chŏngch'e sŏng : amerik'anaijŭdŭ modŏnit'i (황색식민지의 문화정체성 : 아메리카나이즈드 모더니티, L'identité culturelle d'une colonie jaune : modernité américanisée). *Ŏllon kwa sahoe*, 1997, n° 18

Thèses et mémoires

CHO Hŭimun. *Ch'och'anggi han'guk yŏnghwa sa yŏn'gu : yŏnghwa ūi chŏllae wa suyong* (초창기 한국영화사 연구 : 영화의 전래와 수용, *Études sur le début de l'histoire du cinéma coréen : l'arrivée et la réception du cinéma*). Thèse de doctorat. Études cinématographiques. Séoul : Université Chung-ang, 1992.

CHU Yusin. *Han'guk yŏnghwa ūi sŏng chŏk chaehyŏn e daehan yŏn'gu* (한국영화의 성적 재현에 대한 연구, *Étude sur la représentation sexuelle du cinéma coréen*). Thèse de doctorat. Théorie cinématographique. Séoul : Université Chung-ang, 2004.

HONG Sora. *Han'guk chŏnt'ongju ūi kwan'gwang k'ont'ench'ŭ hwa e taehan yŏn'gu* (한국 전통주의 관광콘텐츠화에 대한 연구, *Étude sur le développement d'un festival régional inspiré de l'alcool traditionnel coréen*). Mémoire de master. Études culturelles. Séoul : Université Hankuk des études étrangères, 2008.

KIM Kwiok. *Chŏngch'ak ch'on wŏllam in ūi saenghwal kyŏnghŏm kwa chŏngch'e sŏng* (정착촌 월남인의 생활경험과 정체성, *Des expériences et l'identité des personnes d'origine de la partie nord de la péninsule coréenne qui se sont installées en Corée du Sud*). Thèse de doctorat. Sociologie. Séoul : Université nationale de Séoul, 1999.

KIM Soyŏn. *K'orian nyu we'ibŭ ūi ihaengi chŏk sŏngch'al sŏng yŏn'gu* (코리안 뉴웨이브의 이행기적 성찰성 연구, *Études sur des réflexions transitionnelles de la Korean New Wave*). Thèse de doctorat. Théorie cinématographique. Séoul : Université Chung-ang, 2007.

MUN Chaech'ŏl. *Yŏnghwa chŏk kiŏk kwa munhwa chŏk chŏngch'e sŏng e taehan yŏn'gu : p'osŭt'ŭ k'orian nyu weibŭ rŭl chungsim ūro* (영화적 기억과 문화적 정체성에 대한 연구 : 포스트 코리안 뉴웨이브를 중심으로, *Étude sur les mémoires cinématographiques et l'identité culturelle du cinéma de la Post-Korean New Wave*). Thèse de doctorat. Théorie cinématographique. Séoul : Université Chung-ang, 2002.

SHIN Kang Ho. *Sin hyŏngsik chuŭi yŏnghwa iron e taehan il koch'al* (신형식주의 영화이론에 대한 일고찰, *Une réflexion sur des théories cinématographiques néo-formalistes*). Thèse de doctorat. Études cinématographiques. Séoul : Université Chung-ang, 1996.

YANG Ŭn'gyŏng. *1990 nyŏndae han'guk munhwa yŏn'gu ūi hyŏngsŏng kwa kwŏllyŏk hyongsŏng kwa* (1990년대 한국 문화 연구의 형성과 권력 효과, *La formation des études culturelles et leurs effets de pouvoir dans les années 1990 en Corée du Sud*). Thèse de doctorat : Sciences de l'information et de la communication. Séoul : Université nationale de Séoul : 2000

YI Hyo-in. *Pukhan ūi suryŏng hyŏngsang ch'angjo yŏnghwa yŏn'gu* (북한의 수령 형상 창조 영화 연구, *Études sur des films nord-coréens représentant le dirigeant de la Corée du Nord*). Thèse de doctorat. Théorie cinématographique. Séoul : Université Chung-ang, 2001.

Journaux et revues

AN Chŏngsuk. « 88 munhwa kyŏlsan minjok chuŭi kŏsen mulgyŏl 3. Miguk yŏnghwa chikchŏp paegŭp p'amun (88 문화 결산 민족주의 거센 물결 3. 미국영화 직접 배급 파문, Le bilan culturel de l'année 1988 : une forte vague du nationalisme 3. Une agitation suite à la distribution directe du cinéma américain) ». *Hankyoreh*, 17 décembre 1988.

AN Chŏngsuk. « Arŭmdaun ch'ŏngnyŏn chŏn t'aeil i onda (아름다운 청년 전태일이 온다, Le retour du beau jeune homme JEON Tae-il) ». *Hankyoreh*, 11 décembre 1995.

AN Chŏngsuk. « Ch'am munhwa rŭl kakkunŭn saram tŭl (참문화를 가꾸는 사람들, Les gens qui cultivent la vraie culture) ». *Hankyoreh*, 15 mai 1988.

AN Chōngsuk. «Hwajejak ũi chuin'gong : yōnghwa ch'ilsu wa mansu pak kwangsu kamdok (화제작의 주인공 : 영화 <칠수와 만수> 박광수 감독, Le héros de l'œuvre du jour : PARK Kwangsu, le réalisateur du film *Ch'ilsu wa Mansu*).» *Hankyoreh*, 5 novembre 1988.

AN Chōngsuk. «Sohyōng yōnghwa taebubun sin'go ōpsi sangyōng chung (소형영화 대부분 신고 없이 상영중, La plupart des films en petit format sont projetés sans précensure)». *Hankyoreh*, 21 janvier 1989

AN Chōngsuk. «Taejung ch'wihyang t'alpi - pip'yōng, yōn'gu hwalsōnghwa mosaek yōnghwa chōnmun chapchi naonda (대중 취향 탈피 - 비평, 연구 활성화 모색 영화 전문 잡지 나온다, Au-delà du goût populaire - une parution d'une revue spécialisée au cinéma pour le développement de critiques et de recherches sur le cinéma)». *Hankyoreh*, 17 mars 1991.

AN Chōngsuk. «Tongnip yōnghwa sahoe pip'an yōngsang saengjang sa (독립영화 사회비판영상 생산사, L'histoire du développement du cinéma indépendant et des médias critiquant la société)». *Hankyoreh*, 30 novembre 1996.

AN Chōngsuk. «Yōnghwa <ch'ilsu wa mansu> pak kwangsu kamdok (영화 <칠수와 만수> 박광수 감독, PARK Kwangsu, le réalisateur de *Ch'ilsu wa Mansu*)». *Hankyoreh*, 5 novembre 1988.

CARPENTIER Laurent. «Bong Joon-ho : “Riches et pauvres sont obligés de coexister”». *Le Monde*, 4 juin 2019.

CH'AE Sōnyōng. «Uri nūn 'yōnghwa kwang sidae' sōnōn ! (우리는 '영화광 시대' 선언!, La déclaration de notre époque des cinéphiles!)». *Roadshow*, juillet 1989, n° 4.

CHANG Ilho. «Kim Chisōk ũi 'yōnghwa roun' salm (김지석의 '영화로운' 삶, La vie cinématographique de KIM Chisōk)». *Sisa-in*, 15 juin 2017.

CHŌNG Chonghwa. «Han'guk yōnghwa ũi namōji pantchok (한국영화의 나머지 반쪽, L'autre moitié du cinéma coréen)». *Cine 21*, 3 mai 2007.

CHŌNG Subok. «Sōul kwa p'ari sai 101 changmyōn (5) - pyōnhanūn kōt kwa pyōnhaji annūn kōt tūl (서울과 파리 사이 101 장면 (5) - 변하는 것과 변하지 않는 것들, 101 paysages entre Séoul et Paris (5) - ceux qui changent et ceux qui ne changent pas)». *Shindong-a*, 2012, n° 636.

CHŌNG Ŭllyōng. «30tae munhwa nūn sara itta (30 대 문화는 살아있다, La culture des trentenaires est toujours vivante)». *Dong-A ilbo*, 23 mars 1998.

CHŌNG Yusōng. «Munhwa kalchūng p'urōjun maūm ũi kohyang (문화 갈증 풀어준 마음의 고향, La patrie du cœur qui a étanché la soif de culture)». *Joong-ang Sunday*, 31 octobre 2010.

CHO Sōnhūi. «Chōnt'aeil iltaegi yōnghwa mandūnda (전태일 일대기 영화 만든다, Lancement d'un film biographique de JEON Tae-il)». *Hankyoreh*, 3 juin 1994.

CHO Sōnhi. «Yurōp yōnghwa ũi ch'ang mak naerida (유럽 영화의 창 막 내리다, La fenêtre sur le cinéma européen est désormais fermée)». *Hankyoreh*, 15 juillet 1994.

Cine21. «Han'guk yōnghwa 10 nyōn, ssine21 10 nyōn (한국영화 10년, 씨네 21 10년, 10 ans du cinéma coréen, 10 ans du *Cine21*)». *Cine21*, mai 2005.

Cine21. «Int'ōbyu : ũisa kyōm yōnghwa kamdok chōng sōnghyōn (인터뷰 : 의사 겸 영화감독 정성현, Interview : CHŌNG Sōnghyōn, médecin à la fois réalisateur)». *Cine21*, 27 octobre 2003.

Cine21. «Yōngsang munhwa rūl umjiginūn besūt'ū 50in (영상문화를 움직이는 베스트 50인, Les meilleurs 50 leaders de la culture médiatique)». *Cine21*. 1995, n° 1.

Dong-A ilbo. «Chejak nūlgo panghwa kye hwalgi hūnghaeng sōnggong (제작 늘고 방화계 활기 흥행 성공, La croissance des productions des films, succès des films coréens)». *Dong-A ilbo*, 30 octobre 1989.

Dong-A ilbo. «Kukche yŏnghwaje susang panghwa (국제영화제 수상 방화, Les films coréens primés aux festivals internationaux)». *Dong-A ilbo*, 11 octobre 1992.

Dong-A ilbo. «Sae sidae match'wŏ kak taehak haksa haengjŏng chae kŏmt'o (새 시대 맞춰 각 대학 학사행정 재 검토, Pour une nouvelle ère, des universités examinent leur administration scolaire)». *Dong-A ilbo*, 24 décembre 1979.

Dong-A ilbo. «Taehak, kwayŏl ūn sikko munje nŭn namgo (대학, 과열은 식고 문제는 남고, Aux universités, après la fin de la surchauffe, demeurent toujours des problèmes)». *Dong-A ilbo*, 1^{er} avril 1980.

Djuna. «Chakka, kamdok i tŭllyŏ chunŭn chintcha 'hŏlliudŭ k'idŭ ūi saeng'ae' (작가, 감독이 들려주는 진짜 '헐리우드 키드의 생애', La vie d'un véritable kid d'Hollywood racontée par un écrivain et un réalisateur)». *Cine21*, 20 juin 2005.

Hankyoreh. «Ch'ŏngsonyŏn i pol manhan panghwa tŭmulda (청소년이 볼 만한 방화 드물다, Des films du pays méritant des spectateurs adolescents sont rares)». *Hankyoreh*, 18 février 1990.

Hankyoreh. «K'oria kŭkchang kim chaesun ūijang soyu sŏl (코리아극장 김재순의장 소유설, Une hypothèse sur KIM Jaesun, le président de l'Assemblée nationale en possession de la salle de cinéma K'oria)». *Hankyoreh*, 21 septembre 1988.

Hankyoreh. «Minjok yŏnghwa wiwŏnhoe ch'angnip (민족영화위원회 창립, La fondation du Comité du Cinéma *Minjok*)». *Hankyoreh*, le 20 décembre 1988.

Hankyoreh. «Tae kyumo han'guk yŏnghwaje p'ari sŏ yŏllinda (대규모 한국영화제 파리서 열린다, Un grand festival du cinéma coréen aura lieu à Paris)». *Hankyoreh*, 3 septembre 1993.

Hankyoreh. «Yŏnghwa nŭn hyangrak p'yohyŏnmul anida (영화는 향락표현물 아니다, Le cinéma n'est pas un produit épicurien)». *Hankyoreh*, 19 mai 1988.

HŎ Namjin. «Sŏul tae yŏnghwa yŏn'gu hoe *Yallasyŏng* (서울대 영화연구회 알라성, *Yallasyŏng*, le club d'études de cinéma de l'Université nationale de Séoul)». *Joong-ang ilbo*, 26 mars 1981.

HONG Chŏnggyun. «「K'ino」, uri nara sinep'il ūi sangsang chŏk kongdongch'e (「키노」, 우리나라 시네필의 상상적 공동체, Une communauté imaginaire de cinéphiles Sud-coréens)». *Sŏngdae sinmun*, 5 novembre 2018.

HONG Ki-seon. «Mun'gongbu yŏnghwa chŏngch'aek ōdiro kana (문공부 영화정책 어디로 가나, Où vont des politiques sur le cinéma du ministère de la Culture et de l'Information publique)». *Hankyoreh*, 21 janvier 1989

IGIM Chunsu. «Radio sidae majimak sŭt'a ka ttŏnatta (라디오 시대 마지막 스타가 떠났다, Le départ de la dernière vedette du temps de la radio)». *Midiŏ onŭl* (미디어 오늘), 5 août 2004.

Joong-ang ilbo. «Midasŭ ūi son yŏnghwa p'ŭrodyusŏ (미다스의 손 영화 프로듀서, Le producteur (p'ŭrodyusŏ) des films, la main de Midas)». *Joong-ang ilbo*, 31 janvier 2002.

Joong-ang ilbo. «Sae munhak kyeganji sangsang ch'anggan (새 문학계간지 상상 창간, La fondation d'une nouvelle revue littéraire trimestrielle, *Sangsang*)». *Joong-ang ilbo*, 2 août 1993.

JUNG Sung-il. «... Kŭrigo yŏnghwa nŭn chŏnjin handa (... 그리고 영화는 전진한다,... Cependant, le cinéma avance)». *Roadshow*, mai 1990, n° 14.

JUNG Sung-il. «Cinematographic 覺書 yŏnghwa ūi chae ch'ulpal (Cinematographic 각서 영화의 재출발, Promesse écrite cinématographique, un nouveau départ du cinéma)». *Roadshow*, avril 1989, n° 1.

JUNG Sung-il. «IM Kwon-taek, na ūi yŏnghwa hakkyo (임권택, 나의 영화학교, IM Kwon-taek, mon école du cinéma)». *Cine21*, 2007, n° 598.

JUNG Sung-il. « P'ürangsü munhwawön... munhwa haebang ku ija, pak chõnghüi sidae üi sülp'un ket'o (프랑스문화원...문화 해방구이자, 박정희 시대의 슬픈 게토, Le Centre culturel français... une zone libre pour la culture et un ghetto triste de l'époque de PARK Chung-hee) ». *Hankyoreh*, 19 janvier 2006.

JUNG Sung-il. « Tasi sijak hamyõnsõ, chigüm tora bomyõ. Ch'õt pöntchae il chunyõn üi chagi pip'an (다시 시작하면서, 지금 돌아보며. 첫번째 일주년의 자기 비판. Une autocritique à notre premier anniversaire pour un nouveau début) ». *Kino*, mai 1996, n° 14.

JUNG Sung-il. « Yõnghwa ranün mirae wa yesul iranün kwagõ sai esõ (영화라는 미래와 예술이라는 과거 사이에서, Entre le cinéma du futur et l'art du passé) ». *Roadshow*, septembre 1991, n° 30.

KIM Dongho. « P'esaro yõnghwaje ch'unggyõk 'pusan' üi tongnyõk toeda (페사로영화제 충격 '부산'의 동력 되다, Le choc au Festival de Pesaro devenu le moteur de "Busan") ». *Kukmin ilbo*, 27 janvier 2011.

KIM Pyõngjae. « 90nyõndae yõnghwa kye ikkül yajõn saryõnggwan (90 년대 영화계 이끌 야전사령관, Les commandants du combat du monde cinématographique qui mèneront les années 1990) ». *Maeil Kyongje*, 30 janvier 1990.

KIM Pyõngjae. « Yõnghwa kihoeksil moim, ch'ungmuro e sae param yego (영화기획실모임, 충무로에 새바람 예고, L'Union des employés des bureaux de planification des films coréens laisse présage une nouvelle atmosphère dans l'industrie du cinéma coréen) ». *Maeil Kyongje*, 5 février 1991.

KIM Sang'on. « KIM sangon üi yõnghwa iyagi - kükchang üi ch'uõk (김상온의 영화 이야기 - 극장의 추억, Des histoires sur le cinéma de KIM Sangon - des souvenirs de la salle de cinéma) ». *Kukmin ilbo*, 5 janvier 2015.

KIM Yangsam. « Panghwa sujun han sedae aptanggin k'woegõ (방화 수준 한 세대 앞당긴 쾌거, Un exploit qui avance d'une génération du niveau du cinéma coréen) ». *Kyunghyang Shinmun*, 14 août 1989

KIM Yõngjin. « Asia yõnghwa üi saeroun kil ün itnün'ga - pusan kukche yõnghwaje rül pogo (아시아 영화의 새로운 길은 있는가 - 부산 국제영화제를 보고, Est-ce que le cinéma asiatique a-t-il un nouvel avenir ? - après avoir vu le BIFF) ». *Ch'angjak kwa pip'yõng*, 1996, n° 24.

KIM Yunt'ae. « Che 38 hoe perüllin yõnghwaje han'guk yõnghwa üi sae mulgyõl ro nõmsil taeda (제 38 회 베를린영화제 한국영화의 새 물결로 넘실대다, Le 38^e Festival international du film de Berlin où se soulève une nouvelle vague du cinéma coréen) ». *Screen*, avril 1988, n° 75.

Kino. « Pusan kukche yõnghwaje e ponanün p'yõnji (부산국제영화제에 보내는 편지, La lettre au Festival international du film de Busan) ». *Kino*. 1996, n° 18.

KO misõk. « Yesul kwa yõnae hago shiptamyõn... yõkshi p'ürangsü yõnghwa (예술과 연애하고 싶다면... 역시 프랑스 영화!, Si vous voulez tomber amoureux de l'art... bien sûr le cinéma français !) ». *Dong-A ilbo*, 15 décembre 2005.

KO Süngh'õl. « Uri yõngsang e p'ari simin sisõn chipchung (우리 영상에 파리 시민 시선 집중, Les Parisiens attirés par le cinéma coréen) ». *Kyunghyang Shinmun*, 23 octobre 1993.

KWÖN Yõngsõl. « [Sin han'guk munhwa] (30) chõlmün yõnghwa kihoek cha nülko itta.. panghwa kaesõn ([신한국문화] (30) 젊은 영화 기획자 늘고 있다.. 방화개선, [La nouvelle culture coréenne] (30) La croissance des jeunes planificateurs de films et l'évolution du cinéma local) ». *Han'guk kyõngje sinmun*, 20 septembre 1993.

Kyunghyang Shinmun. « 'Chakka chuüi' t'urio paek ilsõng·hong kisõn·hwang kyudõk kamdok oraen ch'immuk kkaego megap'on ('작가주의' 트리오 백일성·홍기선·황규덕 감독 오랜 침묵 깨고

메가폰, Le trio du “cinéma d’auteur”, PAEK Ilsŏng, HONG Ki-seon, HWANG Gyu-Deok prennent un mégaphone après avoir brisé un long silence) ». *Kyunghyang Shinmun*, 19 août 1995.

Kyunghyang Shinmun. « Haksaeng yŏnghwa pip'yŏng chi p'ureim ch'öt ho palkan (학생 영화비평지 프레임 첫 호 발간, Parution du premier numéro d'une revue cinématographique des étudiants, *Frame*) ». *Kyunghyang Shinmun*, 18 février 1980.

Kyunghyang Shinmun. « Taehaksaeng tül 96.2 % ka oehwa rül chohahanda (대학생들 96.2%가 외화를 좋아한다, 96,2 % des étudiants préfèrent des films étrangers) ». *Kyunghyang Shinmun*, 9 mai 1980.

Kyunghyang Shinmun. « Yŏnghwa kamdok tanch'e yangbun taerip (영화감독단체 양분 대립, l'association des réalisateurs divisée en deux et des oppositions) ». *Kyunghyang Shinmun*, 2 décembre 1988.

Maeil Kyongje. « 88 chohün yŏnghwa <ch'ilsu wa mansu> kot kaebong (88 좋은 영화 <칠수와 만수> 곧 개봉, *Ch'ilsu wa mansu*, le film de l'année 1988 sera bientôt sorti) ». *Maeil Kyongje*, 12 novembre 1988.

Maeil Kyongje. « Sosik (소식, Les nouvelles) ». *Maeil Kyongje*, 21 février 1980.

Maeil Kyongje. « Yŏnghwa kihoeksil moim pu chŏnggi sosikchi ch'anggan (영화기획실모임 부정기소식지 창간, Réunion des employés des bureaux de planification des films a créé son bulletin irrégulier) ». *Maeil Kyongje*, 6 juin 1991.

Maeil Kyongje. « Yönu mudae ch'angjakkük ch'ilsu wa mansu kongyŏn (演友무대 創作劇 「칠수와 만수」 公演, Représentation de la pièce d'une nouvelle création, *Ch'ilsu wa Mansu*) ». *Maeil Kyongje*, 6 mai 1986.

Mudŭng ilbo. « P'ürangsü yŏnghwa ūi maeryök e hŭmpöpök ppajyöboja (프랑스 영화의 매력에 흠뻑 빠져보자, Plogeons-nous dans le charme du cinéma français) ». *Mudŭng ilbo*, 3 novembre 2009.

NAM Tongch'öl. « Hong kisŏn ūi 7chŏn 8ki (홍기선의 7 전 8 기, L'infatigable lutte de HONG Ki-seon) ». *Cine21*, 21 mars 2001.

O Chŏng'yŏn. « <Chŏng ūnim ūi FM yŏnghwa ūmak> ūi Chŏng ūnim (<정은임의 FM 영화음악>의 정은임, CHŎNG Ūnim des *Musiques de film avec CHŎNG Ūnim sur la radio FM*) ». *Cine21*, 24 mars 2004.

OH Tongjin. « Kyöul nagüne kwak chigyun ūl ch'umo hamyö (겨울나그네 광지균을 추모하며, En commémorant KWAK Ji-kyoon, Le Voyageur de l'hiver) ». *Pressian*, 26 mai 2010.

PAE Changsu. « Che 1 hoe pusan kukche yŏnghwaje kyölsan (제 1 회 부산 국제영화제 결산, Le bilan du premier BIFF) ». *Kyunghyang Shinmun*, 23 septembre 1996.

PAE Changsu. « P'uraun kwan-sük'ürin “chŏnghoeng mujin” KBS 2 「ch'allan han yŏmyŏng」 kojong yök cho chaehyŏn (브라운관·스크린 “총횡무진” KBS 2 「찬란한 여명」 고종역(역) 조재현, Le rôle du roi Kojong dans la nouvelle série de la chaîne de télévision KBS 2, *Ch'allanhan yŏmyŏng* (une aube glorieuse) est attribué à JO Jae-hyeon qui déploie pleinement son activité pour la télé et le cinéma) ». *Kyunghyang Shinmun*, 26 septembre 1995.

PAK Sŏngsu. « Uri yŏnghwa 「sin kyŏngji」 tojŏn (우리영화 「新境地 (신경지)」 도전, Le challenge pour la nouvelle terre du cinéma coréen) ». *Kyunghyang Shinmun*, 3 juin 1994.

PAK Ūnyŏng. « Chŏnju yŏnghwaje indi pijŏn simsa wiwŏn toen <sŏnt'aek> ūi hong kisŏn kamdok (전주영화제 인디비전 심사위원된 <선택>의 홍기선 감독, le réalisateur du film *Sŏnt'aek* (선택, Le choix), HONG Ki-seon est nommé un des membres du jury d'*Indie vision*, la section de la compétition internationale du Festival international du film de Jeonju [Chŏnju]) ». *Cine21*, 12 mai 2005.

