

Mémoire, traumatisme et histoire

dans le cinéma sud-coréen contemporain :

Mother et *Peppermint Candy*

par Justine Duay

Le film *Mother* (Corée du Sud, 2009) du réalisateur Bong Joon-ho a été diffusé lors du 25^e Festival International du Film de Fribourg dans le cadre d'un panorama dédié à la figure de la femme dans le film noir. L'objectif de cette rétrospective était d'interroger le caractère supposément misogyne de ce genre cinématographique en proposant des productions qui se distinguent par leur manière de représenter les personnages féminins. En développant une intrigue policière presque exclusivement centrée sur une mère qui, face à l'incompétence de la police, décide de mener sa propre enquête pour prouver l'innocence de son fils accusé de meurtre, *Mother* justifie sa place au sein de ce panorama. Ceci d'autant plus que la protagoniste principale transcende les deux types de personnages féminins caractéristiques du film noir (la mère au foyer et la femme fatale) en incarnant successivement l'un et l'autre.

Cet article ne s'attachera toutefois pas à décrire les rapports de genre qui opèrent dans ce film. Il s'agira plutôt, à partir de l'exemple de *Mother* et avec l'appui de *Peppermint Candy* (Corée du Sud, 2000) de Lee Chang-dong, d'évoquer une certaine tendance du cinéma coréen à mettre en scène le thème du traumatisme en lien avec l'histoire nationale. Dans de nombreux films coréens contemporains, divers moyens sont utilisés pour signifier la présence de traumatismes dans le quotidien des personnages, déterminant leur caractérisation et les liens qui les unissent¹. Ces films mettent en scène des stratégies développées par les protagonistes pour affronter des épreuves douloureuses, notamment à travers une oscillation entre le besoin d'oublier et la nécessité du souvenir. Cette ambivalence de positionnement indique une prise de position délicate face aux nombreux traumatismes qui jalonnent l'histoire récente de la Corée du Sud. Elle reflète également de manière subtile la fonction du réalisateur et le rôle du cinéma dans la construction de l'identité natio-

¹ Citons entre autres *The Coast Guard* (2002) de Kim Ki-duk, *A Bittersweet Life* (2005) de Kim Jee-woon, *Old Boy* (2003) de Park Chan-wook, *Secret Sunshine* (2007) et *Poetry* (2010) de Lee Chang-dong, *A Man Who Was Superman* (2008) de Jeong Yoon-chul, *A Petal* (1996) de Jang Sun-woo et *Paju* (2009) de Park Chan-ok.

nale. Selon Hyangjin Lee, les cinéastes d'aujourd'hui réinterprètent les réalités sociopolitiques de la Corée contemporaine et de son histoire coloniale sans affirmer directement un point de vue idéologique explicite. Leurs films ne reflètent pas une fascination pour le passé en tant que tel, mais interrogent plutôt la manière dont le passé a pu déterminer le présent². Que ce soit de façon détournée ou directe, *Mother* et *Peppermint Candy* évoquent une histoire nationale tourmentée à travers les événements traumatiques auxquels sont confrontés les personnages. Tandis que les protagonistes de la fiction tentent de refouler les expériences traumatiques qui les ont marqués, les films eux-mêmes réalisent un travail de mémoire actualisant le passé à travers leur récit.

² Hyangjin Lee, *Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture, Politics*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2000, p. 61.

Traumatismes et oubli dans *Mother*: un lien avec l'histoire

Dans le film de Bong Joon-ho, une femme vit seule avec son fils Do-joon, âgé d'une vingtaine d'années, dont elle s'occupe à plein temps. Lorsque celui-ci est interpellé par la police et accusé du meurtre d'une collégienne, elle consacre toutes ses forces à le faire innocenter. Il s'avère que la nuit du meurtre, Do-joon a effectivement suivi la victime jusqu'au lieu du crime. Malgré les exhortations de sa mère, il est incapable de se souvenir de la suite des événements. Les efforts qu'il fournit pour rappeler à sa mémoire ces informations vont provoquer le souvenir d'un épisode traumatisant de sa vie qui avait été, jusque-là, refoulé dans son inconscient. Lorsqu'il avait 5 ans, sa mère a essayé de le tuer. C'est seulement après le souvenir de ce traumatisme que Do-joon parvient à se rappeler qu'il a aperçu un vieil homme dans une maison abandonnée alors qu'il suivait la jeune fille. Sa mère part immédiatement à la recherche de cet homme et apprend qu'il a été témoin du meurtre dont son fils est bel et bien coupable. Alors que le vieil homme prend conscience qu'il doit faire part de ces révélations à la police, il est sauvagement assassiné par la mère qui incendie ensuite sa maison. Revenue à son quotidien, elle reçoit la visite de la police qui lui affirme avoir découvert le vrai coupable et que son fils a été innocenté. La famille reprend ainsi sa vie : lui ignorant toujours qu'il est le véritable meurtrier, elle essayant d'oublier le crime qu'elle a commis. A la fin du film, alors que la mère est sur le point de partir quelques jours, son fils lui tend la boîte d'aiguilles d'acupuncture qu'il a trouvée dans les ruines de la maison du vieil homme où elle l'avait oubliée. Elle se remémore alors soudainement le meurtre qu'elle a commis et, en réaction, se pique la cuisse avec une des aiguilles à un endroit précis qui entraîne, selon elle, l'oubli de toutes les plaies du passé (*fig. 1*). Le film se clôt sur sa personne dansant de manière exaltée dans un autobus.



