UNIVERSITÉ PARIS VIII VINCENNES-SAINT-DENIS
École doctorale 159 « Ésthétique, Sciences et Technologie des Arts »
EA 2302 ESTCA
(Esthétique, Sciences et Technologies du Cinéma et de l'Audiovisuel)

Thèse de doctorat
Spécialité : Art (études cinématographiques)

Romain LEFEBVRE

Hong Sang-soo, un cinéma de la croyance
Continuités, discontinuités, conflits d'images et mutation des personnages

Thèse préparée sous la direction de Dork ZABUNYAN
Professeur d'études cinématographiques, Université Paris VIII

Soutenue le 24 novembre 2017

Composition du jury :

Emmanuelle André - Professeure - Université Paris-Diderot

Fabienne Costa – Professeure - Université Grenoble-Alpes

Antony Fiant - Professeur - Université Rennes II

Frédéric Sabouraud - Professeur - Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis

Remerciements :

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse, Dork Zabunyan, pour m'avoir permis de suivre mon instinct et pour son souci constant d'améliorer les travaux. Cette thèse n'aurait pas vu le jour sans lui, dont un cours m'a un jour donné le goût de la lecture des textes théoriques et critiques.
Merci à Arnaud Widendaële, Gabrielle Hardy et Adrienne Boutang pour leurs relectures attentives ou leurs capacités de traduction.
Merci aux camarades de la *Revue Débordements* dans les pages de laquelle j'ai entamé, à coup de critiques parfois un peu trop longues mes réflexions sur le cinéma d'Hong Sang-soo : Raphaël Nieuwjaër, Florent Le Demazel, Lucie Garçon, Gabriel Bortzmeyer.
Merci à Guillaume Morel de m'avoir permis de m'intéresser plus longuement à *Les Femmes de mes amis* à l'occasion de la sortie du film en DVD chez Survivance, ainsi qu'à toute l'équipe du Kino-Ciné de Villeneuve d'Ascq où j'ai pu présenter plusieurs films d'Hong Sang-soo et ainsi éprouver les réactions des spectateurs (lors d'interventions parfois un peu trop longues). Merci également à Erwan Floch'lay et Simon Daniellou de m'avoir accueilli à Rennes pour discuter autour d'une table ronde.
Merci à tous les amis qui ont su m'encourager alors que je n'avais pas forcément toujours assez de temps à leur offrir.
Merci enfin à mes parents pour leur soutien permanent.

SOMMAIRE

INTRODUCTION

page 10

I / Le deuil de la continuité

1) Le problème de la croyance

1.a Premiers symptômes : fragmentation et interruption

page 30

1.b Détermination du problème : un monde sans croyance ?

page 39

1.c Une porte sur le dehors : cinéma et pensée

page 52

2) La position intermédiaire des personnages : entre hier et demain

2.a Traits personnalistiques : déplacés, errants, désœuvrés, irrésolus

page 63

2.b Évaluer l'ambiguïté : le choix d'une perspective

page 72

2.c Haewon, héroïne du discontinu

page 87

3) La tension des extrêmes : entre continuité et discontinuité

3.a La mort dans la vie

page 102

3.b La tentation de l'ange : la continuité absolue

page 111

3.c L'irruption du monstre : la discontinuité absolue

page 118

3.d Un monde commun : coexistence et conciliation

page 125

II / La pensée reconfigurée

1) *Le conditionné et l'artificiel*

1.a Les illusions
page 133

1.b La fonction critique des images
page 147

2) Effets de structure, expériences de pensée

2.a L'image du temps dans *Hill of freedom*
page 153

2.b Du vide d'origine à la plénitude des lignes
page 166

2.c La répétition dans *The day he arrives :* enjeu temporel, enjeu existentiel
page 175

2.d De Kyungjin à Yejeon : choisir son trajet
page 188

3) Conflits d'images

3.a L'illusion de subjectivité, ou le problème de l'indétermination dans *La Vierge mise à nue par ses prétendants*
page 198

3.b Le « souvenir pur » ou la ruine du modèle de la vérité
page 208

3.c L'illusion de moralité, ou le problème temps-morale dans *Un jour avec, un jour sans*
page 215

3.d L'indétermination ou la ruine de l'évaluation morale
page 224

4) Le plan esthétique : l'indétermination cadrée

4.a Distribuer les bons points, ou la bonne distribution des points (esthétique, philosophie, critique)
page 231

4.b La méthode de tournage de Hong Sang-soo
page 238

III/ Les images de l'identité

1) *Des limites à la surface-écran*

1.a. La quête du moi et le « discours des limites »
page 250

1.b Les images extérieures et le dispositif d'échange
page 258

1.c Le regard-image et la puissance d'altération
page 269

1.d L'autonomie de la parole-image
page 275

2) *La constitution imaginaire des identités*

2.a Conversions du dispositif : de la connaissance à la croyance
page 283

2.b La sélection des images : identification et puissance de liaison
page 295

2.c Les liens du couple : de la recherche de l'image vraie au désir de la bonne image
page 303