PAK Yōngdae. «Paeu pak chunghun ssi ch'oe chaech'ōn kyosu rūl ch'achagada (배우 박중훈 씨, 최재천 교수를 찾아가다, L'acteur PARK Joong-hun visite professeur CHOI Jae-cheon) ». *Dong-A ilbo*, 11 novembre 2006.

PANG Hyōngnam. « 「Han'guk yōnghwaje」 nūn anjasō ponūn munhwa yōhaeng (「한국영화제」 는 알아서보는 文化(문화) 여행, La rétrospective du cinéma coréen à Paris permet un voyage culturel) ». *Dong-A ilbo*, 27 novembre 1993.

PARK Kwang-su. «Che3segye yōnghwa ka kanūn kil : nangttū yōnghwaje hyōnji ch'wijae (제 3 세계 영화가 가는 길 : 낭뜨영화제 현지취재, La voie du cinéma du Tiers-monde : reportage sur le Festival de Nantes) ». *Madang*, 1985, n° 43.

PYO Chang-won. « ‘Chimsūng’ ūibut abōji chugin piun ūi yōnin (‘짐승’ 의붓아버지 죽인 비운의 연인, Un amoureux tragique qui a tué un père adoptif “bestial”) ». *Sisa chōnōl*, le 20 novembre 2012.

Roadshow. « 1990 Han'guk yōnghwa ch'ong kyōlsan (1990 한국 영화 총결산, Le cinéma sud-coréen en 1990) ». *Roadshow*. 1990, n° 20.

Roadshow. « Han'guk yōnghwa kamdok 70nyōnsa ūi yōlchōn (한국 영화감독 70년사의 열전, 70 ans d'histoire des réalisateurs coréens) ». *Roadshow*. 1989, n° 1.

Roadshow. « T'an'gwang ch'on makchang ūi kūdūl ch'ōrōm (탄광촌 막장의 그들처럼, Comme eux au fond de la mine) ». *Roadshow*, n° 21, 1990.

Roadshow. « Han'guk nyu weibū tebwī sōnōn (한국 뉴웨이브 데뷔 선언, Déclaration du début d'une nouvelle vague du cinéma coréen) ». *Roadshow*, mai 1992, n° 38.

Roadshow. « Han'guk yōnghwa ūi mirae sedae (한국 영화의 미래세대, La génération de l'avenir du cinéma coréen) ». *Roadshow*, octobre 1991, n° 31.

Roadshow. « K'orian nyu weibū tebwī sin sedae chōnwōn chiphap (코리안 뉴웨이브 데뷔 신세대 전원 집합, Rassemblement total des cinéastes d'une nouvelle génération du KNW) ». *Roadshow*, décembre 1991, n° 33.

Roadshow. « Reader's plaza tokcha robūt'ō on p'yōnji (Reader's plaza : 독자로부터 온 편지, Reader's plaza : les lettres des lecteurs) ». *Roadshow*, avril 1992, n° 37.

Screen. « Chunggyōn sinyé kamdok, chakpum daekyōl i ttūgōpta (중견 신예 감독, 작품 대결이 뜨겁다, C'est chaud, la confrontation des œuvres entre des générations des cinéastes) ». *Screen*. 1989, n° 62.

Screen. « Kak kye ka sōnjōng han olhae ūi yōnghwa pesūt'ū 5 (각계가 선정한 올해의 영화 베스트 5, Les cinq meilleurs films de l'année sélectionnés par de différents milieux) ». *Screen*. 1988, n° 58.

Screen. « Yōnghwa p'yōngnon'ga sōnjōng pesūt'ū tirekt'ō 5 (영화 평론가 선정 베스트 디렉터 5, Les 5 meilleurs réalisateurs sélectionnés par des critiques de cinéma) ». *Screen*, n° 82, 1990.

SIM San. « Chungmuro chakka yōljōn 13. Yi mun-ung : 'Aema pu-in' ūi abōji (충무로 작가 열전 13. 이문웅 : “애마부인”의 아버지, Série de biographies des auteurs du Chungmuro 13 YI Mun-ung : le père d'Aema pu-in) ». *Cine 21*. 2001, n° 296.

SIN Yongho. « Hong kisōn kamdok “yōnghwa nūn sasil chōk igo swiwōya” (홍기선 감독 “영화는 사실적이고 쉬워야”, Pour HONG Ki-seon, un film doit être “réaliste et facile”) ». *Joong-ang ilbo*, 25 février 2002.

SON Chōngin. « P'esaro yōnghwaje ūi ch'uōk (페사로 영화제의 추억, Les souvenirs de Pesaro) ». *Kookje sinmun*, 14 avril 2005.

SONG Chun. « Pungŏ ppang tchiktüt somsat'ang yŏnghwa ponmul (붕어빵 찍듯 솜사탕 영화 붓물, Les films à l'eau de rose produits comme des gaufres) ». *Sisa chŏnŏl*, 26 août 1993.

SONG Yŏngŏn. « 200hoe tolp'a han yŏn'gŭk ch'ilsu wa mansu (200 회 돌파한 연극 「칠수와 만수」, Plus de 200 séances effectuées de la pièce de théâtre *Ch'ilsu wa Mansu*) ». *Dong-A ilbo*, 19 novembre 1986.

YI Hyo-in. « P'iryo han yŏnghwa wa kanŭng han yŏnghwa sang (필요한 영화와 가능한 영화 上, Le cinéma nécessaire et le cinéma possible 1) ». *Taehak chubo*, 9 septembre 1985.

YI Hyo-in. « P'iryo han yŏnghwa wa kanŭng han yŏnghwa ha (필요한 영화와 가능한 영화 下, Le cinéma nécessaire et le cinéma possible 2) ». *Taehak chubo*, 16 septembre 1985.

YI Tongguk et YI Chindong. « Sŏul ũi ibang chidae apkujŏng rūp'o : orenji chok ũi segye 2 (서울의 이방지대 압구정 르포 : 오렌지족의 세계 2, Reportage sur Apgujeong, une zone étrangère à Séoul : le monde de la Clique orange) ». *Hankook ilbo*, 19 octobre 1992.

YI Tonggwŏn. « Nŏlpko kip'ŭn pich'i hŭrŭnŭn hong kisŏn yŏnghwa ũi him (넓고 깊은 빛이 흐르는 흥기선 영화의 힘, La force des films de HONG Ki-seon où une grande lumière profonde se lève). *Minjung ũi sori* (민중의 소리, la voix du *minjung*) », 31 octobre 2005.

YI Yŏngjin. « Han'guk yŏnghwa 10 nyŏn, ssine21 10 nyŏn – 1996 nyŏn (한국영화 10 년, 씨네 21 10 년 – 1996 년, 10 ans du cinéma coréen, 10 ans de *Cine21* – l'année 1996) ». *Cine21*, 4 mai 2005.

YI Yŏngjin. « Han'guk yŏnghwa mak'et'ing 30 nyŏn sa (한국 영화 마케팅 30 년사, 30 ans de l'histoire du *marketing* du cinéma coréen) ». *Cine21*, 27 septembre 2005.

YI Yŏngjin. « P'ŭrodyusŏ 4in, kihŏek yŏnghwa 10nyŏn ũl mal hada (프로듀서 4 인, 기획영화 10 년을 말하다, 4 producteurs de films parlent des 10 ans des films planifiés) ». *Cine21*, 26 juillet 2002.

YIM Kyŏngsik. « Hangangno sanch'aek - chŏngni wa pansŏng i p'iryo han sigi (한강로산책 - 정리와 반성이 필요한 시기, Promenade au bord du fleuve Han – au moment de besoin de réflexion) ». *Segye ilbo*, 3 janvier 2008.

Yŏnghwa ŏnŏ. « 1990nyŏn han'guk yŏnghwa 5 pesŭt'ŭ (1990 년 한국 영화 5 베스트, Les 5 meilleurs films coréens de l'année 1990) ». *Yŏnghwa ŏnŏ*, n° 6, 1990.

YUN Yŏsu. « “P'ŭrodyusŏ 1 sedae” wa han'guk yŏnghwa (“프로듀서 1 세대”와 한국영화, “La première génération du *p'ŭrodyusŏ*” et le cinéma coréen) ». *Dong-A ilbo*, 10 août 2009.

Colloques

CHA Seoung-jae. Notes de séminaire : Han'guk yŏnghwa rŭl ikkŭnŭn him (한국영화를 이끄는 힘, la force qui mène le cinéma coréen). *Nanum munhwa p'orŏm*, le 29 mars 2005.

JUNG Sung-il, PARK Kwang-su, SHIN Kang Ho et YU Gina. « Le rôle de l'Institut français dans la connaissance et la diffusion du cinéma français en Corée du Sud ». Table ronde animée par HONG Sora ayant lieu lors du colloque intitulé *le cinéma français : formes. Représentation. Diffusion*. Université de Sungkyunkwan à Séoul, le 12 octobre 2016.

RIBEIRO Ana. « La salle Elvire Popesco et la distribution : les défis de la programmation art et essai en Roumanie ». Intervention lors du colloque international, *Le développement de la cinéphilie et la promotion des cinémas français et locaux : la contribution des Instituts français et des Alliances françaises* ayant lieu à l'Institut Français à Istanbul, Turquie le 29 novembre 2018.

UĞUR Ömer, TAŞÇIYAN Alin, ÖZMAN Melek et RİZA SAKIZLI Enis. « Les professionnels du cinéma en Turquie et leurs relations avec les Institut Français et Alliances françaises ». Table ronde animée par ŞALOM Jak ayant lieu lors du colloque intitulé *le développement de la cinéphilie et la promotion des cinémas français et locaux : la contribution des Instituts français et des Alliances françaises* ayant lieu à l'Institut Français à Istanbul, Turquie le 29 novembre 2018.

Entretiens

- AHN Dong Kyu. Entretien réalisé le 4 novembre 2014 à Séoul, Corée du Sud.
- AHN Dong Kyu. Entretien réalisé le 8 novembre 2014 à Séoul, Corée du Sud.
- AHN Dong Kyu. Entretien réalisé le 30 août 2018 à Séoul, Corée du Sud.
- AHN Sung-ki. Entretien réalisé le 13 janvier 2015 à Séoul, Corée du Sud.
- CH'OE Chaewŏn. Entretien réalisé le 27 août 2013 à Séoul, Corée du Sud.
- CH'OE Kwanghŭi. Entretien réalisé le 24 mai 2013 à Séoul, Corée du Sud
- CHŎN Ch'anil. Entretien réalisé le 9 novembre 2014 à Séoul, Corée du Sud.
- CHŎNG Yongt'ak. Entretien réalisé le 20 août 2013 à Séoul, Corée du Sud
- COPPOLA Antoine. Entretien réalisé le 4 juillet 2013 à Séoul, Corée du Sud
- DE BAECQUE Antoine. Entretien réalisé le 17 avril 2014 à Paris, France.
- HONG Ki-seon. Entretien réalisé le 19 août 2014 à Séoul, Corée du Sud.
- JANG Sun-woo. Entretien téléphonique réalisé le 3 janvier 2015.
- JEONG Ji-yeong. Entretien réalisé le 25 juillet 2013 à Goyang [Koyang], Corée du Sud
- JEON Yang-jun. Entretien réalisé le 20 octobre 2014 à Séoul, Corée du Sud.
- JUNG Sung-il. Entretien réalisé le 7 janvier 2015 à Séoul, Corée du Sud.
- KANG Hŏn. Entretien réalisé le 13 août 2014 à Gyeonggi, Corée du Sud.
- KIM Chŏngok. Entretien réalisé le 22 août 2013 à Gwangju, Corée du Sud
- KIM Dong-bin. Entretien réalisé le 5 décembre 2014 à Séoul, Corée du Sud.
- KIM Dong-ho. Entretien réalisé le 29 octobre 2015 à Paris, France.
- LEE Eun. Entretien réalisé le 25 octobre 2014 à Séoul, Corée du Sud.
- MUN Gwan-gyu. Entretien réalisé le 1^{er} décembre 2014 à Séoul, Corée du Sud.
- PAK Inch'ŏl. Entretien réalisé le 3 juin 2013 à Séoul, Corée du Sud
- PARK Geonseob. Entretien réalisé le 25 juillet 2013 à Goyang, Corée du Sud
- PARK Joong-hoon. Interview téléphonique réalisée le 10 novembre 2014
- PARK Kwang-su. Entretien réalisé le 22 décembre 2014 à Séoul, Corée du Sud.
- PARK Kwang-su. Entretien réalisé le 14 octobre 2016 à Séoul, Corée du Sud.
- RYOO Seung-wan [RYU Sŭng'wan]. Entretien réalisé le 28 octobre 2015 à Paris, France
- SHIN Kang Ho. Entretien réalisé le 11 septembre 2014 à Gyeonggi, Corée du Sud.
- SIN Kwangsun. Entretien réalisé le 12 juillet 2013 à Séoul, Corée du Sud
- YI Hyo-in. Entretien réalisé le 2 novembre 2014 à Gyeonggi, Corée du Sud.
- YI Hyo-in. Entretien réalisé le 28 août 2018 à Séoul, Corée du Sud.

LEE Sangbin. Entretien réalisé le 28 mai 2013 à Séoul, Corée du Sud

Communications personnelles

JUNG Sung-il. *Chǒng sǒng'il innida* (정성일입니다, C'est JUNG Sung-il) [courrier électronique]. Destinataire : HONG Sora. 13 février 2019. Communication personnelle.

YI Hyo-in. *Yi hyoin innida* (이효인입니다, C'est YI Hyo-in) [courrier électronique]. Destinataire : HONG Sora. 29 août 2018. Communication personnelle.

YI Hyo-in. *Kiǒk : chagŭn yǒksa* (기억 : 작은 역사, Souvenirs : une petite histoire). [Autobiographie non publiée transmise par courrier électronique]. Destinataire : HONG Sora. 17 mars 2018. Communication personnelle.

YI Hyo-in. *Paksa nonmun chaksǒng ŭl wihan int'ǒbyu yoch'ǒng sajǒn chilmun e taehan tappyǒn* (박사 논문 작성을 위한 인터뷰 요청 사전 질문에 대한 답변, Réponse aux questions posées avant la réalisation de l'interview pour la thèse de doctorat) [courrier électronique]. Destinataire : HONG Sora. 30 novembre 2014. Communication personnelle.

Sites internet

Dictionnaire de l'Académie française (neuvième édition). <https://academie.atilf.fr>

Festival international du film de Busan. <http://www.biff.kr>

Goethe Institut de Séoul (page web de la coordonnée et l'horaire d'ouverture du Goethe). <https://www.goethe.de/ins/kr/ko/uun/kon.html>

Han'guk ūnhaeng (한국은행, Banque de Corée). <https://ecos.bok.or.kr>

Han'guk yǒnghwa chinhŭng wuiwǒnhoe (한국영화진흥위원회, Conseil du film coréen). www.kofic.or.kr

Han'guk kyoyuk haksul chǒngbowǒn (한국교육학술정보원, Centre de recherches sur l'éducation de Corée du Sud). <http://www.riss.kr>

Han'guk kyoyuk kaebal wǒn (한국교육개발원, Institut pour le développement de l'éducation de Corée du Sud). <http://cesi.kedi.re.kr>

Han'guk yǒnghwa hakhoe (한국영화학회, Association des études cinématographiques de Corée du Sud). <http://www.kca1971.or.kr>

Han'guk yǒnghwa teit'ǒ peisŭ (한국영화데이터베이스, Base de données du cinéma coréen). <http://www.kmdb.co.kr>

Hang'uk yǒngsang charyowǒn (한국영상자료원, Archives coréennes du cinéma). <https://www.koreafilm.or.kr/>

Kukt'o chiri chǒngbowǒn (국토지리정보원, Institut national des informations géographiques de la Corée du Sud). <https://www.ngii.go.kr>

Sǒul yǒngsang chiptan (Groupe de médias de Séoul). <http://lookdocu.com>

YBM (une association organisant des tests de niveau d'anglais en Corée du Sud). <http://exam.ybmnet.co.kr>

LISTE DES TRANSCRIPTIONS, DES TRADUCTIONS ET DES ABBREVIATIONS

Coréen	Transcription	Traduction en français (ou en anglais en cas de besoin)	Abréviation
101 번째 프로포즈	101 pŏntchae p'ürop'ojü	Le 101 ^{ère} propose de mariage	
8 과 2 分の 1	8gwa 2bunüi 1	Cinéma-café 8 ½	
가슴에 돋는 칼로 슬픔을 자르고	Kasüm e totnün k'allo sülp'üm ül charũgo	Rancune et chagrin infini	
강원도	Province de Gangwon [Kwangwŏndo]		
강의 남쪽	Kang ũi namtchok	Au sud du fleuve	
개그맨	Kaegũmaen	Un comique	
겨울나그네	Kyŏul nagũne	Le Voyageur de l'hiver	
결혼이야기	Kyŏrhon iyagi	Histoire d'un mariage	
경마장 가는 길	Kyŏngma chang kanün kil	La Route pour le champ de courses	
경복궁	Gyeongbokgung [Kyŏngbokkung]	Palais Gyeongbok	
경성대학교	Université Kyungsung [Kyŏngsŏng]		
경향신문	Kyunghyang Shinmun [kyŏnghyang sinmun]		
경희대학교	Université Kyung Hee [Kyŏnghŭi]		
고한	Gohan [Kohan]		
공연윤리위원회	Kongyŏn yulli wiwŏnhoe	Comité éthique des performances publiques de la Corée	
광주	Gwangju [Kwangju]		

광화문	Gwanghwamun [Kwanghwamun]	
구로 아리랑	Kuro arirang	
구입서 국가과학기술자문회의	GU Imseo [KU Imsǒ] Kukka kwahak kisul chamun hoehŭi	Conseil consultatif présidentiel pour la politique scientifique et technologique
국립극장		Théâtre national de Corée du Sud
국민일보	Kukmin ilbo [Kugmin ilbo]	
그 섬에 가고 싶다	Kŭ sǒm e kago sipta	L'Île étoilée
그 여름	Kŭ yŏrŭm	Cet été-là
그대 안의 블루	Kŭdae an ŭi pŭllu	Bleu en toi
그들도 우리처럼	Kŭdŭl to uri ch'ŏrŏm	La République noire
그림자놀이	Kŭrimja nori	Jeux d'ombre
금성		Goldstar
기획시대	Kihoek sidae	Le temps de la planification
길소뜸	Gilsoddeum [kilsottŭm]	
펼쳐에서 일등까지 우리 반을 찾습니다	Kkoltchi esŏ iltŭng kkaji uri panŭl ch'atsŭmnida	Recherchant notre classe du meilleur au plus nul
나그네는 길에서도 쉬지 않는다	Nagŭne nŭn kil esŏ to sui ji annŭnda	L'Homme aux trois cercueils
나는 소망한다 내게 금지된 것을	Na nŭn somang handa nae ke kŭmji toen kŏt ŭl	Je désire ce qui m'est interdit
내일로 흐르는 강	Naeillo hŭrŭnŭn kang	Le Fleuve qui coule vers demain
노동자뉴스제작단	Nodongja nyusŭ chejaktan	Groupe de production des informations par les travailleurs
누에	Nue	
뉴 코리아안 시네마	Nyu k'orian sinema	New korean cinema
단지 그대가 여자라는 이유만으로	Tanji kŭdae ka yŏja ranŭn iyu man ŭro	Seulement parce que vous êtes une femme
단편영화	Tanp'yŏn yŏnghwa	Court-métrage
닫힌 상자	Tathin sangja	Boîte fermée

달마가 동쪽으로 간 까닭은	Talma ka tongtchok ūro kan kkadalk ūn	Pourquoi Bodhi-Dharma est- il parti vers l'Orient ?	
대학로	Daehangno [Taehangno]		
대학영화연합	Taehak yŏnghwa yŏnhap	Union du cinéma universitaire	
독립영화	Tongnip yŏnghwa	Cinéma indépendant	
독일문화원		Goethe Institut	Goethe
돌빛	Tolbit		
동국대학교	Université Dongguk [Tongguk]		
동대문	Dongdaemun [Tongdaemun]		
동서영화동우회	Tongsŏ yŏnghwa tonguhoe	Club d'amitié du cinéma Orient-Occident	
동서영화연구회	Tongsŏ yŏnghwa yŏn'guhoe	Club d'études du cinéma Orient-Occident	
동아일보	Tonga ilbo	Dong-A ilbo	
들풀	Tŭlp'ul	Herbes sauvages	
땅 밑, 하늘, 공간	Ttang mit, hanŭl, konggan	Sous terre, ciel, espace	
레디고	Redi ko	Ready Go	
로드쇼	Rodŭsyo	Roadshow	
마당극	Madang kūk		
만다라	Mandara	Mandala	
말	Mal	Paroles	
매일경제	Maeil Kyongje [Maeil kyŏngje]		
명필름	Myung Film [Myŏng p'illŭm]		
무등일보	Mudŭng ilbo		
문	Mun	Porte	
문학과 지성	Munhak kwa chisŏng	Littérature et intelligence	
문학동네	Munhak tongne	Quartier littéraire	
문화원세대	Munhwawon sedae	Génération des centres culturels Génération <i>Munhwawon</i>	MHSD
문화 정치	Munhwa chŏngch'i	Politique culturelle des années 1920 pendant la	

		période coloniale de la Corée
문화주의자	Munhwa chuŭija	Culturaliste
문화학교 서울	Munhwa hakkyo sŏul	École culturelle de Séoul
미국영화 직배저지 영화인 투쟁위원회	Miguk yŏnghwa chikpae chŏji yŏnghwa in t'ujaeng wiwŏnhoe	Comité de lutte de cinéastes contre la distribution directe de films américains
미대영화씨클	Midae yŏnghwa ssŏk'ül	Club de cinéma de la faculté des beaux-arts
민족문화협의회	Minjok munhwa hyŏbŭihoe	Conseil de la culture du peuple coréen
민족영화	Minjok yŏnghwa	Cinéma <i>Minjok</i>
민족영화연구소	Minjok yŏnghwa yŏn'guso	Centre d'études du Cinéma <i>Minjok</i>
민족영화위원회	Minjok yŏnghwa wiwŏnhoe	Comité du Cinéma <i>Minjok</i>
민족예술인총연합	Minjok yesul in ch'ong yŏnhap	Fédération générale des artistes pour le peuple
민중극	Minjung kŭk	Théâtre pour le <i>minjung</i>
민중문화운동	Minjung munhwa undong	Mouvement culturel pour le <i>minjung</i>
민중문화운동협의회	Minjung munhwa undong hyŏbŭihoe	Conseil du mouvement culturel pour le <i>minjung</i>
바람불어 좋은 날	Param purŏ chohŭn nal	Une belle journée venteuse
바리터	Parit'ŏ	
바보들의 행진	Pabo tŭl ŭi haengjin	La Marche des idiots
바보선언	Pabo sŏnŏn	Déclaration des idiots
박광수필름	Pak kwangsu p'illŭm	PARK Kwang-su Film
박봉곤 가출사건	Pak ponggon kach'ul sakŏn	PAK Ponggon en fuite
백치 아다다	Paekch'i adada	Adada
베를린 리포트	Perŭllin rip'ot'ŭ	Berlin report
베트남 전쟁, 그 후 17년	Pet'ŭnam chŏnjaeng, kŭ hu 17 nyŏn	La Guerre du Vietnam, 17 ans après
병태와 영자	Pyŏngt'ae wa yŏngja	Pyŏngt'ae et Yŏngja
부산	Busan [Pusan]	
부산국제영화제	Festival international du film de Busan	BIFF