1

Dans la scène d'ouverture du film qui fonctionne comme une sorte de prologue, l'image de la mère qui danse dans les champs évoque déjà la présence d'un traumatisme. Le parcours de son personnage est allégorisé dans cette séquence par la manière dont elle danse presque malgré elle, comme emportée par une force. Son visage et les mouvements successifs qu'elle élabore expriment la souffrance, voire la folie. Ils suggèrent également un déni de la réalité qui sous-tend une aspiration à oublier : elle se cache d'abord les yeux, laissant apparaître un sourire qui se déforme lorsqu'elle retire sa main (*fig. 2a*). Le refus de voir se transforme ainsi en douleur au moment d'ouvrir les yeux, comme si, lorsqu'elle recouvre la vue, jaillissait à nouveau le souvenir de l'horreur. Elle dissimule ensuite sa bouche pour signifier le silence, signalant un vécu qui ne peut être exprimé par les mots (*fig. 2b*). Ces gestes éloquents prennent place parmi d'autres mouvements de danse plus élémentaires, voire enfantins. Ces derniers contrastent avec les sentiments profonds exprimés par son regard las, presque absent, souvent dirigé vers la caméra. Ce mélange entre une expression de souffrance et des mouvements presque comiques traduit un conflit entre un sentiment d'insouciance et de légèreté vers lequel la mère voudrait tendre et le poids d'un vécu traumatique qui l'inhibe (*fig. 2c*). La dimension tragicomique de cette danse préfigure également une des caractéristiques principales de *Mother*, qui parvient à instiller de l'humour jusque dans les scènes les plus chargées en tension, que celle-ci concerne une violence physique ou psychologique.

Dans *Mother*, les traumatismes vécus par la mère sont liés de façon très étroite à ceux éprouvés par le fils en raison du rapport fusionnel qui les unit. Il existe entre eux une relation que l'on peut qualifier de pathologique, qui trouve sa source dans la tentative d'infanticide dont le fils a été victime. Suite à cet événement, la mère devient une mère

nourricière, recréant un lien charnel avec son enfant et aspirant ardemment à réparer son geste à travers le don de nourriture, synonyme de vie. Elle oblige également son fils à boire un remède, dans un effort désespéré pour le guérir de ce souvenir traumatisant. Cette mère exerce une surveillance constante sur son fils et s'occupe de lui comme s'il était encore un enfant. De fait, en proie à une telle emprise maternelle, Do-joon souffre dans son développement intellectuel : simple d'esprit, impulsif et influençable, il est caractérisé par une attitude infantile qui le rend dépendant de sa mère, ce qui justifie, en retour, le fait qu'elle lui sacrifie sa vie. La condition de femme de ce personnage est niée au profit de celle de mère qui occupe la majeure partie de sa vie et entraîne une perte partielle de son identité, notamment signifiée par le fait qu'elle ne possède pas de nom propre dans le film. Il y a chez elle un processus d'identification très fort avec son fils – « moi, c'est toi » lui dira-t-elle pour justifier son projet de se suicider avec lui – qui tend vers un idéal de fusion non dépourvu d'une dimension incestueuse, signifiée à travers plusieurs situations équivoques. Par exemple, malgré le fait qu'il soit déjà adulte, Do-joon n'a jamais fréquenté de filles et affirme dans un dialogue avec son ami Jin-tae avoir couché avec sa mère. La nuit même, il la rejoint d'ailleurs dans son lit et s'endort la main posée sur son sein, geste à la fois érotique et infantile (*fig. 3*). Cette relation ambiguë du fils à sa mère semble refléter une impossibilité de dépasser le stade du



2a



2b



2c



3

désir libidinal caractéristique du complexe d'Œdipe, due notamment à l'absence du père.

Hyun-Suk Seo note que l'inexistence d'une paternité charismatique est récurrente dans de nombreux films coréens dès les années 1960. Celle-ci se fait allégoriquement l'écho de l'absence d'un mentor politique à l'époque de l'oppression militaire. Selon lui, l'enchaînement d'événements historiques dramatiques qu'a connu le pays – l'occupation japonaise puis américaine, la guerre de Corée, la modernisation et la dictature militaire – ont empêché l'élaboration d'une figure masculine héroïque au cinéma. De nombreux films jettent un regard cynique sur la société coréenne en mettant en scène des protagonistes masculins socialement inadaptés, mentalement incompetents et sexuellement frustrés sur lesquels flotte l'héritage de la jeunesse ruinée des générations précédentes³. Nous l'avons vu, le personnage de Do-joon se définit principalement par ces caractéristiques qui se voient renforcées par la présence de son ami Jin-tae. Incarnant une figure masculine sans failles, ce dernier contribue à placer Do-joon comme l'incarnation d'un anti-héros⁴. Cependant, Do-joon dépasse cette catégorie par la complexité de son personnage. Le film maintient une ambiguïté à son égard qui contribue à rendre sa personnalité insaisissable. Il est difficile de déterminer quelles sont ses motivations et à quel point il prend conscience des actes qu'il commet.

Son comportement se présente, en partie, comme la conséquence du traumatisme survenu dans son enfance. Toute la vulnérabilité de Do-joon est, en effet, mise en exergue lorsqu'il confie à sa mère qu'il se souvient avoir été empoisonné par elle. Cet épisode qui avait jusque-là disparu de sa mémoire consciente resurgit alors que Do-joon est en prison. Sa mère vient le voir et découvre qu'il a la moitié du visage couvert

³ Hyun-Suk Seo, « To Catch a Whale: A Brief History of Lost Fathers, Idiots, and Gangsters in Korean Cinema », www.thefilmjournal.com.

⁴ Pour une analyse approfondie de la figure masculine dans le cinéma coréen voir Kyung Hyun Kim, *The Remasculinization of Korean Cinema*, Durham/Londres, Duke University Press, 2004.



4

de bleus et de bosses. Il lui dit qu'on l'a tellement frappé qu'il « s'en souvient ». Il cache alors la partie abîmée de son visage avec sa main et confie à sa mère ce souvenir traumatisant qu'elle avait voulu enfouir dans l'oubli (fig. 4). Suite à cette révélation, il enlève sa main et laisse voir à nouveau ses blessures. Cet aspect sombre de son passé et l'horreur du souvenir qu'il vient d'énoncer sont soudain rendus visibles physiquement à travers ses traits déformés. Les blessures de Do-joon, déséquilibrant la partie saine de son visage, symbolisent la manière dont la réapparition du traumatisme vient ébranler le présent. Il est significatif que ce soit à travers la violence que Do-joon se souvienne de cet événement privé. Ce sont les coups portés à son intégrité physique qui ont permis de retrouver le souvenir d'une précédente atteinte contre son corps. La mise à mal du corps est déjà présente dans la scène où Do-joon est rudoyé par les policiers dans une salle obscure du commissariat. Mais c'est surtout le cas dans la longue séquence où Jin-tae interroge violemment deux jeunes garçons suspectés d'avoir commis le crime. S'improvisant policier, il les frappe dans le but d'obtenir des informations. A noter que les coups sont toujours dirigés vers le visage, partie visible du corps qui suggère une atteinte forte contre l'identité des personnes. Ces scènes thématisent l'usage de la torture comme pratique courante et rappellent ainsi les innombrables interrogatoires menés par la police coréenne dans les années 1980 pour réprimer les mouvements anti-gouvernementaux⁵. La violence policière comme pratique quotidienne est d'ailleurs clairement thématisée dans un autre film de Bong Joon-ho *Memories of Murder* (2003) qui se déroule dans cette même décennie.