부산일보	Busan ilbo [Pusan ilbo]	
부천	Bucheon [Puch'ŏn]	
부활의 노래	Puhwal ūi norae	Chanson de résurrection
부활하는 산하	Puhwal hanŭn sanha	La Résurrection du pays
불타는 필름의 연대기	Pul t'anŭn p'illŭm ūi yŏndaegi	Chronique des films brûlants
비상구가 없다	Pisanggu ka ŏpta	Pas de sortie de secours
사상문예운동	Sasang munye undong	Mouvement littéraire idéologique
사회성 영화	Sahoesŏng yŏnghwa	Un film critiquant les injustices de la société
살어리랏다	Sarŏriratta	Je survivrai
삼청	Samcheong [Samch'ŏng]	
새로운 영화를 위하여	Saeroun yŏnghwa rŭl wihayŏ	Pour le nouveau cinéma
새힘	Saehim	Nouvelle force
서강대학교	Université Sogang [Sŏgang]	
서대문	Seodaemun [Sŏtaemun]	
서라벌예술초급대학		Institut des arts de <i>Sŏrabŏl</i>
서양사상연구회	Sŏyang sasang yŏn'guhoe	Groupe d'études de la pensée occidentale
서울영상집단	Sŏul yŏngsang chiptan	Groupe de médias de Séoul
서울영화집단	Sŏul yŏnghwa chiptan	Groupe de cinéma à Séoul
서울의 봄		Le Printemps à Séoul
서울황제	Sŏul hwangje	L'Empereur de Séoul
서편제	Sŏp'yŏnje	La Chanteuse de pansori
선우완	SŎNU Wan	
섬	Sŏm	Île
성공시대	Sŏnggong sidae	L'Âge du succès
성균관대학교	Université Sungkyunkwan	
성일시네마트	Sŏng'il sine mat'ŭ	
소나기	Sonagi	Averse
소형영화	Sohyŏng yŏnghwa	Cinéma en petit format
수리세	Surise	La Taxe d'utilisation de l'eau

술꾼의 노래	Sulkkun ũi norae	La Chanson d'un alcoolique
스크린	Sŭk'ŭrin	Screen
승의 눈물	Sŭng ũi nunmul	Larmes d'un moine
시네 21	Sine 21	Cine 21
신씨네	Sin cine [Sin ssine]	
신촌	Sinchon [Sinch'on]	
신춘문예	Sinch'un munye	Concours de littérature annuel printanier
신필름	Sin p'illŭm	
신흥영화예술가동맹	Sinhŭng yŏnghwa yesul ka tongmaeng	Fédération des nouveaux artistes cinématographiques
실험극장	Silhŏm kŭkchang	Théâtre des expériences
실험무대	Silhŏm mudae	Scène expérimentale
실험영화	Silhŏm yŏnghwa	Cinéma expérimental
씨네클럽 서울	Ssine k'ŭllŏp sŏul	Ciné-club Séoul
씨네필	Ssinep'il	Cinéphile
씨받이	Ssibaji	La Mère porteuse
아름다운 시절	Arŭmdaun sijŏl	Printemps dans mon pays natal
아름다운 청년 전태일	Arŭmdaun ch'ŏngnyŏn chŏn t'aeil	Une seule étincelle de CHŌN T'aeil
아제 바라아제	Aje aje para aje	Viens viens viens plus haut
안개는 여자처럼 속삭인다	An'gae nŭn yŏja ch'ŏrŏm soksaginda	La Brume chuchote comme une femme
알라성	Yallasyŏng	
엑스트라의 비애	Eksŭt'ŭra ũi piae	Tristesse d'un extra
여럿 그리고 하나	Yŏrŏt kŭrigo hana	Plusieurs puis un seul
여인잔혹사 물레야 물레야	Yŏin chanhoksa mulleya mulleya	Le Rouet
연세대학교	Université Yonsei [Yŏnse]	
연우무대	Yŏnu mudae	
연합뉴스	Yŏnhap nyusŭ	Yonhap news
열려진 영화	Yŏllyŏjin yŏnghwa	Cinéma ouvert à destination

		du <i>minjung</i>
열린 영화	Yöllin yŏnghwa	Cinéma ouvert
영상시대	Yöngsang sidae	Temps des médias
영상진흥법 제정을 위한 범영화인 연구위원회	Yöngsang chinhŭng pŏp chejŏng ŭl wuihan pŏm yŏnghwa in yŏn'gu wuiwŏnhoe	Comité de recherches des professionnels du cinéma pour l'institution de la loi sur l'encouragement du média
영상촌	Yöngsang ch'on	Village des médias
영화감독위원회	Yŏnghwa kamdok wuiwŏnhoe	Comité des réalisateurs
영화공간 1895	Yŏnghwa konggan 1895	Espace du cinéma 1895
영화공동체	Yŏnghwa kongdongch'e	Communauté du cinéma
영화공장 서울	Yŏnghwa kongjang sŏul	Usine de cinéma de Séoul
영화광	Yŏnghwa kwang	Fou de cinéma, cinéphile
영화마당 우리	Yŏnghwa madang uri	Cour du cinéma <i>Uri</i>
영화언어	Yŏnghwa ŏnŏ	Langage du cinéma
영화에 대하여 알고 싶은 두세가지 것들	Yŏnghwa e taehayŏ alko sipŭn tuse kaji kŏt tŭl	Deux ou trois choses que je veux savoir du cinéma
영화연구	Yŏnghwa yŏn'gu	Études cinématographiques
영화예술반	Yŏnghwa yesul pan	Classe de l'art cinématographique
영화운동	Yŏnghwa undong	Mouvement du cinéma
영화저널	Yŏnghwa chŏnŏl	Journal de cinéma
영화진흥공사	Yŏnghwa chinhŭng kongsa	Organisation de promotion du cinéma de Corée du Sud
영화패	Yŏnghwa p'ae	Clan du cinéma
영화행상론	Yŏnghwa haengsang ron	Colportage des films
예술의 전당	Yesul ũi chŏndang	Centre des arts de Séoul
예필름	Yep'illŭm	
오! 꿈의 나라	O ! Kkum ũi nara	Ô mon pays de rêve
오늘의 영화감독 모임	Onŭl ũi yŏnghwa kamdok moim	Réunion des réalisateurs d'aujourd'hui
우리들의 일그러진 영웅 우묵배미의 사랑	Uri tŭl ũi ilgŭrŏjin yŏngung Umukpaemi ũi sarang	Notre héros tordu Amour à <i>Umukpaemi</i>
우수영화	Usu yŏnghwa	Un film de qualité à l'égard du régime autoritaire

울림	Ullim	Résonance
은마는 오지 않는다	Ŭmma nŭn oji annŭnda	Le Cheval d'argent ne viendra jamais
을지로	Euljiro [Ŭlchiro]	
이장호의 외국인구단	I changho ũi oein kudan	L'Équipe de baseball des étrangers de LEE Jang-ho
이재수의 난	YI Chaesu ũi nan	La Révolte de YI Chaesu
이층침대	Ich'ŭng ch'imdae	Lit superposé
이태원 살인사건	It'aewŏn sarin sakŏn	Un meurtre à Itaewon
임자 없는 나룻배	Imja ōmnŭn narutpae	Un bac qui n'est à personne
작은영화	Chagŭn yŏnghwa	Petit cinéma
작은영화제	Chagŭn yŏnghwaje	Festival du Petit cinéma
장군의 아들	Changgun ũi adŭl	Le Fils du général
장남	Changnam	Le Fils aîné
장밋빛 인생	Changmitpit insaeng	La Vie en rose
장산꽃매	Changsan'got mae	
전국영화산업노동조합	Chŏn'guk yŏnghwa sanŏp nodong chohap	Syndicat de l'industrie du cinéma de Corée du Sud
전설을 노래하는 아이들	Chŏnsŏl ũl norae hanŭn ai tŭl	Les Enfants chantant la légende
조선	Joseon [Chosŏn]	
조선일보	Chosun ilbo [Chosŏn ilbo]	
주간한국	Chugan Han'guk	
주부생활	Chubu saenghwal	La Vie des femmes au foyer
중앙대학교	Université Chung-ang	
중앙일보	Joong-ang ilbo [Chungang ilbo]	
지도교수	Chido kyosu	Professeur chargé
창작과 비평	Ch'angjak kwa pip'yŏng	Création et critique
창작극	Ch'angjak kŭk	Pièce de théâtre d'une nouvelle création
천재선언	Ch'ŏnjae sŏnŏn	Déclaration des génies
청년영화학교	Ch'ŏngnyŏn yŏnghwa hakkyo	École du cinéma des jeunes

출구	Ch'ulgu	Sortie	
충무로	Chungmuro [Ch'ungmuro]	Industrie du cinéma sud-coréen	
칠수와 만수	Ch'ilsu wa Mansu	Chilsu et Mansu	
카톨릭 농민회	K'at'olik nongminhoe	Association des agriculteurs catholiques	
카프	Korea Artista Proleta Federacio	Fédération prolétaire de l'art de la Corée	KAPF
코르셋	Korūset	Corset	
코리안 뉴 웨이브	K'orian nyu weibū	Korean New Wave, Nouvelle vague du cinéma coréen	KNW
키네마 준보 (キネマ旬報)	K'inema chunbo		
키노	K'ino	Kino	
토요단편	T'oyo tanp'yōn	Court-métrage du samedi	
팀포커스	T'im p'ok'ōsū		
파랑새	P'arangsae	Oiseau bleu	
파업전야	P'aōp chōnya	Veille de grève	
폭주족	P'okchu chok	Les Alcooliques	
프랑스문화원		Centre culturel français	CCF
프레임 1/24	P'ūreim 1/24	Frame 1/24	
프로듀서	P'ūrodyusō	Producteur des films de la nouvelle génération dans le monde cinématographique sud-coréen	
프리미어 코리아	P'ūrimiō k'oria	Premiere Korea	
필름 2.0	P'illūm 2.0	Film 2.0	
필름아트	P'illūm at'ū	Art de film	
하얀 전쟁	Hayan chōnjaeng	La Guerre blanche	
학생부군신위	Haksaengbugunsinwi	Adieu mon amour	
한겨레	Hankyoreh [Han'gyōre]		
한겨레 영화제작소	Han'gyōre yōnghwa chejakso	Usine du cinéma <i>Han'gyōre</i>	
한겨레 21	Hankyoreh [Han'gyōre] 21		
한국 여성의 전화	Han'guk yōsōng ūi chōnhwa	Le numéro d'écoute pour les	

		femmes coréennes	
한국교육학술정보원	Han'guk kyoyuk haksul chōngbowōn	Centre de recherches sur l'éducation de Corée du Sud	
한국독립영화협회	Han'guk tongnip yōnghwa hyōphoe	Association du cinéma indépendant de Corée du Sud	
한국영상자료원	Hang'uk yōngsang charyowōn	Archives coréennes du cinéma	
한국영화감독협회	Han'guk yōnghwa kamdok hyōphoe	Association des réalisateurs coréens	
한국영화기획실모임	Han'guk yōnghwa kihoeksil moim	Union des employés des bureaux de planification des films coréens	
한국영화데이터베이스	Han'guk yōnghwa teit'ō peisū	Base de données du cinéma coréen	
한국영화아카데미	Han'guk yōnghwa ak'ademi	Académie du film de Corée du Sud	
한국영화인협회	Han'guk yōnghwa in hyōphoe	Association des professionnels du cinéma de Corée du Sud	
한국영화제작가협회	Han'guk yōnghwa chejakka hyōphoe	Association des producteurs de films de Corée du Sud	
한국영화진흥위원회	Han'guk yōnghwa chinhūng wuiwōnhoe	Conseil du film coréen	KOFIC
한국영화평론가협회	Han'guk yōnghwa p'yōngnon'ga hyōphoe	Association des critiques de cinéma de Corée du Sud	
한국영화학교수협의회	Han'guk yōnghwa hak kyosu hyōpūihoe	Commission des professeurs de cinéma de Corée du Sud	
한국영화학회	Han'guk yōnghwa hakhoe	Association des études cinématographiques de Corée du Sud	
한국예술문화단체총연합회	Han'guk yesul munhwa tanch'e ch'ong yōnhaphoe	Fédération générale des organisations artistiques et culturelles de Corée du Sud	
한국예술종합학교		Université nationale des arts de Corée	
한국일보	Hankook ilbo [Han'guk ilbo]		
한국조감독협의회	Han'guk chogamdok hyōbūihoe	Syndicat des assistants-réalisateurs	
한국필름보관소	Han'guk p'illūm pogwanso	Archives des films de Corée	
한길문학예술원	Han'gil munhak yesul won	Institut d'art littéraire <i>Han'gil</i>	

한길 영화	Han'gil yŏnghwa	Cinéma <i>Han'gil</i>
한류	Hallyu	Vague coréenne
한양대학교	Université de Hanyang	
해외문화원파	Haeoe munhwawonp'a	Clique des centres culturels des pays étrangers
헐리우드 키드	Hŏlliudŭ k'idŭ	Enfant de Hollywood
헐리우드 키드의 생애	Hŏlliudŭ k'idŭ ūi saengae	La Vie d'un kid d'Hollywood
현대사상	Hyŏndae sasang	Les idéologies de notre temps
화엄경	Hwaŏmgyŏng	Avatamsaka Sutra

ANNEXE 1

Corpus des articles sur la *Munhwawon sedae* (selon l'ordre chronologique, 1996 – 2015)

« Tongnip yŏnghwa sahoe pip'an yŏngsang saengjang sa (독립영화 사회비판영상 성장사, L'histoire de la croissance du cinéma indépendant critiquant des contradictions sociales) ». *Hankyoreh*, 30 novembre 1996.

« Pulmo chidae 30tae munhwa ka sara nanda (불모지대 30 대 문화가 살아난다, La renaissance de la culture des trentenaires, une zone stérile d'autrefois) ». *Hankook ilbo*, 16 décembre 1996.

« Mania : uri tŭl ūn wae mich'inŭn'ga (마니아 : 우리들은 왜 미치는가, Mania : pourquoi sommes-nous fous) ». *Hankook ilbo*, 27 janvier 1997.

« Kim kiyŏng 78nyŏn chak <hŭlk> ūl mannanda (김기영 78 년작 <흙>을 만난다, Rencontrer *Peasants*, l'œuvre de KIM Ki-young sorti en 1978) ». *Hankyoreh*, 15 février 1997.

« Munhwa pip'yŏng 4in ūi pusan kalmaegi, (문화비평 4 인의 부산갈매기, Le quatuor de la critique culturelle originaire de Busan) ». *Hankyoreh*, 23 mai 1997.

« Kim hongjun chŏng sŏng'il ūi chonghoeng 4tam (1) (김홍준 정성일의 총형 4 담 (1), Conversation franche de KIM Hongjun et JUNG Sung-il (1)) ». *Cine21*, 22 février 2001.

« Chŏnju yŏnghwaje yugam (전주영화제 유감, Regrets du Festival international du film de Jeonju) ». *Cine21*, 22 février 2001.

« Chinan 8nyŏn kwan'gaek ūi usŭm i kajang kŭriwŏtta (지난 8 년 관객의 웃음이 가장 그리웠다, Les sourires des spectateurs m'a manqué le plus pendant les huit dernières années) ». *Cine21*, 1er août 2001.

« Ch'uŏk ūi pul munhwawŏn ch'ŏmdan konggan chae t'ansaeng (추억의 불문화원 첨단공간 재탄생, Rétablissement en une espace moderne du CCF, un lieu de nos souvenirs) ». *Hankook ilbo*, 7 novembre 2001.

« Yŏnhap int'ŏbyu – kim hongjun pu ch'ŏn yŏnghwaje chiphaeng wiwŏnjang (연합인터뷰 - 김홍준 부천영화제 집행위원장, Interview d'Yonhap news – KIM Hongjun, le président du comité exécutif du Festival international du film fantastique de Bucheon) ». *Yonhap news*, 16 avril 2002.

« Pan'gapta, Pifan / 6hoe puch'ŏn kukche p'ant'asŭt'ik yŏnghwaje (반갑다, Pifan / 6 회 부천국제판타스틱영화제, Enchanté, le PIFAN, le sixième Festival international du film fantastique de Bucheon) ». *Segye ilbo*, le 5 juillet 2002.

« Han'guk yŏnghwa e pach'inŭn tu p'yŏn ŭi p'illŭm esei (1) (한국영화에 바치는 두 편의 필름 에세이 (1), Deux essais dédiés au cinéma coréen (1)) ». *Cine21*, 11 janvier 2003.

« Nŭtkkakki kamdok tebwi han an'gwa ŭisa (눈꺼풀이 감독 데뷔한 안과의사, Un ophtalmologue qui est devenu réalisateur au crépuscule de sa vie) ». *Kyunghyang Shinmun*, 27 octobre 2003.

« Int'ŏbyu : ŭisa kyŏm yŏnghwa kamdok chŏng sŏngghyŏn (인터뷰 : 의사 겸 영화감독 정성현, Interview : CHŎNG Sŏngghyŏn, médecin à la fois réalisateur) ». *Cine21*, 27 octobre 2003.

« Yŏnhap int'ŏbyu - ŭisa kyŏm yŏnghwa kamdok chŏng sŏngghyŏn (연합인터뷰 : 의사 겸 영화감독 정성현, Interview d'Yonhap news : CHŎNG Sŏngghyŏn, médecin à la fois réalisateur) ». *Yonhap news*, 27 octobre 2003.

« Int'ŏbyu : ch'ŏngjin'gi taesin megap'on chabassŏyo (인터뷰 : 청진기 대신 메가폰 잡았어요, Interview : un mégaphone à la place d'un stéthoscope) ». *Munhwa ilbo*, 23 avril 2004.

« 3sedaе yŏnghwa kwang sidae ka watta (1) (3 세대 영화광 시대가 왔다 (1), L'arrivée de la troisième génération de cinéphiles (1)) ». *Cine21*, 11 mai 2004.

« 3sedaе yŏnghwa kwang sidae ka watta (2) (3 세대 영화광 시대가 왔다 (2), L'arrivée de la troisième génération de cinéphiles (2)) ». *Cine21*, 11 mai 2004.

« P'ari wa tok'yo ŭi sinema t'ek'ŭ t'ambang (5) (파리와 도쿄의 시네마테크 탐방 (5), Visiter des cinémathèques de Paris et de Tokyo (5)) ». *Cine21*, 21 septembre 2004.

« Yŏnghwa, nae aein tŭl ŭi yŏksa (영화, 내 애인들의 역사, Le cinéma, l'histoire de mes amants) ». *Hankyoreh21*, 4 octobre 2005.

« Yesul kwa yŏnae hago shiptamyŏn yŏkshi p'ŭrangsŭ yŏnghwa (예술과 연애하고 싶다면... 역시 프랑스 영화!, Si vous voulez tomber amoureux de l'art... bien sûr le cinéma français!) ». *Dong-A ilbo*, 15 décembre 2005.

« P'ŭrangsŭ munhwawŏn munhwa haebang ku ija pak chŏnghŭi sidae ŭi sŭlp'ŭn ket'o (프랑스 문화원 문화해방구이자 박정희 시대의 슬픈 계토, Le Centre culturel français, un secteur libéré de la culture et un ghetto triste de l'époque de PARK Chung-hee) ». *Hankyoreh*, 19 janvier 2006.

« P'ŭrangsŭ munhwawŏn sine k'ijŭ yongmang ch'aeudŏn nori t'ŏ (프랑스 문화원 시네키즈 욕망 채우던 놀이터, le CCF, Un terrain de jeux où les Cine-kids satisfaisaient leurs désirs) ». *Hankyoreh*, 19 janvier 2006.

« Yu chongho ŭi ch'uŏk sok nae yŏnghwa (7) chang kabaeng ŭi <aesang ŭi nagŭne> (유중호의 추억 속 내 영화 (7) 장 가맹의 <애상의 나그네>, Les films dans les souvenirs d'YU Chongho (7) *Au-delà des grilles* de Jean GABIN) ». *Segye ilbo*, 6 juillet 2006.

« Chŏlmŭm ŭl allyŏmyŏn B weibŭ t'ara (젊음을 알려면 B 웨이브 타라, Pour comprendre la jeunesse, il faut prendre les vagues B) ». *Herŏltŭ kyŏngje*, 24 juillet 2006.

« Song haesŏng kamdok, "chiruhan ch'akhan yŏnghwa kwangaek tŭl i ch'acha chwŏ kŭyamallo haengbok han sigan" (송해성 감독, "지루한 착한 영화 관객들이 찾아줘 그야말로 행복한 시간", Le réalisateur SONG Haesŏng, "heureux des spectateurs de son film ennuyant, mais correct") ». *Hankook ilbo*, 4 octobre 2006.

« Paeu pak chunghun ssi ch'oe chaech'ŏn kyosu rŭl ch'acha kada (배우 박중훈 씨, 최재천 교수를 찾아가다, L'acteur PARK Joong-hun visite professeur CHOI Jae-cheon) ». *Dong-A ilbo*, 11 novembre 2006.

« P'ŭrangsŭ sŏ ichyŏjin p'ŭrangsŭ munin han'guk sŏ puhwal (프랑스서 잊혀진 프랑스 문인 한국서 부활, Un écrivain français oublié dans son pays a été reconnu en Corée) ». *Segye ilbo*, 16 novembre 2006.

« Sinnyön t'ükchip int'öbyu (3) an chöngsuk yöngjinwi wiwönjang, “han'guk yöngghwa ka tö manhün haeoe kwan'gaek kwa mannage hal köt” (ha) (신년특집인터뷰 (3) 안정숙 영진위 위원장, “한국영화가 더 많은 해외관객과 만나게 할 것” (하), Interview spéciale du Nouvel An (3) AN Chöngsuk, la présidente du conseil du film coréen “nous ferons des efforts pour que le cinéma coréen rencontre plus de spectateurs étrangers” (2)) ». *Maxmovie*, 27 février 2007.

« Hwangnyang han yöjöng sö insaeng ch'annün kil wi üi ch'ölhak ka (황량한 여정서 인생찾는 길 위의 철학자, Un philosophe qui cherche la réponse de sa vie dans un trajet dévasté) ». *Heröltü kyöngje*, 12 mars 2007.

« Pim pendösü wa na (빔 벤더스와 나, Wim WENDERS et moi) ». *Han'guk kyöngje*, 22 mars 2007.

« Mölli kanün ch'aek üi hyanggi (멀리 가는 책의 향기, L'odeur du livre qui se diffuse loin) ». *Dong-A ilbo*, 21 avril 2007.

« Chöng yunch'öl kamdok, p'yöngnon ka ege mutta – chöng söng'il (정윤철 감독, 평론가에게 묻다 - 정성일, Le réalisateur CHÖNG Yunch'öl pose des questions aux critiques de cinéma – JUNG Sung-il) ». *Cine21*, 8 mai 2007.

« Chöphagi himdün segye yöngghwa, kakkai sö mannanda (접하기 힘든 세계 영화, 가까이서 만난다, Rencontrer près le cinéma du monde qui est d'habitude difficile à accéder) ». *Kukmin ilbo*, 16 mai 2007.

« Han'guk üi chaenüng kwa halliudü üi sisüt'em ül kyölhap hal p'ürodyusö ka p'iryo hada (한국의 재능과 할리우드의 시스템을 결합할 프로듀서가 필요하다, Nous avons besoin des producteurs de films qui intégrant le talent coréen et le système hollywoodien) ». *Cine21*, 8 mai 2007.

« Yöngghwa paeu chöng chinyöng i saranghan kükchang - p'ürangsü munhwawön üi ch'uök (영화배우 정진영이 사랑한 극장 - 프랑스 문화원의 추억, La salle de cinéma que l'acteur JEONG Jinyeong [CHÖNG Chinyöng] – les souvenirs au CCF) ». *Maxmovie*, 24 octobre 2007.

« Chinbo hanün chölmün kamdok : chagün yöngghwa - tanp'yön esö chömmch'a tijit'öl changp'yön üro (진보하는 젊은 감독 : 작은영화 - 단편에서 점차 디지털 장편으로, De jeunes cinéastes en avant : le *Chagün yöngghwa* – du court-métrage au long-métrage numérique) ». *Kyunghyang Shinmun*, 8 novembre 2007.