Pour expliquer le geste destructeur qu'elle a eu envers son fils, la mère affirme : « La vie était un enfer, je voulais mourir avec toi... Tu imagines la souffrance, toi c'est moi. Nous étions seuls au monde. » Ces

⁵ Jean-François Rauger, compléments du DVD de *Mother*, Diaphana Edition, 2 juin 2010.

propos révèlent un contexte général de détresse, où la mort apparaît comme seule échappatoire à la souffrance. Ils renvoient une nouvelle fois à des événements historiques dramatiques qui ne sont pas explicités en tant que tels mais signifiés à travers le comportement de la mère. Le suicide, et plus encore l'infanticide, sont le résultat d'une série de traumatismes qu'elle a vécus. Ils révèlent un désespoir profond dont la société semble être la cause. Le personnage de Do-joon devant avoir une vingtaine d'années, le film fait probablement référence à la situation économique catastrophique du pays après la crise financière asiatique de 1997 dont les conséquences sociales furent dramatiques. Il se produisit, en effet, une augmentation du taux de crimes, de divorces et surtout de suicides ; ce dernier doubla en 1998 par rapport à l'année précédente⁶.

Après le choc provoqué par la résurgence soudaine de l'épisode de l'infanticide longtemps enfoui, la première réaction de la mère est de vouloir piquer son fils avec une aiguille d'acupuncture sur la cuisse à l'endroit précis qui, selon elle, permet de « guérir les mauvais souvenirs, les traumatismes et la rancœur profonde ». Or, si cette piqûre guérit c'est parce qu'elle entraîne l'oubli des moments douloureux. L'utilisation d'une aiguille thérapeutique est significative. Elle contribue à placer l'oubli comme remède aux traumatismes. C'est aussi par l'oubli, à l'aide de l'aiguille, que la mère cherchera à fuir le souvenir des crimes commis par son fils et par elle-même dans les dernières scènes du film. Implicitement, le film suggère toutefois que cette piqûre censée effacer le souvenir des souffrances vécues est vaine. La disproportion entre la gravité du traumatisme et l'usage d'une simple aiguille qui permettrait de l'évacuer rend tangible l'état de désespoir total de la mère face aux situations qu'elle doit gérer. A la fin du film, la manière dont elle fuit la réalité tant par l'oubli que par un déplacement physique (elle se trouve dans un bus en route pour une destination inconnue) démontre son échec à vivre avec les souvenirs traumatisants du passé.

Dans *Mother*, il apparaît ainsi que les actes commis par les personnages sont trop lourds à porter et l'oubli se révèle nécessaire pour y survivre. Lorsque le film se termine, le spectateur est d'ailleurs le seul à connaître la vérité quant au déroulement des événements, étant donné que ni la mère ni le fils ne se souviennent qu'ils ont chacun commis un meurtre et qu'aucun personnage secondaire ne sait qui sont véritablement les coupables. Ainsi, dans ce film, si la solution pour les personnages réside dans l'oubli des épisodes traumatiques, cet oubli les concerne eux et n'inclut pas les spectateurs dans le travail de mémoire forcé qu'implique la vision du film. De cette manière, en mettant en scène la volonté d'oublier des personnages, *Mother* thématise l'import-

⁶ Shin Gi-wook, Chang Kyung-sup, « Social Crisis in Korea » dans *Korea Briefing 1997-1999: Challenges and Changes at the Turn of the Century*, New York, Sharpe, 2000, cité dans Hye Seung Chung et David Scott Diffrient, « Forgetting to Remember, Remembering to Forget: The Politics of Memory and Modernity in the Fractured Films of Lee Chang-dong and Hong Sang-soo », dans Frances Gateward (éd.), *Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, Albany, State University of New York Press, 2007, p. 124.

tance d'un certain devoir de mémoire face aux événements du passé.

Temporalité et histoire de la Corée : l'exemple de *Peppermint Candy*

Ce processus est également mis en œuvre dans *Peppermint Candy* de Lee Chang-dong par le biais d'un travail élaboré sur la temporalité. Ce film se caractérise au niveau formel par une chronologie inversée (le film commence en 1999 par le suicide du personnage principal et remonte jusqu'en 1979 à travers sept séquences temporelles) qui montre l'impact des traumatismes du passé sur le présent. Le protagoniste cherche activement à oublier son passé lié à des événements tragiques de l'histoire de la Corée, mais ses efforts ne vont conduire finalement qu'à en réaffirmer la présence. Incapable de se libérer de ces souvenirs traumatisants, il va être amené au suicide. La structure anti-chronologique de *Peppermint Candy* permet d'opérer un retour progressif vers un passé toujours plus lointain et enfoui, à la recherche de l'épisode originel qui a déterminé le parcours de Yong-ho, le protagoniste. Le film révèle que sa vie bascule en mai 1980 lors du soulèvement populaire de Gwangju. Envoyé comme soldat pour mater les manifestants, Yong-ho est blessé à la jambe et, dans sa détresse, tue une jeune femme par erreur (fig. 5). La douleur physique le poursuivra toute sa vie et lui rappellera constamment le meurtre qu'il a commis, l'empêchant ainsi d'effacer ce souvenir de sa mémoire. Cette narration cyclique, qui se termine où elle commence, révèle toute sa complexité dans la dernière scène du film qui précède les événements de 1980⁷. Yong-ho, dans une attitude mélancolique, se recueille et pleure, regardant hors-champ (fig. 6a-6b) l'endroit même où il se suicidera vingt ans plus tard, écrasé par un train (fig. 7a-7b). Selon

⁷ Steve Choe, «Catastrophe and Finitude in Lee Chang Dong's *Peppermint Candy*: Temporality, Narrative, and Korean history», www.thefreelibrary.com/Choe%2c+Steve-a11941.





6a



6b

8 *Ibid.*

Steve Choe, la possibilité même de vivre semble ici compromise par la certitude de la mort qui attend le personnage. Yong-ho semble prendre conscience à ce moment-là de la trajectoire tragique qui l'attend et à laquelle il ne peut échapper⁸.

Peppermint Candy, à l'instar de *Mother*, met en scène un protagoniste qui, en cherchant à effacer ses souvenirs traumatisants, est dans le déni de son propre passé. Notons cependant que si, dans *Mother*, les traumatismes des personnages peuvent être compris comme étant déterminés par des événements historiques, le lien à l'histoire s'opère de manière plus concrète dans *Peppermint Candy*. En effet, alors que chez Bong Joon-ho les meurtres et autres méfaits prennent place au sein d'une intrigue policière, Lee Chang-dong les lie explicitement à des épisodes dramatiques de l'histoire de la Corée. Selon Aaron Han Joon Magnan-Park, l'interrogation sur l'héritage de certains événements historiques menée par les réalisateurs contemporains coïncide avec le récent relâchement de la prise de position rigide du gouvernement coréen face à l'histoire officielle. Alors que certains épisodes particulièrement violents d'un pays sont soumis à «l'obligation d'être oubliés», les thématiques abordées par Lee Chang-dong dans ses films le situent dans une perspective inverse qui induit une obligation de ne pas oublier⁹. Selon Kyung Hyun Kim, il est fréquent de voir émerger dans un pays qui a enduré la terreur politique un cinéma national à l'identité «post-traumatique» dont la mission est d'aider les spectateurs à se souvenir de ce qui est trop douloureux à guérir¹⁰. Comme le rappelle Paul Ricœur, le devoir de mémoire ne prend sens que par rapport à la difficulté ressentie par la communauté nationale à évoquer ces événements d'une manière apaisée¹¹. Ainsi, de par les problématiques qu'ils évoquent et les parcours torturés de leurs personnages, des films tels que *Mother* ou *Pep-*

⁹ Aaron Han Joon Magnan-Park, «*Peppermint Candy: The will not to forget*», dans Chi-Yun Shin et Julian Stringer (éd.), *New Korean Cinema*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2005, p. 160.

¹⁰ Kyung Hyun Kim, *The Remasculinization of Korean Cinema*, Durham/Londres, Duke University Press, 2004, p. 108.

¹¹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil (coll. «L'ordre philosophique»), 2000, p. 105.



7a



7b

permint Candy aident la communauté à se réconcilier avec son histoire collective douloureuse.

Comme le démontrent les deux films évoqués dans cet article, le cinéma coréen contemporain tend à traiter de thématiques très fortes où la mort est omniprésente. Le crime, l'inceste, le suicide et la torture sont autant de situations extrêmes auxquelles sont confrontés les personnages. L'oubli apparaît alors comme solution mais il leur est rarement accordé, et ils ne parviennent jamais totalement à échapper à leurs souvenirs traumatisants. Thème privilégié pour instaurer une relation à la mémoire et à l'histoire nationale, le traumatisme s'élabore en tant qu'élément constitutif de la psychologie complexe des personnages et recoupe différents genres cinématographiques. Le traitement de situations personnelles dramatiques n'empêche toutefois pas le recours récurrent à l'humour comme moyen de susciter la réflexion. Cette dimension humoristique apparaît sous diverses formes – scènes de violences gratuites tragicomiques, situations incongrues ou exagération du jeu d'acteur – et désamorce les tensions tout en mettant en relief leur importance dans l'univers diégétique.