« Hangangno sanch'aek - chöngni wa pansöng i p'iryo han sigi (한강로산책 - 정리와 반성이 필요한 시기, Promenade au bord du fleuve Han – au moment de besoin de réflexion) ». *Segye ilbo*, 3 janvier 2008.

« Sinep'il üi pöt p'ürangsü munhwawön yöngghwa sangyöng, sine p'ürangsü ro tasi t'aeö nanda (시네필의 벗 프랑스 문화원 영화 상영, 시네프랑스로 다시 태어난다, La projection des films au CCF, un ami précieux des cinéphiles recommence au CinéFrance) ». *StarNews*, 9 janvier 2008.

« Hünghaeng podan taüm yöngghwa tchigül su itnunya ka kwan'gön (홍행보단 다음 영화 찍을 수 있느냐가 관건, L'enjeu de production du film suivant plus important que le succès) ». *OhmyNews*, 10 janvier 2008.

« Yesul kalchüng p'urö chul p'ürangsü üi “asia t'ong” (예술 갈증 풀어줄 프랑스의 “아시아통”, Le “connaisseur français du cinéma asiatique” qui éteindra la soif artistique) ». *Sisa chönöl*, 30 septembre 2008.

« Yöngghwa kamdok chöng söng'il k'üraengk'ü in (영화감독 정성일 크랭크인, JUNG Sung-il fait son cinéma) ». *Cine21*, 16 décembre 2008.

« Yŏnghwa, choha hanŭn chakp'um ch'acha naenŭn chaemi ssol ssol (영화, 좋아하는 작품 찾아내는 재미 쏠쏠, Plaisir de trouver son film préféré) ». *Chugan han 'guk*, 33 mars 2009.

« Han'guk yŏnghwa mirae 'yŏlhyŏl kamdok' 4in e murŏ pwa (한국영화 미래 '열혈감독' 4인에 물어봐, Demandez l'avenir du cinéma coréen au quartet des réalisateurs "passionnants") ». *Herŏltŭ kyŏngje*, 20 mars 2009.

« Yŏnghwa p'yŏngnon'ga sŏ <k'ap'e nŭwarŭ> ro kamdok tebwi chŏng sŏng'il (영화평론가서 <카페 느와르>로 감독 데뷔 정성일, JUNG Sung-il, d'un critique de cinéma au réalisateur de son premier film, *Café noir*) ». *Kyunghyang Shinmun*, 28 juillet 2009.

« Sinemat'ek'ŭ pusan (시네마테크 부산, La cinémathèque de Busan) ». *Busan ilbo*, 26 août 2009.

« Sejong haktang (세종학당, École de Sejong) ». *Kyunghyang Shinmun*, 4 octobre 2009.

« I saram : i yonggwan pusan kukche yŏnghwaje kongdong chiphaeng wiwŏnjang (이 사람 : 이용관 부산국제영화제 공동집행위원장, YI Yonggwan, le coprésident du comité exécutif du BIFF) ». *Kukche sinmun*, 7 octobre 2009.

« P'ŭrangsŭ yŏnghwa ũi maeryŏk e hŭmppŏk ppajyŏ boja (프랑스 영화의 매력에 흠뻑 빠져보자, Plogeons-nous dans le charme du cinéma français) ». *Mudŭng ilbo*, novembre 2009.

« Sae tongnip yŏnghwa chŏnyong kwan unyŏng saŏp cha handahyŏp, "tongnip yŏnghwa chip'yŏng nŏlp'igetta" (새 독립영화전용관 운영 사업자 한다협, "독립영화 지평 넓히겠다", *Le Han'guk tayangsŏng yŏnghwa palchŏn hyŏbŭihoe* (Conseil pour le développement du cinéma coréen de la diversité culturelle) gérera une nouvelle salle de cinéma réservée exclusivement au cinéma indépendant, "l'horizon du cinéma indépendant s'élargira") ». *Pressian*, 26 janvier 2010.

« Int'ŏbyu : ch'oe chŏngun – kwan'gaek ũi ttŭt kwa hamkke ujik hage kanda (인터뷰 : 최정운 - 관객의 뜻과 함께 우직하게 간다, Interview : CH'OE Chŏng'un – pour les spectateurs avec persévérance) ». *Cine21*, 5 mars 2010.

« Pim pendŏsŭ to han ttae nŭn yŏnghwa ch'ŏngnyŏn iŏnne (빔 벤더스도 한때는 영화청년이었는데, Wim WENDERS était également une fois jeune cinéphile) ». *Pressian*, 16 avril 2010.

« Mŏkko sanŭn ŏp ũl t'onghae salm ũl paeunda nŭn kŏn haengun ijyo (먹고 사는 업을 통해 삶을 배운다는 건 행운이죠, J'ai de la chance d'apprendre ce que c'est la vie à travers mon boulot qui me nourrit) ». *Ten Asia*, 22 juillet 2010.

Ten Asia [T'enasia]. « Tabinch'i ũi sidae nŭn katsŭmnida. Kŭrŏna sejan i toch'ak hajinŭn anhŭn kŏt katsŭmnida (다빈치의 시대는 갔습니다. 그러나 세잔이 도착하지는 않은 것 같습니다, L'époque de DA VINCCI est partie. Cependant, celle de CÉZANNE n'est pas encore arrivée) ». *Ten Asia*, 22 juillet 2010.

« Munhwa kalchŭng p'urŏjun maŭm ũi kohyang (문화 갈증 풀어준 마음의 고향, La patrie du cœur qui a éteint la soif de culture) ». *Jung-ang Sunday*, 30 octobre 2010.

« Ch'ŏt ch'ŏngsonyŏn myujik'ŏl yŏnghwa mandŭn kogyosaeng kamdok ppyam machŭl ppŏn (첫 청소년 뮤지컬 영화 만든 고교생 감독 뺨 맞을 뻔, Un réalisateur lycéen qui a fait la première comédie musicale des adolescents a failli à recevoir une gifle) ». *OhmyNews*, 13 novembre 2010.

« Chŏng sŏng'il ũi yŏnghwa sunjŏng kobaek tam (1) (정성일의 영화순정고백담 (1), La déclaration d'un amour pur de JUNG Sung-il) ». *Maxmovie*, 31 décembre 2010.

« Kija such'ŏp – sinema t'ek'ŭ rŭl ponŭn tu kae ũi sisŏn (기자수첩 - 시네마테크를 보는 두 개의 시선, Cahier d'un journaliste – deux différents regards sur la cinémathèque) ». *Kukche sinmun*, 16 février 2011.

« Nae maŭm sok chakp'um : kang kip'yo kŏnch'uksa samuso ach'e ANP taep'yo, i changho kamdok ũi yŏnghwa <pabo sŏnŏn> (내 마음 속 작품: 강기표 건축사사무소 아체 ANP 대표, 이장호 감독의 영화 <바보선언>, Le chef-d'œuvre dans mon cœur : KANG Kip'yo, le directeur du bureau d'architecte ANP désigne un film de LEE Jang-ho, *Pabo sŏnŏn*) ». *Busan ilbo*, 16 avril 2011.

« Sŏul kwa p'ari sai 101 changmyŏn (5) - pyŏnhanŭn kŏt kwa pyŏnhaji annŭn kŏt tŭl (서울과 파리 사이 101 장면 (5) – 변하는 것과 변하지 않는 것들, 101 paysages entre Séoul et Paris (5) – ceux qui changent et ceux qui ne changent pas) ». *Shindong-a*, 22 août 2012.

« Pusan inmuŋ hak ppuri wa hyŏnjang (10) chiyŏk munhwawŏn (부산 인문학 뿌리와 현장 (10) 지역문화원, La racine et le lieu des sciences humaines de Busan (10) des centres culturels) ». *Kukche sinmun*, 19 mars 2013.

« Yŏnghwa ka 90nyŏndae rŭl purŭl ttae (영화가 90 년대를 부를 때, Quand le cinéma nous fait rappeler les années 1990) ». *Vogue*, septembre 2013.

« Hallyu ũi chungsim chi ? kangnam anira yŏnghwa ũi tosi pusan ida ! (한류의 중심지 ? 강남 아니라 영화의 도시 부산이다!, Le cœur de la vague coréenne? Il n'est pas au Gangnam [Kangnam], mais à Busan, la ville du cinéma) ». *Pressian*, 9 octobre 2013.

« Kim pongsoċk ũi sine t'op'ia : kojŏn yesul yŏnghwa, chŏpkŭn pangbŏp man'ŭm ũn taejung sŏng k'iuja (김봉석의 시네토피아: 고전예술영화, 접근방법만큼은 대중성 키우자, Le paradis du cinéma de KIM Pongsŏk : le cinéma classique artistique, nous le public doit apprendre d'y accéder) ». *Kukche sinmun*, 17 avril 2014.

« Kim sangon ũi yŏnghwa iyagi (1) kŭkchang ũi ch'uŏk (김상운의 영화 이야기 (1) 극장의 추억, Des histoires sur le cinéma de KIM Sangon (1) les souvenirs à la salle de cinéma) ». *Kukmin ilbo*, 5 janvier 2015.

« I yonggwān chiphaeng wiwŏnjang mora naendamyŏn, pusan yŏnghwaje poik'ot (이용관 집행위원장 몰아낸다면, 부산영화제 보이콧, Le BIFF sera boycotté si YI Yonggwān, le président du comité exécutif est exclu) ». *OhmyNews*, 26 janvier 2015.

« BIFF nollan, Hahoe sŏdo kwansim han'guk yŏnghwa chejakcha tŭl uryŏ p'yohae (BIFF 논란, 해외서도 관심 한국 영화제작자들 우려 표해, Le milieu du cinéma du monde fait attention à l'affaire du BIFF et il suscite des soucis chez les producteurs de cinéma coréens) ». *StarNews*, 13 mars 2015.

ANNEXE 2

La localisation du CCF dans le quartier de Sagan-dong (1971 – 2000)⁷⁶⁴

⁷⁶⁴ La carte géographique est basée sur un modèle vierge de carte, offert par le site du Kukt'o chiri chōngbowōn (국토지리정보원, Institut national des informations géographiques de la Corée du Sud).



ANNEXE 3

Les films projetés au CCF (1968 – 1993, tentative de reconstitution, à l'ordre alphabétique)⁷⁶⁵

1789 (1975) d'Ariane MNOUCHKINE
3 hommes et un couffin (1985) de Coline SERREAU
À bout de souffle (1960) de Jean-Luc GODARD
À double tour (1959) de Claude CHABROL
Adieu Bonaparte (1985) d'Youssef CHAHINE
Adolescence (1966) de Marin KARMITZ
Antoine et Colette (1962) de François TRUFFAUT
Ascenseur pour l'échafaud (1958) de Louis MALLE
Au hasard Balthazar (1966) de Robert BRESSON
Bébert et l'omnibus (1963) d'Yves ROBERT
Bonaparte et la révolution (1972) d'Abel GANCE
Buffet froid (1979) de Bertrand BLIER
Casque d'or (1952) de Jacques BECKER
Ce cher Victor (1975) de Robin DAVIS
Ce que savait Morgan (1974) de Luc BÉRAUD
Clérambard (1970) d'Yves ROBERT
Coup de Torchon (1981) de Bertrand TAVERNIER
Défense de savoir (1973) de Nadine TRINTIGNANT
Dernier Atout (1942) de Jacques BECKER

⁷⁶⁵ L'Institut Français s'est déplacé à sa résidence actuelle en 2001. Le déménagement a produit de nombreux ennuis lors de l'emménagement et la plupart des archives de l'établissement ont été perdues. Aujourd'hui, il n'existe quasiment plus de sources disponibles à partir desquelles visionner les films projetés au CCF. Afin de dépasser cette lacune, des recherches sur des documents publiés par le CCF ont été effectuées, ainsi que des articles des presses, et la récupération de la liste des 230 films présentés depuis l'ouverture de l'établissement jusqu'en novembre 1993. Parmi eux, il existe également des films dont le titre ou le nom du réalisateur sont notés en coréen, et dont nous ne pouvons plus saisir les titres originaux. Par conséquent, dans cette thèse sont uniquement présentés des films ayant des informations clairement accessibles.

Dernier domicile connu (1970) de José GIOVANNI
Die Blechtrommel (1979) de Volker SCHLÖNDORFF
Don Giovanni (1979) de Joseph LOSEY
Douce (1943) de Claude AUTANT-LARA
Drôle de drame ou L'étrange aventure du Docteur Molyneux (1937) de Marcel CARNÉ
Elena et les hommes (1956) de Jean RENOIR
Escalier C (1985) de Jean-Charles TACCHELLA
Frankenstein 90 (1984) d'Alain JESSUA
French cancan (1954) de Jean RENOIR
Garde à vue (1981) de Claude MILLER
Goto, l'île d'amour (1969) de Walerian BOROWCZYK
Hardi pardaillan (1962) de Hardi PARDAILLAN
Hiroshima, mon amour (1959) d'Alain RESNAIS
Hôtel du Nord (1938) de Marcel CARNÉ
Jeux interdits (1952) de René CLÉMENT
Jules et Jim (1962) de François TRUFFAUT
L'Asolescence (1979) de Jeanne MOREAU
La Baie des anges (1963) de Jacques DEMY
La Banquière (1980) de Francis GIROD
La Bataille du rail (1946) de René CLÉMENT
La Belle Américaine (1961) de Robert DHÉRY
La Belle et la bête (1946) de Jean COCTEAU
La Bête humaine (1938) de Jean RENOIR
La Communion solennelle (1977) de René FÉRET
La Drôlesse (1979) de Jacques DOILLON
La Femme de Jean (1974) d'Yannick BELLON
La Femme et le pantin (1959) de Julien DUVIVIER
La Grande illusion (1937) de Jean RENOIR
La Guerre des boutons (1962) d'Yves ROBERT
La Guerre est finie (1966) d'Alain RESNAIS
La Gueule ouverte (1974) de Maurice PIALAT
La Kermesse héroïque (1935) de Jacques FEYDER
La Maison des Bories (1970) de Jacques DONIOL-VALCROZE
La Marseillaise (1938) de Jean RENOIR
La Minute de vérité (1952) de Jean DELANNOY
La Mort en direct (1980) de Bertrand TAVERNIER
La Peau douce (1964) de François TRUFFAUT

La Règle du jeu (1939) de Jean RENOIR
La Rupture (1970) de Claude CHABROL
La Trace (1983) de Bernard FAVRE
La Traversée de paris (1956) de Claude AUTANT-LARA
La Veuve Couderc (1971) de Pierre GRANIER-DEFERRE
La Vie à l'envers (1964) d'Alain JESSUA
L'Affaire est dans le sac (1932) de Pierre PRÉVERT
L'Aigle à deux têtes (1948) de Jean COCTEAU
L'Amour fou (1969) de Jacques RIVETTE
L'Amour l'après-midi (1972) d'Éric ROHMER
L'Année dernière à Marienbad (1961) d'Alain RESNAIS
L'Argent des autres (1978) de Christian de CHALONGE
L'Armée des ombres (1969) de Jean-Pierre MELVILLE
L'Assassin habite... au 21 (1942) d'Henri-Georges CLOUZOT
L'Auberge rouge (1951) de Claude AUTANT-LARA
Le Bossu (1944) de Jean DELANNOY
Le Boucher (1970) de Claude CHABROL
Le Capitain (1960) d'André HUNEBELLE
Le Carrosse d'or (1952) de Jean RENOIR
Le Cercle rouge (1970) de Jean-Pierre MELVILLE
Le Chant du départ (1975) de Pascal AUBIER
Le Crabe-tambour (1977) de Pierre SCHOENDOERFFER
Le Crime de Monsieur Lange (1936) de Jean RENOIR
Le Dernier Saut (1969) d'Édouard LUNTZ
Le Doulos (1962) de Jean-Pierre MELVILLE
Le Feu follet (1963) de Louis MALLE
Le Grand jeu (1934) de Jacques FEYDER
Le Paradis pour tous (1982) d'Alain JESSUA
Le Passage du Rhin (1960) d'André CAYATTE
Le Petit Marcel (1976) de Jacques FANSTEN
Le Quai des brumes (1938) de Marcel CARNÉ
Le Retour De Casanova (1992) d'Edouard NIERMANS
Le Rideau cramoisi (1953) d'Alexandre ASTRUC
Le Roi de l'oiseau (1980) de Paul GRIMAUULT
Le Rouge et le Noir (1954) de Claude AUTANT-LARA
Le Samouraï (1967) de Jean-Pierre MELVILLE
Le Sang d'un poète (1932) de Jean COCTEAU

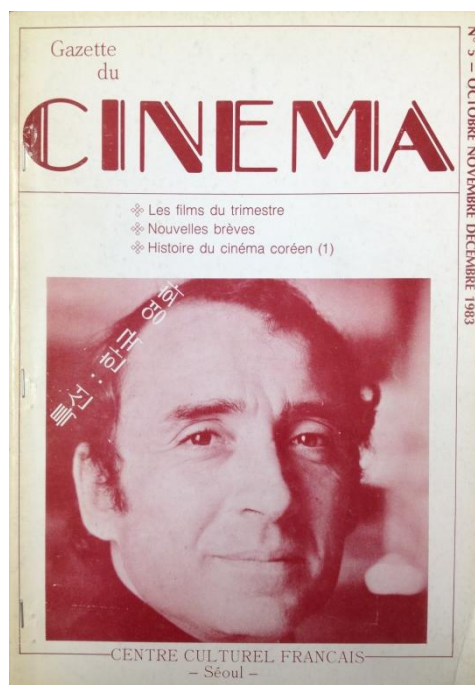
Le Septième Juré (1961) de Georges LAUTNER
Le Soleil en face (1980) de Pierre KAST
Le Temps de vivre (1969) de Bernard PAUL
Le Testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi ! (1960) de Jean COCTEAU
Le Thé au harem d'Archimède (1985) de Mehdi CHAREF
Le Train (1973) de Pierre GRANIER-DEFERRE
Le Vieil homme et l'enfant (1967) de Claude BERRI
Le Voleur de crimes (1969) de Nadine TRINTIGNANT
Le Zèbre (1992) de Jean POIRET
L'Éden et après (1970) d'Alain ROBBE-GRILLET
L'Effrontée (1985) de Claude MILLER
Les Aventuriers (1967) de Robert ENRICO
Les Belles de nuit (1952) de René CLAIR
Les Biches (1968) de Claude CHABROL
Les Choses de la vie (1970) de Claude SAUTET
Les Cœurs verts (1966) d'Édouard LUNTZ
Les Créatures (1966) d'Agnès VARDA
Les Dames du Bois de Boulogne (1945) de Robert BRESSON
Les Deux Anglaises et le continent (1971) de François TRUFFAUT
Les Doigts dans la tête (1974) de Jacques DOILLON
Les Enfants du paradis (1945) de Marcel CARNÉ
Les Fourberies de Scapin (1981) de Roger COGGIO
Les Grandes manœuvres (1955) de René CLAIR
Les Misérables (1933) de Raymond BERNARD
Les Mystères de Paris (1962) d'André HUNEBELLE
Les Noces rouges (1973) de Claude CHABROL
Les Nuits fauves (1992) de Cyril COLLARD
Les Parents terribles (1948) de Jean COCTEAU
Les Précieuses ridicules (1934) de Léonce PERRET
Les Quatre Cents Coups (1959) de François TRUFFAUT
Les Trois mousquetaires (1953) d'André HUNEBELLE
Les Visiteurs du soir (1942) de Marcel CARNÉ
L'Étrange Monsieur Victor (1938) de Jean GREMILLON
L'Homme qui ment (1968) d'Alain ROBBE-GRILLET
Lily, Aime-Moi (1975) de Maurice DUGOWSON
L'Ironie du sort (1973) d'Édouard MOLINARO
L'Œil du maître (1980) de Stéphane KURC

Lola (1960) de Jacques DEMY
L'Ombre rouge (1981) de Jean-Louis COMOLLI
Lumière d'été (1942) de Jean GREMILLON
Ma nuit chez Maud (1969) d'Éric ROHMER
Mandabi (1968) d'Ousmane SEMBENE
Mandrin met le feu aux poudres (1962) de Jean-Paul LE CHANOIS
Maso et Miso vont en bateau (1975) de Nadja RINGART
Max et les Ferrailleurs (1971) de Claude SAUTET
Miquette et sa mère (1949) d'Henri-Georges CLOUZOT
Mitsou (1956) de Jacqueline AUDRY
Moderato cantabile (1960) de Peter BROOK
Molière (1978) d'Ariane MNOUCHKINE
Monsieur Klein (1976) de Joseph LOSEY
Monsieur Vincent (1947) de Maurice CLOCHE
Mouchette (1967) de Robert BRESSON
Nathalie Granger (1972) de Marguerite DURAS
Nous ne vieillirons pas ensemble (1972) de Maurice PIALAT
On s'est trompé d'histoire d'amour (1974) de Jean-Louis BERTUCCELLI
Orphée (1950) de Jean COCTEAU
Partie de campagne (1936) de Jean RENOIR
Pierrot le fou (1965) de Jean-Luc GODARD
Pot-Bouille (1957) de Julien DUVIVIER
Providence (1977) d'Alain RESNAIS
Quai des Orfèvres (1947) d'Henri-Georges CLOUZOT
Quatre nuits d'un rêveur (1971) de Robert BRESSON
Que la bête meure (1969) de Claude CHABROL
Que la fête commence (1975) de Bertrand TAVERNIER
Remorques (1941) de Jean GREMILLON
Remparts d'argile (1971) de Jean-Louis BERTUCCELLI
Sans mobile apparent (1971) de Philippe LABRO
Série noire (1979) d'Alain CORNEAU
Si tous les gars du monde (1956) de Christian-Jaque (Christian MAUDET)
Souvenirs d'en France (1975) d'André TÉCHINÉ
Souvenirs souvenirs (1984) d'Ariel ZEITOUN
Thérèse Desqueyroux (1962) de Georges FRANJU
Touchez pas au grisbi (1954) de Jacques BECKER
Trafic (1971) de Jacques TATI

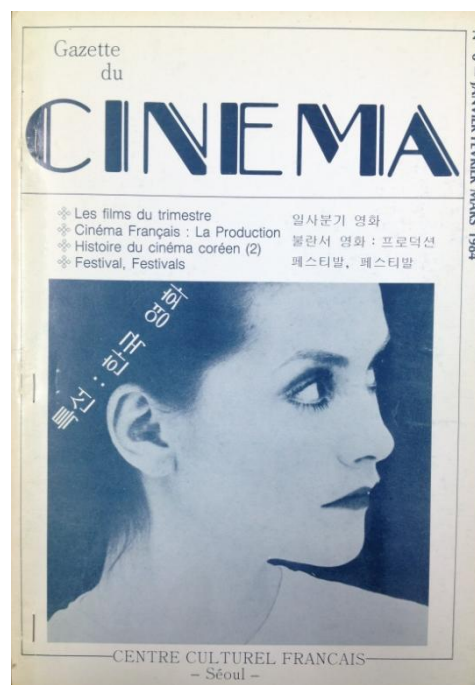
Trans-Europ-Express (1967) d'Alain ROBBE-GRILLET
Un carnet de bal (1937) de Julien DUVIVIER
Un cœur en hiver (1992) de Claude SAUTET
Un homme qui dort (1974) de Bernard QUEYSANNE
Un mauvais fils (1980) de Claude SAUTET
Un nommé La Rocca (1961) de Jean BECKER
Une femme douce (1969) de Robert BRESSON
Une femme est une femme (1961) de Jean-Luc GODARD
Véronique ou l'été de mes 13 ans (1975) de Claudine GUILMAIN
Vincent, François, Paul et les autres (1974) de Claude SAUTET
Violette et François (1977) de Jacques ROUFFIO
Vivre sa vie (1962) de Jean-Luc GODARD
Voyage en Grande Tartarie (1974) de Jean-Charles TACCHELLA
Yoyo (1965) de Pierre ÉTAIX
Zéro de conduite : Jeunes diables au collège (1933) de Jean VIGO

ANNEXE 4

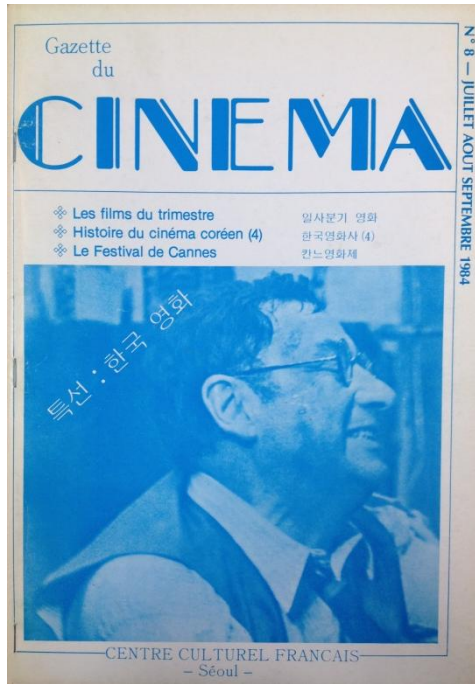
Le trimestriel publié par le CCF de Séoul, la *Gazette du cinéma* (1983 – 1985)



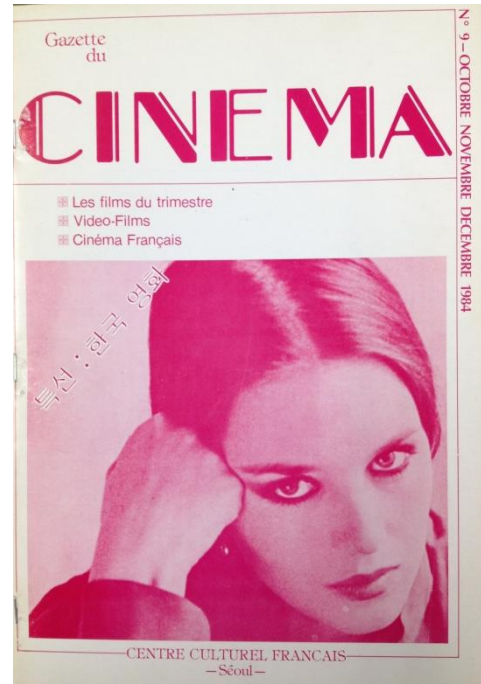
N° 5 : octobre, novembre et décembre 1983



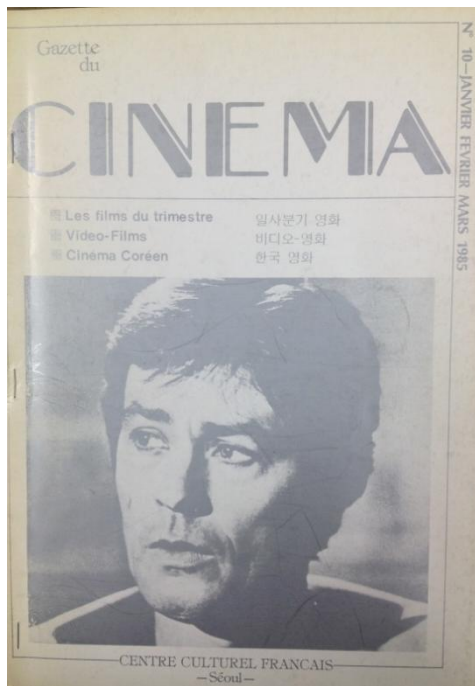
N° 6 : janvier, février et mars 1984



N° 8 : juillet, août et septembre 1984



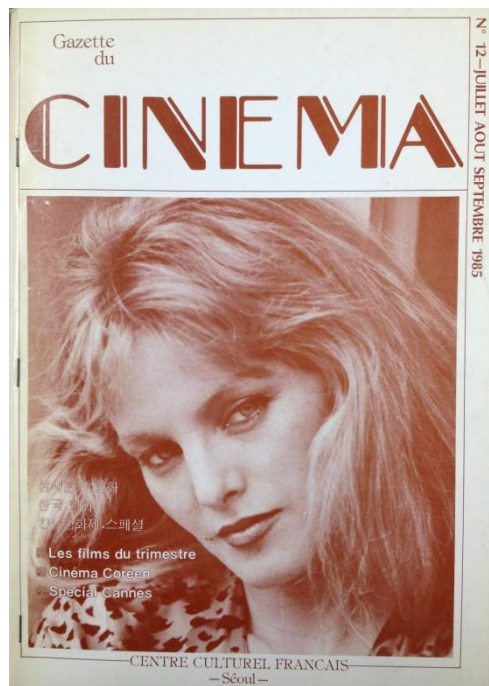
N° 9 : octobre, novembre et décembre 1984



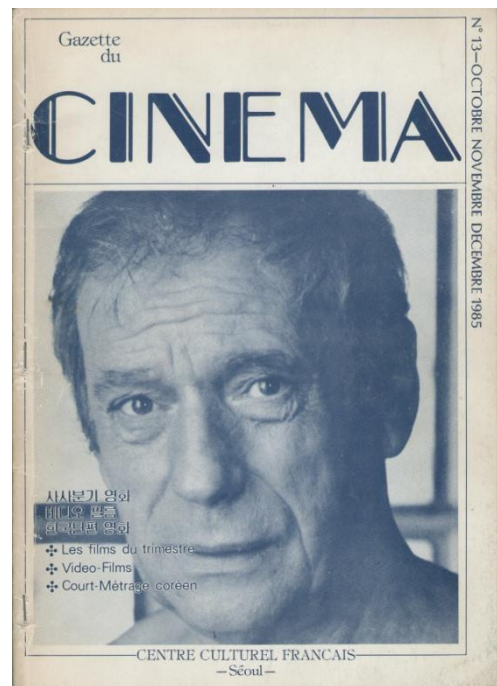
N° 10 : janvier, février et mars 1985



N° 11 : avril, mai et juin 1985



N° 12 : juillet, août et septembre 1985



N° 13 : octobre, novembre et décembre 1985

ANNEXE 5

Liste des adhérents de Ciné-club Séoul du CCF (1978)⁷⁶⁶

⁷⁶⁶ La liste est publiée dans le programme du Festival de Films de Court-métrage de jeunes cinéastes coréens ayant eu lieu le 19 décembre 1978.

『씨네클럽서울』 회원명단

강택중	김지향	배오성	이경신(B)	정상윤
강현일	김천중	배재경	이기영	정현교
강희동	김춘기	배형미	이남희	정충오
고승철	김태욱	북환모	이다미	조영식
곽경근	김하정	서재경	이민홍	조자훈
곽근우	김행수	석태금	이병표	조한경
곽명욱	김현주	선화수	이상숙	조현실
곽영욱	김혜주	성혜경	이성욱	차광선
권기홍	김홍숙	신강호	이수자	채문병
권혜욱	김효영	신순균	이연수	천세창
김계영	남궁문순	신승균	이에린	천승명
김달선	남은주	신천순	이은심	최경식
김대열	노정구	신혜진	이은심	최광락
김미연	문경섭	양용숙	이장복	최선주
김봉련	문정란	엄재현	이정욱	최준호
김선희(A)	박건우	염주영	이정희	최진
김선희(B)	박노승	오규택	이창원	하명혜
김성환	박삼열	오덕제	이총직	한만원
김성희	박상배	원연선	임태석	한성수
김세익	박설희	원영배	장대홍	함시철
김영란	박영미(A)	유병구	장덕형	홍권유
김우권	박영미(B)	유인경	전경숙	홍기선
김용승	박진식	윤봉숙	전성곤	홍성완
김은주	박향은	윤은미	전진희	홍영선
김인식	박혜영	이경숙	전한효	황영호
김종욱	박희서	이경신(A)	전혜정	황영희

『씨네클럽서울』의 새 가족이 되려는 분들께

대상 —————
 대학재학이상의 진정한 「씨네필」(映画狂)로서 映画評論 및 映画製作에 관심있는 분

등록요령 —————
 매년 3월과 9月末에 정기적으로 신입회원의 등록을 받는다. 등록을 원하시는 분은 평
 소 매주화요일 6시 프랑스 문화원 『씨네클럽서울』로 오셔서 지도교수의 면접을 필한
 후 등록기간에 등록을 받는다. 현재는 신입회원을 받을 여유가 없습니다.

ANNEXE 6

Des films projetés au Ciné-club Séoul du CCF (1977 – 1978)⁷⁶⁷

⁷⁶⁷ La liste est publiée dans le programme mentionné au-dessus.

1977

『씨네클럽서울』에서 上映 및 討論을 거친 作品

月 日	作 品 名	監 督	月 日	作 品 名	監 督
1月11日	브리가의 저택 (1970)	작고 도니용-발코르즈	6·21	미녀와 야수 (1945)	장 콕토
1·17	살아야 할 순간 (1968)	베르나르 뵈	6·28	히로시마 내사랑 (1959)	알랭 레네
1·18	꼬딘느 (1970)	앙리 끌레망	7·5	현금에 손대지 말라(1954)	자크 베케르
1·24	베베르와 완행열차 (1965)	이브 로베르	7·12	동기없는 범죄 (1971)	필립 라브로
1·25	아름다운 나의 것 (1961)	로베르 데리	7·19	최후의 결단 (1969)	에두아르 린즈
1·31	당구대위의 억만원 (1965)	니콜라 케스네르	7·26	홍색의 원 (1970)	장-피에르 멜빌
2·1	부드러운 살결 (1963)	프랑소아 트뤼포	8·2	부정한 여인 (1968)	클로드 샤브롤
2·8	톨라 (1960)	작크 데미	8·9	도살업자 (1970)	클로드 샤브롤
2·14	컬과 집 (1962)	프랑소아 트뤼포	8·16	파별 (1970)	클로드 샤브롤
2·15	천사의 향만 (1963)	작크 데미	8·23	인생살이 (1969)	클로드 쏘베
2·22	환희 (1952)	막스 오 인스	8·30	막스와 고철상 (1970)	클로드 쏘베
3·7	철로변의 투쟁 (1945)	르네 끌레망	8·30	두스 (1943)	클로드 오망-라라
3·8	레미제라블1, 2편 (1933)	레이몽 베르나르	9·6	미제트와 그 엄마 (1949)	앙리-조르즈 클루조
3·15	금지된 장난 (1952)	르네 끌레망	9·13	밤마다 미녀 (1952)	르네 끌레르
3·22	배신자 (1959)	클리앙 뒤비비에	9·20	밋수 (1957)	작플린스 오드리
3·29	무슈 벵상 (1947)	모리스 끌로슈	10·4	랑즈씨의 범죄 (1935)	장 르노와르
4·4	의적 망드랭 (1962)	장-폴 르 사노아	10·4	전원 풍경 (1936)	장 르노와르
4·12	기사 빠르다얌 (1962)	베르나르 보르드리	10·4	진홍빛 커렌 (1952)	알렉상드르 아스트리
4·19	라 두르, 경계하라! (1957)	르즈 랑탱	10·11	위대한 환상 (1937)	장 르노와르
4·25	곱사등이 (1943)	장 드라노아	10·18	인간 야수 (1938)	장 르노와르
4·26	까피탕 (1960)	앙드레 윈스벨	10·25	게임의 법칙 (1988)	장 르노와르
5·3	금지 (1973)	나난드 트렝머냥	11·8	이상한 드라마 (1957)	마르셀 까르베
5·10	두 영국여인과 대륙 (1971)	프랑소아 트뤼포	11·15	북 호텔 (1938)	마르셀 까르베
5·17	인생의 정점에서-암흑의장	로베르 앙리코	11·22	진실의 순간 (1952)	장 들라노아
5·17	추억의 프랑스 (1975)	앙드레 메시느	11·29	제7의 배심원 (1962)	조르즈 로트네르
5·24	함께할수 없는 길 (1972)	모리스 피알라	12·6	벵상, 프랑소아, 뵈 그리고 타인들	클로드 쏘베
5·31	모르간이 아는것 (1974)	뤽 베로			
5·31	마지막 안식처 (1970)	조제 지오바니	12·13	빅토르 아저씨	로맹 다비스
6·7	오르베우스 (1950)	장 콕토	12·20	혈인	조르즈 로트네르
6·14	오르베우스의 유언 (1960)	장 콕토	12·27	잊혀진 젊음	작크 두 아이용

1978

『씨네클럽서울』에서 上映 및 討論을 거친 作品

月·日	作 品 名	監 督	月·日	作 品 名	監 督
1·31	태양은 뜬다 (1939)	장 르노와르	9·12	앙드레와 콜레트 (1962)	프랑소아 트뤼포
2·14	외인부대 (1933)	작크 케메르	9·19	부드러운 살결 (1964)	프랑소아 트뤼포
2·21	우리들의 동료 (1936)	클리앙 뒤비비에	9·26	그들의 군대 (1973)	J·P 멜빌
2·28	부도회의 수첩 (1937)	클리앙 뒤비비에	10·10	타버린 뒷간 (1974)	장 샤뵈
3·7	암 사슴 (1968)	폴로드 샤브롤	10·17	(쥘레릭) 미망인 (1971)	베레르 그라니에-데케르
3·14	부정한 여인 (1968)	폴로드 샤브롤	10·24	모험자들 (1967)	로베르 알리코
3·21	도살업자 (1970)	폴로드 샤브롤	10·31	운명의 아이러니 (1973)	에두아르 몰리나로
3·28	붉은 결혼 (1975)	폴로드 샤브롤	11·7	여자는 여자다	장-뤼 고다르
4·4	베베르와 옴니버스 (1963)	이브 로베르	11·14	두 영국여인과 대륙(1971)	프랑소아 트뤼포
4·11	끌레랑바르 (1970)	이브 로베르	11·21	자기 삶을 살다 (1962)	장-뤼 고다르
4·18	생각 (1961)	노르베르 까르보느	11·28	장의 부인 (1963)	아니끄 멜롱
4·25	100장의 벽돌과 거룻장 (1964)	P·G 랭블라	12·5	연차	베레르 그라니에-데케르
5·2	변질된 사랑이야기 (1974)	장-루이 베르튀셀리	12·26	나팔리 그랑제	마르그리트 뒤라스(상영예정)
5·9	릴리, 사랑을 (1975)	모리스 뒤고송			
5·16	승진가 (1975)	빠스칼 오비에			
5·23	1789 (1975)	아리안 므누슈킨느			
5·30	열세살적 여름 (1975)	클로딘느 길뱅			
6·13	사랑의 아가리 (1973)	장 그레미용			
6·20	끓는 단지 (1957)	클리앙 뒤비비에			
6·27	정열의 기사 (1952)	크리스 팽-자크			
7·4	적과 흑 (1954)	폴로드 오망-라라			
7·11	인생 유전 (1945)	마르셀 까르네			
7·18	금지된 장난 (1952)	르네 끌레망			
7·25	황금의 투구 (1952)	작끄 베제르			
8·1	번모 (1971)	필립 라브로			
8·6	최후의 모략 (1970)	에두아르 뵘즈			
8·22	鬼火 (1963)	루이 말르			
8·29	최후의 찬스 (1942)	작끄 베제르			
9·5	브레에서의 랑데브 (1971)	앙드레 뎀보			
9·12	돌라 (1961)	작끄테미			



『나팔리 그랑제』(26일 상영예정)

ANNEXE 7

Les courts-métrages présentés à *T'oyo tanp'yŏn* (1983 – 1985)⁷⁶⁸

⁷⁶⁸ La liste de l'année 1983 : Centre Culturel Français à Séoul. *Gazette du Cinéma*, 1984, n°9, p.27. Celles de 1984 et de 1985 : *Ibid.*, 1985, n°13, p.36.

Court = M^étrage

토요 단편 영화 : 토요일 18시

매주 토요일 오후 6시, 텔레메트릭실에서 젊은 영화인들의 관심을 모았던 "토요 단편영화"가 금년 8월로 2주년을 맞았다. 지난한해는 첫째보다 약간 적은 한국 단편 24편, 외국 단편 39편 등 모두 63편 (첫해 한국 단편 29편, 외국 단편 56편 등으로 85편 상영)의 단편영화가 "토요 단편영화" 관객들에게 제공되었다. 영화를 보고 연출자와 함께 많은 토론을 하면서 영화 제작의 과정도 듣고 귀머췌는 지적사항들을 이야기했다. 그중에서 한편의 작품을 선정하여 금년도 우수작으로 남기려한다. 1983년 12월 3일 토요일 상영된 김의석 (중대 연영과 4년 현재 한국영화 아카데미 인수중)씨의 "선막도시 (Une ville de tentes)"가 작년의 장려수 연출 "강의 남쪽"에 이어 뽑혔다. 현대 사회에서 소외된 두 청년이 집을 나와서 한강변 어디쯤에 가 그들의 보금자리를 만든다. 보금 자리야야 하늘을 가리워주는 텐트 한채가 건퍼다. 그곳에서 그들은 그들의 꿈을 생각하고 도시 어디든 가도 집을 못 예치고 떠난다. 어느날 그들은 비슷한 처지의 한 여자를 만나기 되고 같이 얼마동안 생활을 하고 헤어진다는 줄거리다. 이야기의 줄거리는 간단하지만 영화속에서 보여준 영화적인 기법, 이야기들을 끌고 나가는 힘, 연출 솜씨 등의 단편영화만이 가질수 있는 강점들을 많이 가진 작품이라고 생각된다. 물론 완성도라든가. 특히 뉴욕등의 문제점이 없는 것은 아니지만 많은 가능성을 가진 작품이라는 것이 그 작품의 결점을 감싸안을수 있었다는 것이 우수작으로 선정된 이유이다. 김의석씨의 다음 작품에 많은 기대를 걸어본다. 지난 한해에도 많은 상원을 보내주신 토요 단편 영화인들께 감사함을 드리고 특히 작품을 감상할 기회를 주신 영화인 여러분께 깊은 감사함을 드지면서 그들의 작품을 경리해본다.

1983년

- 11월 5일, 무궁화 꽃이 피었습니다. 15분 오 병철 (중대 연영과 4년)
- 11월 12일, 내가 알수 없는 일 6분 손인식 (서울예전 영화과 2년)
- 11월 9일, 왜 안돼? 10분 신양보 (중앙대 연영과 3년)
- 11월 26일, 양피, 하늘, 공간, 15분 강제규 (중앙대 연영과 3년)
- 12월 3일, 선막도시 40분 김의석 (중앙대 연영과 4년)

1984년

- 2월 11일, 방충망 (7분) 최정현 (서울대 과학과 4년)
- 2월 18일, 변신 (9분) 규재용 (경희대 물리학과 2년)
- 3월 3일, 동지 (14분) 이정규 (중앙대 연영과 4년)
- 3월 10일, 전야제 (25분) 황규필 (서울대 독어과 4년)
- 3월 17일, 오나스 데카스를 위한 발라드 (10분) 이영호 (한양대 연영과 4년)
- 3월 24일, 어떤 초상화 (13분) 이영호 (한양대 연영과 4년)
- 3월 31일, 열 (12분) 윤신규 (서울예전 영화과 4년)
- 4월 7일, 직 (12분) 양창익 (서울예전 영화과 2년)
- 4월 21일, 혼장 (10분) 이인식 (서울예전 영화과 4년)
- 4월 28일, 광음수 (10분) 구임서 (서울예전 영화과 4년)
- 5월 12일, 무제 (8분) 규재용 (경희대 물리학과 2년)
- 5월 19일, 내일은 오늘 (12분) 정홍순 (서울예전 영화과 4년)
- 5월 26일, 이견누구 책임니까? (8분) 정삼진 (서울예전 영화과 2년)
- 6월 2일, 관상 (10분) 김태형 (부산영상전파대 방송과)
- 6월 9일, 동춘 (10분) 안택근 (중앙대 연영과 4년)
- 6월 16일, 락 (6분) 손인식 (서울예전 영화과 4년)
- 6월 23일, 퇴직다. (25분) 정삼진 (중앙대 사진과)
- 6월 30일, 선불상 (8분) 정영임 (한양대 연영과 3년)
- 7월 28일, 안녕 (비디오, 22분) 김원복 (서울예전 영화과 2년)

제3기 (1984 - 1985) 호요 단편에 출품된 작품

1984

9월 15일	방 송 망 (에니메이션, 8분)	최 정 현, 서울대 미대84년 졸업.
9월 15일	상 혼 (에니메이션, 8분)	최 정 현, 서울대 미대84년 졸업.
9월 22일	송 의논불 (17분)	최 사 규, 동대 연영과84년 졸업.
9월 29일	강아지 죽는 다 (11분)	박 광 우, 동대 연영과 3년.
10월 6일	피비우스의 딸 (15분)	김 의 식, 중대 연영과84년 졸업.
10월 6일	천막 도시 (30분)	김 의 식, 영화 아카데미 재학.
10월 13일	사랑의 리듬 (11분)	지 명 혁, 한대 연영과84년 졸업.
10월 20일	어떤 베에로 (11분)	구 임 서, 서울 예전영화과83년 졸업.
10월 27일	반란 연습 (8분)	이 하 영, 한대 국문과 4년.
11월 3일	벽 (14분)	김 태 영, 서울 예전 방송연예과 졸업.
11월 10일	백 일 몽 (18분)	이 정 국, 중대 연영과 4년.
11월 17일	하 루 (10분)	이 규 석, 고대 영화 연구회.
11월 24일	해모 수여 (16분)	김 상 범, 연대 지질학과 82년 졸업.
12월 1일	아담 (10분)	홍 두 완, 서울 예전 영화과84년 졸업.
12월 8일	허 널 (10분)	김 경 식, 청주 대학 연영과 2년.
12월 15일	피라고라스의 화음 (에니메이션 13분)	백 승 관, 중대 연영과 4년.

1985

3월 2일	실 종 (13분)	김 계 영, 서울 예전 방송연예과2년.
3월 23일	서울 축제 (21분)	김 경 철, 서울 예전 영화과85년 졸업.
4월 6일	랄 (10분)	서 필 현, 서울 예전 영화과.
4월 20일	이쪽 과 저쪽 (11분)	이 상 준, 서울 예전 영화과85년 졸업.
4월 27일	오인의 사형수 (28분)	장 경 기, 서울 예전 영화과2년.
5월 4일	죽 음 (13분)	조 명 남, 서울 예전 영화과2년.
5월 11일	도둑맞은 가난 (Video 57분)	김 제 현, KBS-TV 연출.
5월 25일	고 력 장 (13분)	황 인 용, 서울 예전 영화과2년.
6월 1일	랄 의 사 (7분)	김 종 서, 서울 예전영화과81년 졸업.
6월 8일	생 (력전) (14분)	장 형 제, 서울 예전 영화과2년.
6월 8일	생 (우리 그리고 그들) (12분)	장 형 제, 서울 예전 영화과2년.
6월 15일	잠 재 기 (8분)	이 도 치, 서울 예전 영화과83년 졸업.
6월 22일	빈 손 (9분)	유 영 제, 서울 예전 영화과2년.
7월 4일	박 직 (11분)	고 영 준, 서울 예전 영화과1년.
8월 31일	밤 (17분)	김 태 영, 서울 예전 영화과2년.

ANNEXE 8

L'affiche du Festival du Petit cinéma



ANNEXE 9

Les portraits des adhérents du Club de cinéma à Séoul faits par PARK Kwang-su⁷⁶⁹



⁷⁶⁹ Ces portraits sont faits au début des années 1980. En se plaçant au milieu, PARK Kwang-su a placé d'autres membres à sa gauche et à sa droite selon le spectre de leur tendance politique : ceux qui se trouvent à sa gauche avaient une forte poursuite de la valeur artistique du cinéma ; ceux qui sont à sa droite mettaient plus d'importance sur le rôle social du cinéma. De gauche à droite, O Manho, MUN Wöllip, KIM Insu, PARK Kwang-su, SONG Neung-han et HONG Ki-seon.

ANNEXE 10

Les films sud-coréens primés aux festivals internationaux de films (– 1999)⁷⁷⁰

Année de la remise	Titre	Réalisateur	Festival	Prix décerné
1961	<i>Mabu</i> (마부, <i>Le Cocher</i>)	KANG Dae-jin [KANG Taejin]	Festival de Berlin	Ours d'argent du prix spécial
1984	<i>Yöin chanhok sa mulleya mulleya</i> (여인잔혹사 물레야 물레야, <i>Le Rouet : l'histoire cruelle des femmes, mulleya, mulleya</i>)	LEE Du-yong	Festival de Cannes	Un certain regard réalisateur
1986	<i>Gilsoddeum</i> [kilsottüm] (길소뜸)	IM Kwon-taek	Festival de Chicago	Getz World Peace Medal Award
1987	<i>Ssibaji</i> (씨받이, <i>La Mère porteuse</i>)	IM Kwon-taek	Festival de Venise	Coupe Volpi de la meilleure interprétation féminine
1987	<i>Nagüne nün kil esö to suiiji annūnda</i> (나그네는 길에서도 쉬지 않는다, <i>L'Homme aux trois cercueils</i>)	LEE Jang-ho	Festival de Tokyo	Prix de la FIPRESCI (fédération internationale de la presse cinématographique)
1989	<i>Aje aje para aje</i> (아제아제 바라아제, <i>Viens viens viens plus haut</i>)	IM Kwon-taek	Festival de Moscou	Prix de la meilleure actrice
1989	<i>Talma ka tongtchok ūro kan kkadalk ün</i> (달마가 동쪽으로 간 까닭은,	BAE Yong-kyun	Festival de Locarno	Léopard d'or

⁷⁷⁰ « Segye ro kanün han'guk yŏnghwa...yŏktae haeoe yŏnghwaje susang chak (세계로 가는 한국영화... 역대 해외영화제 수상작, Le cinéma coréen dans le monde... les films primés aux festivals internationaux dans l'histoire) ». *Joongang ilbo*, 15 février 2004. Disponible sur : <https://news.joins.com/article/296463> [consulté le 14 juillet 2015]

Pourquoi Bodhi-Dharma est-il parti vers l'Orient)

1989	<i>Ch'ilsu wa Mansu</i> (칠수와 만수, <i>Chilsu et Mansu</i>)	PARK Kwang-su	Festival de Locarno	Prix du jury
1990	<i>Kūdŭl to uri ch'ōrōm</i> (그들도 우리처럼, <i>La République noire</i>)	PARK Kwang-su	Festival des Trois Continents à Nantes	Prix du jury Prix de la meilleure actrice
1991	<i>Ŭnma nŭn oji annŭnda</i> (은마는 오지 않는다, <i>Le Cheval d'argent ne viendra jamais</i>)	CHANG Gil-soo	Festival des films du monde de Montréal	Prix d'interprétation féminine Prix du meilleur scénario
1992	<i>Uri tŭl ũi ilgŭrōjin yōngung</i> (우리들의 일그러진 영웅, <i>Notre héros tordu</i>)	PARK Jong-Won	Festival des films du monde de Montréal	Prix du Festival ⁷⁷¹
1992	<i>Hayan chōnjaeng</i> (하얀전쟁, <i>La Guerre blanche</i>)	JEONG Ji-yeong	Festival de Tokyo	Tokyo Grand Prix Prix du meilleur réalisateur
1993	<i>Sarōriratta</i> (살어리랏다, <i>Je survivrai</i>)	YUN Samyuk	Festival international du film de Moscou	Prix du meilleur acteur
1993	<i>Sōp'yōnje</i> (서편제, <i>La Chanteuse de pansori</i>)	IM Kwon-taek	Festival international du film de Shanghai	Prix du meilleur réalisateur
1994	<i>Hwaōmgyōng</i> (화엄경, <i>Avatamsaka Sutra</i>)	JANG Sun-woo	Festival de Berlin	Prix Alfred-Bauer
1994	<i>Changmitpit insaeng</i> (장밋빛 인생, <i>La vie en rose</i>)	KIM Hong-jun	Festival des Trois Continents à Nantes	Prix de la meilleure actrice
1996	<i>Haksaengbugunsinwi</i> (학생부군신위, <i>Adieu mon chéri</i>)	PAK Ch'ōlsu	Festival des films du monde de Montréal	Meilleure contribution artistique
1998	<i>Arŭmdaun sijōl</i> (아름다운 시절, <i>Printemps dans mon pays natal</i>)	LEE Kwangmo [YI Kwangmo]	Festival de Tokyo	Prix d'or (gold award)
1999	<i>Sop'ung</i> (소풍, <i>Le pique-nique</i>)	SONG Il-gon [SONG Ilgon]	Festival de Cannes	Prix du Jury - court-métrage
1999	<i>Songō</i> (송어, <i>Truite</i>)	PARK Jong-Won	Festival de Tokyo	Prix spécial du Jury

⁷⁷¹ Ce prix est dédié au producteur sud-coréen DO Dong-Hwan [TO Tonghwan] pour sa contribution au rapprochement du cinéma sud-coréen et des autres cinématographies.

ANNEXE 11

Les films sud-coréens projetés lors de l'exposition au Centre Pompidou du mois d'octobre 1993 au mois de février 1994

- Adada (1987) d'IM Kwon-taek/ 120 min
L'Amour à Umukbaemi (1990) de JANG Sun-woo/ 114 min
L'Arbre généalogique (1978) d'IM Kwon-taek/ 110 min
Bonjour, Dieu (1988) de BAE Chang-ho / 110 min
Le Brouillard (1967) de KIM Suyong / 95 min
La Chanteuse de pansori (1993) d'IM Kwon-taek/ 113 min
Le Chemin qui mène à Ch'õngsong (1990) de LEE Du-yong / 110 min
Le Chemin de l'hippodrome (1991) de JANG Sun-woo/ 138 min
Ch'ïlsu et Mansu (1988) de PARK Kwang-su / 108 min
Chroniques du roi Yonsan (1987) d'IM Kwon-taek/ 114 min
Le Cocher (1961) de KANG Dae-jin / 95 min
Le Combat de Kim (1992) de KIM Yõngbin / 140 min
Le Coq (1990) de SHIN Seung-soo/ 107 min
Le Cordon ombilical (1985) de HAH Myung-joong/ 105 min
Les corrompus (1982) d'IM Kwon-taek/ 102 min
La Création (1991) d'IM Kwon-taek/ 146 min
La Danse des veuves (1983) de LEE Jang-ho/ 108 min
Les Eunuques (1985) de LEE Du-yong / 114 min
La République noire (1990) de PARK Kwang-su / 100 min
Les Exploités de Kuro (1989) de PARK Jong-Won/ 104 min
Les Femmes de la rue (1981) de LEE Jang-ho/ 100 min
La Fille du feu (1983) d'IM Kwon-taek/ 108 min
Les Filles du pharmacien Kim (1963) de YU Hyeon-mok/ 97 min
Le Fils aîné (1985) de LEE Du-yong / 115 min
Le Fils du général (1990) d'IM Kwon-taek/ 108 min

La Fin de l'automne (1981) de KIM Suyong / 95 min
Gagman (1988) de LEE Myeong-se / 127 min
Gens de bidonville (1982) de BAE Chang-ho / 108 min
La Guerre pure (1992) de JEONG Ji-yeong / 129 min
Histoire d'un mariage (1992) de KIM Ui-seok / 101 min
L'Homme aux trois cercueils (1987) de LEE Jang-ho / 104 min
Hwang Chini (1986) de BAE Chang-ho / 125 min
Il faisait doux cet hiver-là (1984) de BAE Chang-ho / 110 min
L'Incendie dans la montagne (1967) de KIM Suyong / 80 min
Jésus de Séoul (1986) de SONU Wan, JANG Sun-woo / 110 min
Le Jour de la mariée (1956) de YI Pyönggil / 78 min
Jusqu'au bout de ma vie (1960) de SHIN Sang-ok / 108 min
Le Locataire et ma mère (1961) de SHIN Sang-ok / 103 min
Mandala (1981) d'IM Kwon-taek / 105 min
Le Manifeste des fous (1983) de LEE Jang-ho / 97 min
La Mère porteuse (1986) d'IM Kwon-taek / 95 min
Mon amour, mon épouse (1990) de LEE Myeong-se / 108 min
Monsieur Pak (1960) de KANG Dae-jin / 107 min
Le Mûrier (1985) de LEE Du-yong / 114 min
Notre héros défiguré (1992) de PARK Jong-Won / 119 min
La Parade des imbéciles (1975) de HA Gil-jong / 117 min
Les Partisans du sud (1990) de JEONG Ji-yeong / 154 min
Le Pays du cœur (1949) de YUN Yonggyu / 78 min
La Petite Balle lancée par un nain (1981) de LEE Won-Se / 100 min
Pimak / La Tente de relégation (1980) de CHO Myöngghüi / 93 min
Les Plus beaux jours de Yöngja (1975) de KIM Ho-sun / 103 min
Plus haut, encore plus haut (1989) d'IM Kwon-taek / 123 min
Les Pommes de terre (1968) de KIM Süngok / 118 min
Le Porte-drapeau sans drapeau (1979) d'IM Kwon-taek / 96 min
Portrait d'une classe (1990) de HWANG Gyu-Deok / 103 min
Pourquoi Bodhi-Dharma est-il parti vers l'Orient ? (1989) de BAE Yong-kyun / 135 min
Puisque vous êtes une femme (1990) de KIM Yujin / 102 min
Premier amour (1992) de LEE Myeong-se / 110 min
Rancune et chagrin infini (1992) de HONG Ki-seon / 98 min
Le Rêve (1990) de BAE Chang-ho / 91 min
Le Riz (1963) de SHIN Sang-ok / 100 min
Romance Papa (1960) de SHIN Sang-ok / 131 min

Le Rouet / L'Histoire cruelle des femmes, mulleya, mulleya (1983) de LEE Du-yong / 106 min
La Route de Samp'o (1975) de LEE Man-hee / 95 min
La Saison des pluies (1979) de YU Hyeon-mok / 114 min
Samyong le muet (1964) de SHIN Sang-ok / 86 min
Le Sang et le feu (1991) de SÖNU Wan / 115 min
La Servante (1960) de KIM Ki-young / 90 min
Le Sud et le Nord (1965) de KIM Ki-duk / 114 min
Tchakk'o (1980) d'IM Kwon-taek / 110 min
Tendre jeunesse (1987) de BAE Chang-ho / 130 min
Le Ticket (1986) d'IM Kwon-taek / 100 min
Trois coups brefs, trois coups longs (1981) de KIM Ho-sun / 140 min
Un beau jour de grand vent (1980) de LEE Jang-ho / 113 min
Une balle perdue (1961) de YU Hyeon-mok / 106 min
Une femme en hiver (1977) de KIM Ho-sun / 116 min
Une femme libre (1956) de HAN Hyöngmo / 125 min
Une Fleur en enfer (1958) de SHIN Sang-ok / 100 min
La Vallée de P'ia (1955) de YI Kangch'ön / 110 min
Le Village au bord de la mer (1965) de KIM Suyong / 91 min
Le Village dans la brume (1982) d'IM Kwon-taek / 91 min
Le Village de Kilsottum (1985) d'IM Kwon-taek / 105 min
Vive la liberté (1946) de CHOI In-Gyu / 50 min
Yangsando (1955) de KIM Ki-young / 90 min
Yonsan-gun (1961) de SHIN Sang-ok / 146 min

ANNEXE 12

Sommaire des quatre numéros de *Yöllin yŏnghwa*

Yöllin yŏnghwa, 1984, n° 1

Thème : Chagŭn yŏnghwa ran muöt inga (작은 영화란 무엇인가, Qu'est-ce que le Petit cinéma)

- I. Tanp'yŏn yŏnghwa esö chagŭn yŏnghwa kkaji (단편영화에서 작은영화까지, Du court-métrage au Petit cinéma)
 - i. JEON Yang-jun. *Chagŭn yŏnghwa nŭn chigŭm* (작은영화는 지금, Le Petit cinéma d'aujourd'hui)
- II. Chagŭn yŏnghwa kaenyŏm chŏngnip ũi kanŭngsŏng (작은영화 개념 정립의 가능성, La possibilité d'établir la définition du Petit cinéma)
 - i. JUNG Sung-il. *Yöllim kwa ullim* (열림과 울림, L'ouverture et la résonance)
- III. Sinema ; chagŭn yŏnghwa wa sahoe (시네마 ; 작은영화와 사회, Le cinéma ; le Petit cinéma et la société)
 - i. CHANG Chusik. *Chagŭn yŏnghwa undong ũi tae haeng cha* (작은 영화 운동의 대행자, Le préposé du mouvement du Petit cinéma)
 - ii. YI Hayŏng. *Chagŭn yŏnghwa ũi kaein chŏk yŏngyŏk* (작은영화의 개인적 영역, La sphère individuelle du Petit cinéma)
 - iii. HONG Ki-seon. *Yŏnghwa so chiptan hwaltong ũi ũiŭi* (영화소집단 활동의 의의, L'importance des activités des petits groupes du cinéma)
 - iv. CHŎNG Chaehyŏng. *Han'guk chŏk tirekt'ŭ sinema rŭl wihayŏ* (한국적 디렉트 시네마를 위하여, Pour le cinéma direct à la coréenne)
- IV. P'illŭm ; mek'anijŭm ũi hyoyul sŏng (필름 ; 메카니즘의 효율성, Le film ; l'efficacité du mécanisme)
 - i. KIM Insu. *8 mm yŏnghwa chagŏp* (8 mm 영화작업, Réalisation des films avec une caméra 8mm)
 - ii. CH'OE Sagyu. *16 mm yŏnghwa chejak* (16 mm 영화제작, Production de films avec une caméra 16mm)
 - iii. SŎ Myŏngsu. *VTR, yŏnghwa chagŏp ũi pallyŏ cha* (VTR, 영화작업의 반려자, Le VTR, le compagnon de la production cinématographique)
 - iv. KWAK Jae-yong. *Chagŭn p'illŭm ũi han'gye* (작은 필름의 한계, Des limites des pellicules de petit format)
- V. Mubi ; chagŭn yŏnghwa ũi kyŏngje chŏk habu kujo (무비 ; 작은영화의 경제적 하부구조, Le movie ; l'infrastructure économique du Petit cinéma)
 - i. YI Töksin. *So kŭkchang sisŭt'im kwa chagŭn yŏnghwa* (소극장시스템과 작은영화, Le système de petites salles de spectacle et le Petit cinéma)
- VI. Pansŏng kwa chŏnmang (반성과 전망, La réflexion et la perspective)

- i. HWANG Gyu-Deok. *Chagŭn yŏnghwa rŭl chik'igo sipsŭpnida* (작은영화를 지키고 싶습니다, Protégeons le Petit cinéma)

Yŏllin yŏnghwa, 1985, n° 2

Thème : Hyŏndae yŏnghwa sasang (현대영화사상, L'idéologie et le cinéma contemporain)

- I. Hyŏndae yŏnghwa sasang (현대영화사상, L'idéologie et le cinéma contemporain)
 - i. YI Chonghak. *Yŏnghwa chakka ron* (영화작가론, Le cinéma d'auteur)
 - ii. Yŏllin yŏnghwa. *Yŏnghwa kiho hak e taehayŏ* (영화기호학에 대하여, La sémiologie cinématographique)
 - iii. COLIN Michel. *Propositions pour une recherche expérimentale en sémiologie du cinéma*. [traduit par KIM Chaehŭi]
 - iv. CHO Chaehong. *Yŏnghwa wa chŏngsin punsŏk hak* (영화와 정신분석학, Le cinéma et la psychanalyse)
 - v. CHŎNG Chaehyŏng. *Yŏnghwa ŭi t'onggye hak chŏk sŭt'ail punsŏk* (영화의 통계학적 스타일분석, Analyse du style des films d'une manière statistique)
 - vi. YU Gina. *Namsŏng ŭi saibi taerip hang, silch'e ilhŭn aik'on ŭl wihayŏ* (남성의 사이버대립항, 실체없는 아이콘을 위하여, Pour le faux opposant des hommes, l'icône qui a perdu son être).
 - vii. AHN Dong Kyu. *Yŏnghwa / ideollogi rosŏ ŭi insik* (영화 / 이데올로기로서의 인식, Comprendre le cinéma en tant qu'idéologie)
- II. Kach'i ŭi chŏnbok cha tŭl (가치의 전복자들, Les naufrageurs d'une valeur)
 - i. SYBERBERG Hans-Jürgen
 - ii. ANGELÓPOULOS Theódoros
- III. Yŏllin yŏnghwa : pansŏng kwa chŏnmang (열린영화 : 반성과 전망, Le Cinéma ouvert : la réflexion et la perspective)
 - i. KIM Kyŏngmi. *1/4 pun'gi han'guk yŏnghwa* (1/4분기 한국영화, Le cinéma coréen du premier trimestre de l'année)
 - ii. YANG Yunmo. *Che3hoe sŏul yedae yŏnghwaje* (제3회 서울에대영화제, Le troisième festival du film de l'Institut des arts de Séoul)

Yŏllin yŏnghwa, 1985, n° 3⁷⁷²

Thème : Yŏnghwa wa riŏllijŭm (영화와 리얼리즘, Le cinéma et le réalisme)

- i. Riŏllijŭm e taehayŏ (리얼리즘에 대하여, Introduction au réalisme)
- ii. Yŏnghwa, riŏllijŭm, ideollogi I (영화, 리얼리즘, 이데올로기 I, Le cinéma, le réalisme et l'idéologie I)
- iii. Yŏnghwa, riŏllijŭm, ideollogi II (영화, 리얼리즘, 이데올로기 II, Le cinéma, le réalisme et l'idéologie II)
- iv. Han'guk yŏnghwa ŭi riŏllijŭm (한국영화의 리얼리즘, Le réalisme du cinéma coréen)

⁷⁷² En raison d'absence de source, nous ne pouvons pas avoir plus de détails sur le numéro 3 de *Yŏllin yŏnghwa*.

- v. 2/4 pun'gi han'guk yŏnghwa (2/4분기 한국영화, Le cinéma coréen du second trimestre de l'année)
- vi. Yŏnghwa madang uri wŏk'ŭsyop (영화마당우리 워크숍, Le workshop de *Yŏnghwa madang uri*)
- vii. Taehak yŏnghwa chiptan kwa taehak yŏnghwaje (대학영화집단과 대학영화제, Les clubs de cinéma universitaire et le Festival du cinéma universitaire)

Yŏllin yŏnghwa, 1985, n° 4

Thème : Han'guk yŏnghwa sisŭt'im (한국영화 시스템, Le système du cinéma coréen)

- I. Han'guk yŏnghwa sisŭt'im (한국영화 시스템, Le système du cinéma coréen)
 - i. CHANG Chusik. *Han'guk yŏnghwa ŭi habu kujo* (한국영화의 하부구조, L'infrastructure du cinéma coréen)
 - ii. NAM Manwŏn. *Yŏnghwa chŏngch'aek kwa yŏnghwa pŏp* (영화정책과 영화법, La politique et la loi sur le cinéma)
 - iii. LEE Jeong-ha. *Han'guk ŭi yŏnghwa kŏmyŏl* (한국의 영화검열, La censure du cinéma coréen)
 - iv. Le ministère de la Culture et de l'Information publique. *Yŏnghwa kwan'gye pŏp ryŏng* (영화관계법령, Les décrets et ordonnances sur le cinéma)
 - v. FARGIER Jean-Paul. *Yŏnghwa/chŏngch'i/ideollogi* (영화/정치/이데올로기, Le cinéma, la politique et l'idéologie) [traduit par *Yŏllin yŏnghwa*]
- II. Yŏllin yŏnghwa : pansŏng kwa chŏnmang (열린영화 : 반성과 전망, *Yŏllin yŏnghwa* : La réflexion et la perspective)
 - i. JUNG Sung-il. *Han'guk yŏnghwa ŭi hyŏn tan'gye (I)* (한국영화의 현단계 (I), Le stade actuel du cinéma coréen)
 - ii. K'inema Junpŏ. I changho VS. Osima nagisa (이장호 VS. 오시마 나가사, LEE Jang-ho VS. ŌSHIMA Nagisa)
 - iii. Yŏllin yŏnghwa. Nalgŭn kŏt kwa saeroun kŏt (낡은 것과 새로운 것, L'ancien et le nouveau)

ANNEXE 13

Les sujets de « Dossier », la rubrique cinéphilique de la revue *Roadshow* (juin 1990 – septembre 1992)

Juin 1990. Meidū in hōlliudū 80nyōndae (메이드 in 헐리우드 80 년대, Le cinéma hollywoodien des années 1980)

Juillet 1990. Segi mal 'ch'oehu' ūi nyu weibū (세기말 '최후'의 뉴 웨이브, Des cinéastes de la nouvelle vague « ultime » du cinéma de la fin de siècle)

Août 1990. Yōnghwa e kwanhayō alko itnūn tu se kaji kōt tūl (영화에 관하여 알고 있는 두 세가지 것들, Deux ou trois choses que je sais du cinéma)

Septembre 1990. Yōnghwa chakka yōksa, t'eksūt'ū : kōjang pesūt'ū7, kōlchak pesūt'ū 7 1985 t'u 1990 (영화작가 역사, 텍스트 : 거장베스트 7, 걸작베스트 7 1985 to 1990, L'histoire des auteurs-réalisateurs et leurs textes : les sept meilleurs auteurs-réalisateurs, les sept meilleurs chefs-d'œuvre 1985-1990)

Octobre 1990. K'ōlt'ū yōnghwa : yōnghwa kwang ūl wihan 'chōju padūn' kōlchak (컬트영화 : 영화광을 위한 '저주받은' 걸작, Des films cultes : des chefs-d'œuvre maudits pour les fous de cinéma)

Novembre 1990. Pim pendōsū : yōksa wa yōnghwa ūi chakka chuūi rūl wihayō (빔 벤더스 : 역사와 영화의 작가주의를 위하여, Wim WENDERS : pour le cinéma d'auteur et l'histoire)

Décembre 1990. Che3 segye yōnghwa : pult'anūn sigan ūi yōndaegi p'ūrom 1968 t'u 1990 (제 3 세계 영화 : 불타는 시간의 연대기 from 1968 to 1990, Le cinéma du Tiers-monde : l'heure des brasiers 1968 – 1990)

Janvier 1991. Segye yōnghwa sa sang kōlchak paekkwā sajōn (세계영화사상걸작백과사전, L'encyclopédie des chefs-d'œuvre dans l'histoire du cinéma du monde)

Février 1991. Meidū in hōlliudū 80nyōndae (메이드 in 헐리우드 90 년대, Le cinéma hollywoodien des années 1990)

Mars 1991. Hōlliudū changnū pesūt'ū 10 (헐리우드 장르 베스트 10, Les dix meilleurs films de genre hollywoodiens)

Avril 1991. Uri sedae ūi nyu weibū : segi mal kōjang sōnōn (우리 세대의 뉴웨이브 : 세기말 거장 선언, La nouvelle vague de notre génération : les auteurs-réalisateurs de la fin du 20^e siècle)

Mai 1991. Uri sedae ūi kōlchak sōnōn : 80nyōndae segye yōnghwa 100 (우리 세대의 걸작 선언 : 80 년대 세계영화 100, Déclaration des chefs-d'œuvre de notre époque : les cent meilleurs chefs-d'œuvre des années 1980)

- Juin 1991. 80nyöndae SF yönghwa tae yön'gu (80 년대 SF 영화 대연구, Les études sur les films de science-fiction des années 1980)
- Juillet 1991. USA k'ölt'ü mubi üi yöngung sedae (USA 컬트 무비의 영웅세대, Les réalisateurs héroïques de films cultes des États-Unis)
- Août 1991. Yöngghwa ran muöt in'ga ? (영화란 무엇인가 ?, Qu'est-ce que le cinéma ?)
- Septembre 1991. Nubel pagü, nyu sinema, kürigo che 3segye : 60nyöndae yönghwa pesüt'ü 100sön (누벨바그, 뉴 시네마, 그리고 제 3 세계 : 60 년대 영화 베스트 100 선, La Nouvelle Vague, New cinéma et le cinéma du tiers-monde : les 100 meilleurs films des années 1960)
- Octobre 1991. Rünesangsü esö p'osüt'ü modönijüm kkaji yönghwa rül ilngnūnda (르네상스에서 포스트 모더니즘까지 영화를 읽는다, Lire le cinéma, de la renaissance au post-modernisme)
- Novembre 1991. 80nyöndae ilpon yönghwa nūn chigūm (80 년대 일본 영화는 지금, Le cinéma japonais des années 1980)
- Décembre 1991. K'ölt'ü yönghwa pesüt'ü 100 (컬트 영화 베스트 100, Les 100 meilleurs films cultes)
- Janvier 1992. 2001nyön üi yönghwa : t'ek'ünolloji vs sinema (2001 년의 영화 : 테크놀로지 vs 시네마, Le cinéma de l'année 2001 : la technologie vs la cinématographie)
- Février 1992. Süt'a üi sinhwa hak : p'ürom paet'ümaen t'u chullia roböch'ü (스타의 신화학 : from 배트맨 to 줄리아 로버츠, La mythologie des stars : de *Batman* à Julia ROBERTS)
- Mars 1992. B küp yönghwa rül ch'anyang handa : p'ürom rojö k'omön t'u k'oen hyöngje (B 급 영화를 찬양한다 : from 로저 코먼 to 코엔 형제, Éloge du film de série B : de Roger CORMAN aux frères COEN)
- Avril 1992. Nubel imajyu : kigye pokche sidae esö chönja pokche sidae ero (누벨 이마쥬 : 기계복제시대에서 전자복제시대로, Nouvelles images : de l'âge de la reproduction mécanique à l'âge de la reproduction électronique)
- Mai 1992. Mat'in sük'olseji tae yön'gu : en wai, yönghwa, chakka chuüi (마틴 스킨세지 대연구 : NY, 영화, 작가주의, Les études sur Martin SCORSESE : New York, le cinéma et l'auteur)
- Juin 1992. Süt'ibün süp'ilpögü 71-92 tae yön'gu (스티븐 스피버그 71-92 대연구, Steven SPIELBERG de 1971 à 1992)
- Juillet 1992. Püllökpösüt'ö (블럭버스터, Le blockbuster)
- Août 1992. Horö yönghwa paekkwä sajön (호러 영화 백과사전, Encyclopédie du film d'horreur)
- Septembre 1992. Hölliudü yönghwa sa 1895-1992 (헐리우드 영화사 1895-1992, Histoire du cinéma hollywoodien de 1895 à 1992)

ANNEXE 14

Aperçus chronologiques de cinq parcours dans le cinéma sud-coréen (1955 – 1996)

Année	Événements historiques de la Corée du Sud	Activité de la génération <i>Munhwawon</i>	PARK Kwang-su	HONG Ki-seon	AHN Dong Kyu	JUNG Sung-il	YI Hyo-in
1955	Affaire de <i>Taegu maeil sinmun</i> Création du <i>Minju tang</i> (parti démocrate)		Naissance à Sokcho				
1956	RHEE Syngman réélu président de la Corée du Sud Création du <i>Chinbo tang</i> (Parti progressiste)						
1957	Avertissement à l'égard de RHEE Syngman d'une part du corps législatif			Naissance à Wönsöng			
1958	Affaire du <i>Chinbo tang</i> Adoption de la loi électorale Élections législatives				Naissance à Yanggu		
1959	Luttes contre la modification de la Loi de Sécurité nationale Cinquième assemblée générale du peuple asiatique contre le communisme Fondation du Conseil national des syndicats					Naissance à Séoul	
Année	Événements historiques	Activité de la	PARK Kwang-su	HONG Ki-seon	AHN Dong Kyu	JUNG Sung-il	YI Hyo-in

	de la Corée du Sud	génération <i>Munhwawon</i>					
1960	RHEE Syngman réélu président de la Corée du Sud Révolution d'avril Démission de RHEE Syngman Début du mandat de président d'YUN Po-sun						Naissance à Busan
1961	Ouverture de la chaîne télévision MBC Coup d'État de PARK Chung-hee		Admission à l'École primaire Yŏngrang de Sokcho Saute une classe (de la 1 ^{re} année en 3 ^e année)				
1962	Démission d'YUN Po-sun Début du mandat du remplaçant du président de PARK Chung-hee Affaire du <i>Dong-A ilbo</i> Affaire de <i>Hankook ilbo</i> Référendum pour le régime présidentiel						
1963	PARK Chung-hee élu président de la Corée du Sud						
1964	Manifestations contre le sommet entre la Corée du Sud et le Japon Incidents du Parti populaire Traité d'amitié signé entre la Corée du Sud et Taïwan			Admission à l'École primaire Wonju			
Année	Événements historiques de la Corée du Sud	Activité de la génération <i>Munhwawon</i>	PARK Kwang-su	HONG Ki-seon	AHN Dong Kyu	JUNG Sung-il	YI Hyo-in

1965	Résolution prise d'envoyer des soldats sud-coréens au Vietnam Signature de l'accord avec le Japon Mise en place du décret pour envoyer des troupes militaires à Séoul contre les manifestations des étudiants défavorables à l'accord entre la Corée et le Japon				Admission à l'École primaire Yanggu		
1966	Première parution de la revue <i>Ch'angjak kwa pip'yōng</i> Premier recensement démographique		Admission au Collège Sokcho			Admission à l'École primaire de la faculté des sciences de l'éducation de l'Université des femmes Sungshin [Sōngsin]	
1967	PARK Chung-hee réélu président de la Corée du Sud Manifestations des étudiants contre des fraudes lors des élections législatives					Dessiner des chameaux pendant six mois après avoir vu <i>Lawrence d'Arabie</i> au cinéma avec les parents	Admission à l'École primaire Hangdo
1968	Ouverture de l'autoroute Séoul-Busan Suppression du système de concours d'entrée au collège Première délivrance de la carte nationale d'identité Déclaration de la Charte de l'Éducation nationale Raid sur la Maison Bleue	Ouverture du Centre culturel français à Séoul Ouverture du programme de projections régulières de films au CCF					
Année	Événements historiques de la Corée du Sud	Activité de la génération <i>Munhwawon</i>	PARK Kwang-su	HONG Ki-seon	AHN Dong Kyu	JUNG Sung-il	YI Hyo-in

1969	Manifestations des étudiants contre la révision de la Constitution pour le troisième mandat de PARK Chung-hee La révision adoptée par le référendum		Emménagement à Busan			Commencer à aller au cinéma voir des films d'action sans accompagnement parental après avoir vu <i>Dragon Gate Inn</i> avec des amis	
1970	Effondrement de l'appartement <i>Wau</i> à Séoul Lancement du mouvement pour le <i>Sae maül</i> (nouvelle communauté) Exécution du système de code postal Première parution de la revue <i>Munhak kwa chisöng</i>			Admission au Collège Hyönnam	Emménagement à Séoul Changement d'établissement scolaire à l'École primaire Yangjae		
1971	PARK Chung-hee réélu président de la Corée du Sud KIM Jong-pil [KIM Chongp'il] nommé Premier ministre Affaire <i>Silmido</i> Déclaration de l'état d'urgence	Ouverture du Goethe Institut	Admission au Lycée Geumseong après deux échecs au concours d'entrée	Changement d'établissement scolaire au Collège Sinch'örwön	Admission au Collège Ün'gwang		
1972	Réunion entre les Croix-Rouge de la Corée du Sud et de la Corée du Nord PARK Chung-hee réélu président de la Corée du Sud selon la Constitution <i>Yushin</i>		Entrée dans un club scolaire des arts plastiques	Emménagement chez ses parents à Séoul			
Année	Événements historiques de la Corée du Sud	Activité de la génération <i>Munhwawon</i>	PARK Kwang-su	HONG Ki-seon	AHN Dong Kyu	JUNG Sung-il	YI Hyo-in
1973	Fondation de la chaîne			Échec à l'admission au	Être touché par une		Admission au Collège

	de télévision, KBS Rupture de la communication intercoréenne par la Corée du Nord Enlèvement de KIM Dae-jung Manifestation des étudiants contre la dictature et pour la démocratisation			Lycée Kyungbock	série d'œuvres littéraires du monde de l'après-guerre publiée par la maison d'édition Eulyoo en vacances d'hiver		Tongsöng
1974	Proclamation des mesures d'urgence (n° 1, n° 2 et n° 3) YUK Young-soo (femme de PARK Chung-hee) assassinée Affaire du <i>Dong-A ilbo</i>			Admission au Lycée technique de Kyönggi	Admission au Lycée Sungmun Commencer à aller régulièrement au CCF		
1975	Référendum constitutionnel (approuvé par 74,4 % des votants) Manifestations des étudiants contre des mesures d'urgence Remaniement ministériel CHOI Kyu-ha [CH'OE Kyuha] nommé Premier ministre	Rétrospective sur GODARD au CCF à Séoul en novembre				Admission au Lycée Changch'ung Découvert du côté artistique cinématographique en voyant <i>Le Troisième Homme</i> sur la chaîne AFKN Première visite au CCF	Admission au Lycée Tongin
Année	Événements historiques de la Corée du Sud	Activité de la génération <i>Munhwawon</i>	PARK Kwang-su	HONG Ki-seon	AHN Dong Kyu	JUNG Sung-il	YI Hyo-in
1976	Déclaration pour la démocratisation		Admission dans le département de				Impressionné par le film de HA Gil-jong, <i>Pabo</i>

	<p>nationale (des signataires entre autres KIM Dae-jung, YUN Po-sun et HAM Seok-heon) Incident du meurtre à la hache dans la JSA Réunions d'affaires pratiques sous l'égide de la Croix-Rouge</p>		<p>sculpture de la faculté des beaux-arts de l'Université nationale de Séoul après deux échecs Suspension de la scolarité au premier semestre Reprise des études au deuxième semestre Début de son service militaire en automne</p>				<i>tul ūi haengjin</i>
1977	<p>Fermeture de l'agence de <i>Yomiuri shinbun</i> à Séoul par le ministère de la Culture et de l'Information publique <i>Korea gate</i></p>	<p>Fondation du Ciné-club Séoul au CCF Visite de Wim WENDERS en Corée du Sud pour l'événement <i>Togil yŏnghwa wa ūi pam</i> (La nuit avec le cinéma allemand)</p>		<p>Admission dans le département de la technologie de l'énergie atomique de l'Université nationale de Séoul Adhésion au Ciné-club Séoul</p>		<p>Adhésion au Ciné-club Séoul Rencontre avec KIM Hong-jun lors de l'événement « La nuit avec le cinéma allemand »</p>	
1978	<p>Ouverture du <i>Han'guk chŏngsin munhwa yŏn'gu won</i> (Académie d'études coréennes) PARK Chung-hee réélu président de la Corée du Sud Fondation du <i>ROK-US Combined Forces Command</i> Victoire du parti de l'opposition (<i>Sinmin tang</i>) lors des élections législatives</p>	<p>Fondation du ciné-club au Goethe Première parution du bulletin du Club d'amitié du cinéma Orient-Occident</p>	<p>Libération après le service militaire Reprise des études Adhésion à <i>Yŏnu mudae</i> S'occuper de l'éclairage de la scène de la pièce de théâtre universitaire, <i>Mansŏn</i></p>		<p>Adhésion au Club d'amitié du cinéma Orient-Occident</p>	<p>Admission à l'Université Sungkyunkwan Réalisation des courts-métrages avec amis Visite au tournage du dernier film de HA Gil-jong, <i>Pyŏngt'ae wa Yŏngja</i></p>	<p>Admission à l'Université Kyung Hee Première visite au CCF Adhésion au club de théâtre universitaire au premier semestre et départ du club au bout d'un semestre</p>
Année	Événements historiques de la Corée du Sud	Activité de la génération <i>Munhwawon</i>	PARK Kwang-su	HONG Ki-seon	AHN Dong Kyu	JUNG Sung-il	YI Hyo-in
1979	<p>Création du <i>Minju chuŭi wa minjok t'ongil ūl wihan kungmin yŏnhap</i></p>	<p>Fondation du Club d'études du cinéma Orient-Occident</p>	<p>Activités au <i>Silhŏm kŭkchang</i> et au club de théâtre de la faculté des</p>	<p>Fondation de <i>Yallasŏng</i> Activités au Club</p>	<p>Admission à l'Université Kyung Hee Activités au Club</p>	<p>Découvert d'IM Kwon-taek par l'intermédiaire de son film, <i>Chokpo</i></p>	<p>Adhésion à un club universitaire clandestin, <i>Sŏyang sasang</i></p>

	(Alliance nationale pour la démocratie et la réunification) KIM Young-sam nommé président <i>Sinmin tang</i> Déchéance du mandat de député de KIM Yong-sam PARK Chung-hee assassiné CHOI Kyu-ha élu président de la Corée du Sud Coup d'État de CHUN Doo-hwan	Fondation de <i>Yallasyöng</i>	beaux-arts de l'Université nationale de Séoul	d'études du cinéma Orient-Occident	d'études du cinéma Orient-Occident Participation au tournage du court-métrage du club, <i>Tari</i>	Adhésion au Club d'amitié du cinéma Orient-Occident : secrétaire du ciné-club et rédacteur en chef des étudiants du bulletin du groupe Fondation du Club d'études du cinéma Orient-Occident	<i>yön'guhoe</i>
1980	Manifestation contre l'état de siège Soulèvement de Gwangju	Inscription de <i>Yallasyöng</i> en tant que club universitaire officiel Projection du premier court-métrage de <i>Yallasyöng</i> dans le campus Parution de <i>Frame 1/24</i> , un bulletin du Club d'études du cinéma Orient-Occident	Adhésion à <i>Yallasyöng</i> Visite au CCF et au Goethe	Inscription de <i>Yallasyöng</i> en tant que club universitaire officiel Publication d'un article dans <i>Frame 1/24</i> Service militaire suite au Soulèvement de Gwangju		Assistant du metteur en scène de la pièce de théâtre du club de théâtre du département du journalisme, <i>Chagi üi kwi</i> Fondation de <i>Frame 1/24</i> , un bulletin du Club d'études du cinéma Orient-Occident Entrée au service militaire	Nomination au poste de vice-président du <i>Hagwön minju hwa ch'ujin wiwönhoe</i> de l'Université Kyung Hee et au représentant des étudiants de la faculté de droit Lutte pour la démission du président de l'université Arrêté et torturé par la police Renvoi temporaire de la faculté
Année	Événements historiques de la Corée du Sud	Activité de la génération <i>Munhwawon</i>	PARK Kwang-su	HONG Ki-seon	AHN Dong Kyu	JUNG Sung-il	YI Hyo-in
1981	KIM Dae-jung condamné à mort puis à l'exil pour les États-Unis		Acteur au sein de la pièce de théâtre de <i>Yönu mudae, Ödum üi chasik tül</i>		Entrée au service militaire		Animation des cours du soir d'une église protestante à Busan

	KIM Young-sam en retrait de la vie politique Démission de CHOI Kyu-ha CHUN Doo-hwan élu président de la Corée du Sud Révision de la Constitution		Réalisation des courts-métrages à <i>Yallasyōng</i> : <i>Ich'ūng ch'imdae</i> et <i>Chōnsōl ūl norae hanūn ai tūl</i> Suspension scolaire pendant un semestre suite au suicide de son colocataire Fondation de <i>Midae yōnghwa ssōk'ūl</i> Réalisation d'un documentaire critiquant l'administration de la faculté				
1982	Suppression du couvre-feu nocturne Incendie criminel au centre culturel des États-Unis à Busan Première édition du Championnat de baseball Suspension de peine de KIM Dae-jung	Fondation du Groupe de cinéma à Séoul Ouverture du programme du Court-métrage du samedi au CCF	Fondation du Groupe de cinéma à Séoul Fin d'études de licence Directeur artistique de la pièce de théâtre de la troupe <i>Sinhyōp</i> , <i>Mōmch'wō chin chō sangyō nūn sangju to ōpta tōnya</i> lors du sixième festival de théâtre de la Corée Réalisation de courts-métrages à <i>Yallasyōng</i> : <i>Sōm</i> et <i>Kūdūl to uri ch'ōrōm</i> Réalisation des courts-métrages au Groupe de cinéma à Séoul : <i>P'annori arirang</i> et <i>Changnim ūi kōri</i> Projection de ses courts-métrages au CCF Départ pour la France pour les études	Démobilisation du service militaire Réalisation de courts-métrages, notamment <i>Ch'ulgu</i> Adhésion au Groupe de cinéma à Séoul Activités au Court-métrage du samedi		Démobilisation du service militaire	Entrée au service militaire
Année	Événements historiques de la Corée du Sud	Activité de la génération <i>Munhwawon</i>	PARK Kwang-su	HONG Ki-seon	AHN Dong Kyu	JUNG Sung-il	YI Hyo-in
1983	Diffusion de l'émission de la chaîne de télévision KBS sur les retrouvailles des	Fondation du <i>Tolbit</i> à l'Université Corée Parution de <i>Saeroun yōnghwa rūl wihayō</i> du	Retour en Corée du Sud Participation à la publication de l'ouvrage du Groupe de cinéma à	Reprise des études Fin d'études de licence Participation à la publication de l'ouvrage	Démobilisation du service militaire Entrée dans l'équipe de réalisation de JANG	Reprise des études	

	<p>familles séparées par la guerre de Corée</p> <p>Fondation du <i>Minju undong ch'ōngnyōn yōnhap</i> (Alliance des jeunes pour la démocratisation du pays)</p> <p>Annonce des mesures pour la mise en autonomie des universités</p>	<p>Groupe de cinéma à Séoul</p>	<p>Séoul</p> <p>Présentation du Colportage des films</p> <p>Départ pour la France pour les études cinématographiques</p>	<p>du Groupe de cinéma à Séoul</p> <p>Réalisation d'un court-métrage au groupe : <i>Saenghwal</i></p>	<p>Sun-woo et SUNU Wan : <i>Sōul hwangje</i></p>		
1984	<p>Création du <i>Minju hwa ch'ujin hyōbūihoe</i> (Conseil d'impulsion pour la démocratisation)</p> <p>Ouverture de l'autoroute Gwangju – Daegu</p> <p>Réunion intercoréenne pour les retrouvailles des familles séparées dues à la guerre de Corée</p>	<p>Cinquième modification de la loi sur le cinéma</p> <p>Fondation de <i>Yōnghwa madang uri</i></p> <p>Ouverture de l'Académie du film de Corée du Sud</p> <p>Parution de la revue cinématographique <i>Screen</i></p> <p>Festival du Petit cinéma</p> <p>Fondation du Cinéma ouvert</p> <p>Parution de <i>Yōllin yōnghwa</i></p>	<p>Admission à l'École Supérieure d'études cinématographiques</p>	<p>Réalisation de <i>Surise</i> et production de <i>Kū yōrūm</i> au Groupe de cinéma à Séoul</p> <p>Organisation du Festival du Petit cinéma</p> <p>Publication des articles sur le mouvement du cinéma (<i>Idae hakpo</i> et <i>Han'guk munhak ūi hyōn tan'gye 3</i>)</p> <p>Acteur dans le court-métrage de YU China, <i>Moksori</i></p> <p>Adhésion au Cinéma ouvert</p>	<p>Reprise des études</p> <p>Création du club de cinéma de l'Université Kyung Hee, <i>Kūrimja Nori</i></p> <p>Acteur dans le court-métrage de KIM Ui-seok, <i>Ch'angsu ūi ch'wi'ōp sidae</i></p> <p>Organisation du Festival du Petit cinéma</p> <p>Fondation du Cinéma ouvert</p>	<p>Organisation du Festival du Petit cinéma</p> <p>Fondation du Cinéma ouvert</p> <p>Création de <i>Yōllin yōnghwa</i></p>	
Année	<p>Événements historiques de la Corée du Sud</p>	<p>Activité de la génération <i>Munhwawon</i></p>	<p>PARK Kwang-su</p>	<p>HONG Ki-seon</p>	<p>AHN Dong Kyu</p>	<p>JUNG Sung-il</p>	<p>YI Hyo-in</p>
1985	<p>Élections législatives</p> <p>Fondation du <i>Minju t'ongil minjung undong yōnhap</i> (Alliance du</p>	<p>Création des clubs de cinéma aux universités se situant à Séoul suite aux séminaires à</p>	<p>Participation aux festivals de films en France</p> <p>Fin d'études</p>	<p>Participation à la publication de l'ouvrage du Groupe de cinéma à Séoul</p>	<p>Rédacteur en chef de <i>Yōllin yōnghwa</i></p> <p>Fin d'études de licence</p>	<p>Fin d'études de licence</p> <p>Journaliste de <i>Chubu saenghwal</i></p> <p>Publication de son</p>	<p>Démobilisation du service militaire</p> <p>Reprise des études</p> <p>Lecture du premier</p>

	<p>mouvement pour le <i>minjung</i>, la démocratie et la réunification) Occupation des étudiants du centre culturel des États-Unis à Séoul Répression brutale des grévistes des dix syndicats du complexe industriel Guro Lutte contre l'ouverture d'importation de produits agricoles et marins Réunion économique intercoréenne Réunion entre les Croix-Rouge de la Corée du Sud et de la Corée du Nord</p>	<p><i>Yŏnghwa madang uri</i> Parution d'<i>Yŏnghwa undong ron</i> du Groupe de cinéma à Séoul</p>	<p>Retour en Corée du Sud Assistant-réalisateur de LEE Jang-ho</p>	<p>Publication des articles mettant en avant l'importance des activités des petits groupes du cinéma : <i>Yŏnghwa undong ron</i> et <i>Taehak munhwa</i></p>		<p>article sur l'importation des films japonais dans l'ouvrage du Groupe de cinéma à Séoul</p>	<p>ouvrage du Groupe de cinéma à Séoul Adhésion à <i>Kŭrimja nori</i> Réalisation de son premier court-métrage, <i>Kasŭm e totnŭn k'allo sŭlp'ŭm ŭl charŭgo</i> Publication de son article sur le rôle du cinéma pour l'évolution de la société dans le bulletin de l'école, <i>Taehak chubo</i> Rencontre avec LEE Jeong-ha Visite au cinéma-café 8 ½ et au Groupe de cinéma à Séoul avec AHN Dong Kyu Adhésion au Groupe de cinéma à Séoul avec LEE Jeong-ha</p>
Année	Événements historiques de la Corée du Sud	Activité de la génération <i>Munhwawon</i>	PARK Kwang-su	HONG Ki-seon	AHN Dong Kyu	JUNG Sung-il	YI Hyo-in

1986	Adhésion de KIM Young-sam au <i>Sinmin tang</i> Pétition pour le système d'élection par suffrage direct d'un président Immolation par le feu d'étudiants de l'Université nationale de Séoul qui réclamaient la démocratisation du pays Signature de l'accord commercial entre la Corée du Sud et les États-Unis Annonce de projet pour construire le barrage de la paix	Fondation du Groupe de médias de Séoul Affaire <i>P'arangsae</i> Parution de <i>Hana</i> , une gazette des clubs de cinéma universitaire Création de la Fédération des départements des études cinématographiques de la Corée du Sud Première parution de <i>Ready Go</i>		Président du Groupe de médias de Séoul Réalisation de <i>P'arangsae</i> Arrêté suite à la projection de <i>P'arangsae</i>	Assistant-réalisateur de <i>Sŏul sonja pyŏngbŏp</i> Chargé du <i>marketing</i> chez <i>T'im p'ok'ŏsŭ</i> Participation au Festival international du film de Berlin Publication de son article sur le festival allemand dans une revue sud-coréenne	Démission du magazine <i>Chubu saenghwal</i> Embauché au bureau de planification du Cinéma Séoul Rédaction des articles sous le pseudonyme de JUNG Yerin Réalisation des interviews avec IM Kwon-taek pour l'ouvrage sur IM	Secrétaire général du Groupe de médias de Séoul Collocation avec HONG Ki-seon dans le bureau du groupe Réalisation de <i>P'arangsae</i> Arrêté suite à la projection de <i>P'arangsae</i> Participation à la parution de <i>Ready Go</i>
Année	Événements historiques de la Corée du Sud	Activité de la génération <i>Munhwawon</i>	PARK Kwang-su	HONG Ki-seon	AHN Dong Kyu	JUNG Sung-il	YI Hyo-in
1987	Torture et mort de	Fondation de l'Union	Participation à la	Ajournement du	Participation à la	Parution de l'ouvrage,	Ajournement du

	<p>PARK Chongch`ōl Annonce de l'État sur la maintenance de l'élection présidentielle indirecte Mort de YI Hanyōl Manifestations démocratiques de juin Déclaration du 29 juin Grandes luttes des ouvriers Fondation du conseil des représentants des étudiants de la Corée du Sud Référendum : adaptation de la proposition de la réforme de la Constitution sur l'élection présidentielle directe ROH Tae-woo élu président de la Corée du Sud KANG Soo-yeon, réception de la Coupe Volpi de la meilleure interprétation féminine lors du Festival de Venise pour <i>La Mère porteuse</i></p>	<p>du cinéma universitaire Déclaration des cinéastes de l'état de crise suite à la mesure du maintien de l'élection présidentielle au scrutin indirect Exécution de la sixième modification de la loi sur le cinéma Fondation de <i>Changsan 'got mae</i> Cessation de la précensure des scénarios Festival de film organisé par <i>Yōnghwa madang uri</i> : Pour le Cinéma ouvert Apparition du terme le Cinéma <i>Minjok</i> lors d'un festival de film organisé par l'Union du cinéma universitaire Parution du bulletin de l'Union du cinéma universitaire, <i>Minjok yōnghwa</i></p>	<p>déclaration des cinéastes de l'état de crise suite à la mesure du maintien de l'élection présidentielle au scrutin indirect Assistant réalisateur pour le film <i>Nagūne nūn kil esō to suiiji annūnda</i> de LEE Jang-ho</p>	<p>prononcé de la peine par rapport à l'affaire <i>P'arangsae</i> Départ du Groupe de médias de Séoul Participation à la déclaration des cinéastes de l'état de crise suite à la mesure du maintien de l'élection présidentielle au scrutin indirect Décès de son père</p>	<p>déclaration des cinéastes de l'état de crise suite à la mesure du maintien de l'élection présidentielle au scrutin indirect</p>	<p><i>Han'guk yōnghwa yōn'gu 1 : IM Kwon-taek</i></p>	<p>prononcé de la peine par rapport à l'affaire <i>P'arangsae</i> Départ du Groupe de médias de Séoul Reprise des études à l'université Participation à la déclaration des cinéastes de l'état de crise suite à la mesure du maintien de l'élection présidentielle au scrutin indirect Entrée dans l'équipe de réalisation de JEONG Ji-yeong pour le film, <i>Yōja ka sumnūn sup</i> Intervention aux séminaires sur le cinéma, organisés par l'Union du cinéma universitaire</p>
Année	Événements historiques de la Corée du Sud	Activité de la génération <i>Munhwawon</i>	PARK Kwang-su	HONG Ki-seon	AHN Dong Kyu	JUNG Sung-il	YI Hyo-in
1988	Élections législatives : échec du parti	Invitation des films coréens à la section du	Mariage avec YI Yōnho, l'ancienne	Intervention au séminaire du		Intervention au séminaire du	Mariage Chargé de l'importation

	présidentiel pour avoir la majorité à l'Assemblée nationale Fondation du <i>Hankyoreh</i> Jeux olympiques d'été ayant lieu à Séoul Commissions d'enquête parlementaires sur le Soulèvement de Gwangju	Forum du 38 ^e Festival international du film de Berlin Festival du Cinéma <i>Minjok</i> organisé par l'Union du cinéma universitaire Séminaires sur le Cinéma <i>Minjok</i> lors du <i>Ch'ongnyŏn yŏnghwa hakkyo</i> Fondation du Centre d'études du Cinéma <i>Minjok</i> Luttes contre la distribution directe des films étrangers Fondation du Comité du Cinéma <i>Minjok</i> Création du Syndicat des assistants-réalisateurs Fondation de <i>Changsan 'got mae</i>	rédatrice en chef de <i>Screen</i> Sortie de son premier film, <i>Ch'ilsu wa Mansu</i> Intervention au séminaire du <i>Ch'ongnyŏn yŏnghwa hakkyo</i> : l'idéologie et des pratiques du cinéma du Tiers-monde Intervention au cours de la troisième académie du cinéma pour les adolescents de YMCA Participation aux luttes contre la distribution directe des films étrangers Membre d' <i>Uri yŏnghwa yŏn'gu kamdok moim</i> (Réunion des réalisateurs pour les études du cinéma coréen) Sélectionné le meilleur artiste de l'année par le comité de cinéma de la Fédération générale des artistes pour le peuple Fondation du Comité du Cinéma <i>Minjok</i>	<i>Ch'ongnyŏn yŏnghwa hakkyo</i> (sujet : le réalisme cinématographique Participation aux luttes contre la distribution directe des films étrangers Fondation du Comité du Cinéma <i>Minjok</i> Fondation du <i>Changsan 'got mae</i> Entreprise de la réalisation d' <i>O! Kkum ũi nara</i> de <i>Changsan 'got mae</i>		<i>Ch'ongnyŏn yŏnghwa hakkyo</i> Découvert de HOU Hsiao-hsien Publication de ses critiques cinématographiques sous le pseudonyme de JUNG Yerin dans la revue <i>Wŏl kan pidio</i> (Vidéo mensuel)	des films étrangers dans le bureau de planification de <i>Chimi p'illŭm</i> Ouverture du programme du <i>Ch'ongnyŏn yŏnghwa hakkyo</i> Fondation du Centre d'études du Cinéma <i>Minjok</i> Participation au Comité du Cinéma <i>Minjok</i> Deuxième parution de <i>Ready Go</i>
Année	Événements historiques de la Corée du Sud	Activité de la génération <i>Munhwawon</i>	PARK Kwang-su	HONG Ki-seon	AHN Dong Kyu	JUNG Sung-il	YI Hyo-in
1989	Libéralisation des voyages à l'étranger	Première parution de <i>Roadshow</i>	Projection de <i>Ch'ilsu wa Mansu</i> au Goethe	Arrestation suite à la projection d' <i>O! Kkum</i>	Changement d'employeur : une	Rédacteur en chef de <i>Roadshow</i>	Parution d'un journal pour la lutte contre la

	Établissement de relations diplomatiques avec la Hongrie (la première fois avec un pays de l'Europe de l'Est) Manifestations des agriculteurs contre l'impôt sur l'utilisation de l'eau et sur la maintenance des installations d'irrigation Visite de Pyongyang d'YIM Sugyŏng (représentante des étudiants de la Corée du Sud) et de MUN Kyuhyŏn Assemblée générale des syndicats sud-coréens	Fondation de <i>Parit'ŏ</i> Fondation de l'Usine du cinéma <i>Han'gyŏre</i> par le Centre d'études du Cinéma <i>Minjok</i> Parution de l'ouvrage <i>Minjok yŏnghwa 1</i> Organisation du Groupe de production des informations par les travailleurs Sorti du premier long-métrage du cinéma alternatif : <i>O ! Kkum ūi nara</i> Première parution de <i>Yŏnghwa ŏnŏ</i> Affaire de la censure des courts-métrages des étudiants de l'Académie du film de Corée du Sud	Participation à l'Assemblée générale des cinéastes contre la distribution directe des films étrangers et pour l'établissement de la loi pour le développement du cinéma de la Corée du Sud Obtention du prix de la révélation de l'année avec son premier film, <i>Ch'ilsu wa Mansu</i> Obtention du prix du jury lors du 42 ^e Festival de Locarno	<i>ūi nara</i> Départ de <i>Changsan'got mae</i> Représentant du Mouvement des cinéastes souhaitant la démocratisation du pays pour l'établissement de la loi pour le développement du cinéma de la Corée du Sud Participation au projet de la production du film, <i>Ttaihan</i> en tant que scénariste Fondation de la société de production de cinéma, <i>P'arangsae yŏnghwa sa</i> afin d'exécuter le projet de la production d' <i>Uri ūi sarang ūn tŭlkkot ch'ŏrŏm</i> Intervention au symposium organisé par <i>Yŏnghwa ŏnŏ</i> sur le cinéma et la société sud-coréenne des années 1980	société de production de cinéma gérée par YI Semin	Scénariste d' <i>Aeran</i> de YI Hwangrim Fondation de <i>Yŏnghwa ŏnŏ</i> Participation au Festival de Nantes pour la rétrospective d'IM Kwon-taek et aussi pour voir <i>la Cité des douleurs</i> de HOU Hsiao-hsien	distribution directe des films étrangers, <i>Uri yŏnghwa</i> Parution de l'ouvrage <i>Minjok yŏnghwa 1</i> Parution de <i>Haebang chŏn hu sa ūi insik 4</i> Fondation de <i>Yŏnghwa ŏnŏ</i>
Année	Événements historiques de la Corée du Sud	Activité de la génération <i>Munhwawon</i>	PARK Kwang-su	HONG Ki-seon	AHN Dong Kyu	JUNG Sung-il	YI Hyo-in
1990	Changement du nom du ministère de la Culture et des informations	Manifestations des cinéastes pour l'augmentation du quota	Sortie de <i>Ch'ilsu wa mansu</i> au Japon Sortie de <i>Kŭdŭl to uri</i>	Participation à la publication de <i>Yŏnghwa ŏnŏ</i>	Changement d'employeur : <i>Sŏng'il sine ma'tŭ</i>		Parution de l'ouvrage <i>Minjok yŏnghwa 2</i> Intervention aux

	<p>publiques en : ministère de la Culture Délégation des informations publiques à un bureau spécialisé, <i>Kongbo chō</i> Fusion de trois partis et création du <i>Minju chayutang</i> : la majorité à l'Assemblée nationale du parti présidentiel Fondation du Conseil des syndicats de la Corée du Sud Sommet entre la Corée du Sud et l'Union soviétique (ROH Taewoo et Mikhaïl GORBATCHEV)</p>	<p>d'écran pour les films nationaux Création de l'Association du cinéma indépendant Sortie du deuxième film de <i>Changsan'got mae</i>, <i>P'aōp chōnya</i> Parution de l'ouvrage <i>Minjok yōnghwa 2</i> Réunion des représentants des groupes du cinéma militant pour les ouvriers Affaire d'<i>Ōmōni</i>, <i>tangsin ũi adŭl</i> Premier festival du cinéma indépendant Festival du cinéma du monde du travail Festival commémorant le Soulèvement de Gwangju Création de <i>Yōnghwa yesul pan</i> à l'Institut d'art littéraire <i>Han'gil</i> Création de la Réunion des réalisateurs d'aujourd'hui Création de l'Union des employés des bureaux de planification des films coréens</p>	<p><i>ch'ōrōm</i> Participation à la Réunion des réalisateurs d'aujourd'hui Intervention aux séminaires ayant lieu à <i>Yōnghwa yesul pan</i> Invitation au Festival d'Hawaï pour le film <i>Kūdŭl to uri ch'ōrōm</i> Son deuxième film nommé le meilleur film de l'année par l'Organisation de promotion du cinéma de Corée du Sud Prix du jury et Prix de la meilleure actrice du Festival de Nantes pour <i>Kūdŭl to uri ch'ōrōm</i> Prix du meilleur film du Festival <i>Ch'ōng ryong</i> pour <i>Kūdŭl to uri ch'ōrōm</i> <i>Kūdŭl to uri ch'ōrōm</i> nommé le meilleur film de l'année de <i>Yōnghwa ōnō</i></p>	<p>Intervention aux séminaires sur la rédaction de scénario ayant lieu à <i>Yōnghwa yesul pan</i></p>	<p>Chargé de la planification d'un film de PAK Ch'ōlsu, <i>Mul wi rūl kōnnŭn yōja</i> Création de l'Union des employés des bureaux de planification des films coréens</p>		<p>séminaires ayant lieu à <i>Yōnghwa yesul pan</i> Publication de ses critiques cinématographiques dans le <i>Hankyoreh</i> Activités avec sa femme pour un parti d'opposition, le <i>Minjung tang</i> Emménagement à l'île de Ganghwa [Kanghwa] Décision de devenir historien du cinéma coréen</p>
Année	Événements historiques de la Corée du Sud	Activité de la génération <i>Munhwawon</i>	PARK Kwang-su	HONG Ki-seon	AHN Dong Kyu	JUNG Sung-il	YI Hyo-in

1991	Élections des conseillers régionaux Équipe coréenne unifiée pour le 41 ^e Championnat de tennis de table ayant lieu au Japon Adhésion simultanée à l'ONU de la Corée du Sud et de la Corée du Nord	Fondation du <i>P'urūn yōngsang</i> (société de production de cinéma indépendant de KIM Dong-won) Fondation de <i>Munhwa hakkyo sōul</i> Première parution de <i>Han'gil yōnghwa</i> Section dédiée aux jeunes réalisateurs sud-coréens lors du Festival international du film d'Yamagata, Japon	Réalisation de <i>Perūllin rip'ot'ū</i>	Projet entrepris pour réaliser un long-métrage avec une caméra 35 mm	Mariage Planification des films : <i>Sansan i pusōjin irūm iyō</i> de JEONG Ji-yeong, <i>Yōl ahop ūi chōlmang kkūt e purūnūn hana ūi sarang norae</i> de KANG Woo-seok	Collaboration avec la revue <i>Mal</i> avec des articles sur le cinéma (jusqu'en 2007)	Dissolution du Centre d'études du Cinéma <i>Minjok</i> Membre d'un comité de rédaction de la revue <i>Han'gil yōnghwa</i> Journaliste de <i>Sahoe p'yōngnon</i> Publication de son article sur le cinéma dans un ouvrage de BAEK Gi-Wan [PAEK Kiwan], <i>Kkōptegi rūl pōtko sō</i>
1992	Manifestations contre l'ouverture du marché du riz Élections législatives Lancement d'un satellite artificiel : <i>Uri pyōl Iho</i> Accord avec le Vietnam sur l'établissement d'une délégation diplomatique sud-coréenne dans le pays KIM Young-sam élu président de la Corée du Sud	Sortis des premiers films commerciaux de nombreux jeunes réalisateurs Oppression de l'État sur la projection du troisième film du <i>Changsan'got mae, Tathin kyomun ūl yōlmyō</i> Interruption des séminaires privés sur le cinéma par le Comité éthique des performances publiques Création du Comité de patronage de la création des films indépendants Ouverture du <i>Simin yōnghwa ak'ademi</i> (Académie du cinéma pour les citoyens)	Création du Comité de patronage de la création des films indépendants Participation en tant que représentant de la Corée du Sud au 28 ^e Festival de Pesaro	Fondation de sa société de production de cinéma indépendant, <i>Young film</i> Sortie de son premier film commercial, <i>Kasūm e totnūn k'allo sūlp'ūm ūl charūgo</i> Intervention aux séminaires du <i>Simin yōnghwa ak'ademi</i> Mariage avec YI Chōnghūi (scénariste)	P'ūrodyusō en freelance : <i>Hayan chōnjaeng</i> de JEONG Ji-yeong et <i>Kūdae an ūi pūllu</i> de LEE Hyeon-seung	Mariage avec KIM Kyōnguk, critique de cinéma Départ de la revue <i>Roadshow</i> Début d'intervention régulière à l'émission de radio, <i>Chōng ūnim ūi FM yōnghwa ūmak</i> Collaboration avec le <i>Hankyoreh</i> pour ses critiques de cinéma publiées tous les weekends Intervention aux séminaires sur le cinéma ayant lieu à <i>Yōllin hakkyo</i> (École ouverte) du <i>Minju ōllon hyōbūihoe</i> (Conseil pour une presse démocratique)	Rédacteur en chef de <i>Yōnghwa chōnōl</i> (Journal du cinéma) Participation au Comité de patronage de la création des films indépendants Parution de son premier ouvrage de l'histoire du cinéma coréen Publication de son article sur le cinéma et la société sud-coréenne dans l'ouvrage <i>Han'guk sahoe ihae rūl wihan kil chabi</i> Publication régulière de ses critiques cinématographiques sur le <i>Hankyoreh</i> Participation en tant que représentant de la Corée du Sud au 28 ^e Festival de Pesaro Publication de son article sur la culture populaire dans la revue <i>Han'gil munhak</i> (Littérature <i>Han'gil</i>)
Année	Événements historiques de la Corée du Sud	Activité de la génération <i>Munhwawon</i>	PARK Kwang-su	HONG Ki-seon	AHN Dong Kyu	JUNG Sung-il	YI Hyo-in

1993	<p>Commencement du gouvernement civil Amnistie aux détenus ayant participé au mouvement pour la démocratisation Chef d'état-major de l'armée de terre licencié ayant pour but de supprimer des structures privées dans l'armée Plus d'un million d'entrées à un film d'IM Kwon-taek, <i>Sŏp'yŏnje</i> Exécution du système nominatif de circulation monétaire</p>	<p>Création d'un groupe de production des films documentaires, <i>Poim</i> Premier Festival international du film de femmes de Séoul</p>	<p>Fondation sa propre société de production de cinéma, <i>PARK Kwang-su film</i> Réalisation de <i>Kŭ sŏm e kago sipta</i></p>	<p>Prix du meilleur scénario du <i>Paeksang Art Awards</i> et de l'Association des critiques de cinéma de Corée du Sud pour <i>Kasŭm e totnŭn k'allo sŭlp'ŭm ŭl charŭgo</i> Prix de la révélation de l'année de l'Association des critiques de cinéma de Corée du Sud pour <i>Kasŭm e totnŭn k'allo sŭlp'ŭm ŭl charŭgo</i> Invitation au Festival de Nantes et au Festival de San Remo Échec du projet de la production d'un film basé sur l'affaire Poŭn et Chin'gwan</p>	<p>Production de <i>Pisanggu ka ŏpta</i> de KIM Yŏngbin Fondation de sa société de production de cinéma, <i>Yŏnghwa sesang</i></p>	<p>Intervention aux nombreux séminaires sur le cinéma et la critique cinématographiques</p>	<p>Fin d'études de licence Publication de son ouvrage sur le cinéma, <i>Yŏnghwa iyagi chumŏni</i> (Recueil des histoires sur le cinéma)</p>
1994	<p>Arrivée au pôle Sud de l'équipe d'explorateurs sud-coréenne Réintégration des enseignants ayant été licenciés en raison des activités du Syndicat des enseignants et des travailleurs de l'éducation Décès de KIM Il-sung Effondrement du pont Seongsu [Sŏngsu]</p>	<p>Festival du cinéma universitaire Premier festival des courts-métrages de Séoul organisé par <i>Samsung Nices</i></p>		<p>Rédaction du scénario d'une série télévision commémorant la 100^e année de la révolution <i>Tonghak, Sae ya sae ya p'arang sae ya</i> Échec du projet de la production d'un film, <i>Sul kkun ŭi norae</i></p>	<p>Production des films : <i>Hŏlliudŭ k'idŭ ŭi saengae</i> de JEONG Jiyeong et <i>Na nŭn somang handa nae ke kŭmji toen kŏt ŭl</i> de CHANG Gil-soo</p>	<p>Membre du comité exécutif du Festival des courts-métrages de Séoul</p>	<p>Parution de ses ouvrages : <i>Han'guk ŭi yŏnghwa kamdok 13in</i> (Treize réalisateurs de la Corée du Sud) et <i>Uri yŏnghwa ŭi mongsang kwa oman</i> (Des songeries et l'arrogance sur le cinéma coréen) Admission en master des études cinématographiques à l'Université Kyungsung Chargé de cours de cinéma à l'Université Kyungsung</p>
Année	Événements historiques de la Corée du Sud	Activité de la génération <i>Munhwawon</i>	PARK Kwang-su	HONG Ki-seon	AHN Dong Kyu	JUNG Sung-il	YI Hyo-in

1995	Mise en vigueur du système de paiement de taxes proportionnelles au poids et à la quantité pour les ordures ménagères Élections régionales Effondrement du grand magasin Sampoong [Samp'ung] Établissement du système nominatif pour des transactions de biens immobiliers ROH Tae-woo poursuivi en justice pour des pots-de-vin Arrêt de CHUN Doo-hwan à cause de son Coup d'État Dépassement du PNB par habitant au-dessus de 10 000 dollars	Annonce de la loi pour l'encouragement du cinéma de la Corée du Sud Festival international du cinéma indépendant de Séoul Fondation de l'Union des cinémathèques de la Corée du Sud Augmentation des programmes cinématographiques pour les adolescents pendant les vacances d'été Première parution de <i>Kino</i> , <i>Cine21</i> et <i>Premiere korea</i>	Réalisation d' <i>Arūmdaun ch'ōngnyōn chōn t'aeil</i>	Échec du projet de la production d'un film, <i>P'okchu chok</i> Intervention aux séminaires sur le cinéma ayant lieu lors du Festival de vidéo Participation à la lutte contre la Loi pour la promotion du cinéma de la Corée du Sud annoncée par le ministère de la Culture et des Sports	Production d'un film de LEE Jang-ho, <i>Ch'ōnjae sōnōn</i>	Fondation de <i>Kino</i> Rédacteur en chef de <i>Kino</i> Animation des cours sur la critique cinématographique à l'Université Sejong	Rédaction du scénario d' <i>Arūmdaun ch'ōngnyōn chōn t'aeil</i> Parution de ses ouvrages : entre autres, <i>Yōnghwa imiji ūi mihak</i> (Esthétique des images cinématographiques), <i>Han'guk yōnghwa ssitkim</i> (Commémoration du cinéma coréen)
Année	Événements historiques de la Corée du Sud	Activité de la génération <i>Munhwawon</i>	PARK Kwang-su	HONG Ki-seon	AHN Dong Kyu	JUNG Sung-il	YI Hyo-in
1996	Mise en vigueur d'un système d'allocation de	Premier BIFF KIM Dong-won mis en	Rétrospective des films de PARK Kwang-su au	Échec du projet de la production d'un film	Production d'un film de KIM T'aegyun, <i>Pak</i>		Remise de diplôme de master

	<p>chômage Ouverture du premier Festival international du film de Busan Démolition de l'ancien siège du gouvernorat général japonais de Corée</p>	<p>garde pour avoir vendu des vidéocassettes d'un film non censuré Organisation de la commission en charge des mesures pour la liberté d'expression Premier festival du film documentaire de Séoul Premier festival de cinéma pour les droits de l'homme Jugement de l'inconstitutionnalité de la précensure des films Parution de l'ouvrage sur l'histoire du cinéma indépendant sud-coréen, <i>Pyõnbang esõ chungsim ũro - han'guk tongnip yõnghwa ũi yõksa</i></p>	<p>Festival du film de New York Jury au Festival du film d'Hawaï Vice-président du comité exécutif du BIFF</p>	<p>basé sur le roman, <i>Oettan pang</i></p>	<p><i>ponggon kach'ul sakõn</i> Participation au <i>Chõlmũn chejak cha moim</i> (Réunion des jeunes producteurs de cinéma)</p>	<p>Parution de son ouvrage, <i>Kim kiyõng sinario sõnjip I</i> (Recueil de scénarios de KIM Kiyõng) Participation au premier BIFF : publication de l'ouvrage en anglais, <i>Korean New Wave : Retrospectives from 1980 to 1995</i></p>
--	---	---	--	--	--	--