3) *Effets de surface et événements de pensée : ressemblances, différences.*

3.a Le « discours des extrêmes » : chacun est à la fois différent et pareil.
page 316

3.b Les expériences de la ressemblance à l'autre : impersonnalisation et indistinction
page 328

3.c Le drame de la substitution ou le principe d'interchangeabilité
page 342

3.d L'immanence des personnages au récit ou la production des identités individuelles
page 351

IV/ Le monde discontinu : devenir et possible

1) Le changement du devenir ou le régime de non-identité

1.a. Logique de l'identité : *Yourself and yours*
page 363

1.b Les métamorphoses instantanées de Minjung
page 376

1.c Les conditions d'un monde : de la surface au dehors
page 389

2) *Les expériences du possible*

2.a *Oki's movie* et *In another country* : effets de substitutions
page 395

2.b L'incompossible et les mondes divergents
page 411

2.c L'équivalence des niveaux de réalité : ni entrée, ni sortie
page 420

2.d La réalité en images : du cinéma et de la vie
page 428

3) *Le possible comme épreuve existentielle*

3.a L'origine ou la renaissance : l'épreuve du possible dans *Night and day*
page 437

3.b Le vertige et le choix suspendu dans *La Vierge mise à nue par ses prétendants* et *Haewon et les hommes*
page 448

V/ Mises à l'épreuve et mutation des personnages

1) Yourself and yours *: la rééducation de Youngsoo*

1.a Un trajet physique et mental (dehors et dedans)
page 460

1.b L'épreuve des retrouvailles
page 468

2) De la connaissance à la croyance : de quoi les personnages sont-ils capables ?

2.a Le trajet d'Hong Sang-soo : du congé donné à l'idéal du savoir à l'affirmation de nouvelles valeurs

page 480

2.b Nommer les choses, ou l'épreuve du point de vue (*Ha ha ha, Un jour avec, un jour sans*)

page 489

2.c « *Moins on sait, mieux on voit* » : sentir la différence

page 504

2.d Destituer la profondeur : vide de signification et absence de raison

page 510

3) *Croyance et choix dans* Le jour d'après *: du problème à son issue*

3.a Régime de rupture et difficultés à croire (Bongwan, Haejoo, Changsook)

page 519

3.b Conversation entre un sceptique et une croyante : Bongwan et Areum

page 533

3.c Mutation et « conversion » de la croyance

page 540

4) Croire en ce monde : de la transcendance à l'immanence

4.a L'immanentisation du miracle et de la grâce : « *tout est merveilleux* » (*Woman on the beach, Night and day*)

page 547

4.b Du destin au hasard : vouloir ce qui arrive

page 560

4.c Le renversement de la morale ou l'éthique de la discontinuité : spontanéité authentique, innocence et affects (*Un jour avec, un jour sans*)

page 569

4.d Sagesse de la surface : « Voir les bons côtés », parler avec le sourire

page 583

5) *Dans la discontinuité, continuer. Re-liaison et ré-enchaînement.*

5.a « À la fois » pareils et différents : l'unicité, à nouveau
page 594

5.b Choix de rompre, mariage instantané, choix recommencé ou comment sortir du cycle de reproduction
page 605

5.c Le nouvel amour (l'inconnu, l'affect, la différence, l'instant)
page 609

CONCLUSION
page 618

BIBLIOGRAPHIE
page 629

ANNEXE : le dessin de Hong Sang-soo
page 648

FILMOGRAPHIE DE HONG SANG-SOO
page 649

INDEX
page 650

Introduction

Ce travail propose une vision d'ensemble de l'œuvre d'Hong Sang-soo, notre corpus filmique incluant l'intégralité des films du cinéaste sortis en France à ce jour, soit 19 long-métrages et un moyen-métrage[1]. Mais cette vision d'ensemble doit d'emblée être rattachée à une certaine perspective, ou autrement dit aux postulats à partir desquels nous analyserons l'œuvre.

Nous ne proposerons pas dans ces pages d'étude exhaustive et systématique de la réception des films, mais il ne serait pas faux de dire qu'il y a à l'origine de notre travail la frustration ressentie face à une tendance de la réception critique d'Hong Sang-soo, qui étouffe ce qui constitue à nos yeux le véritable intérêt de ce cinéma. Nous commencerons ainsi, malgré la conscience qu'il conviendrait de nuancer nos propos - la généralité est toujours disgracieuse-, par caractériser en quelques lignes cette tendance, afin de mieux nous en détacher ensuite.

Les films d'Hong Sang-soo sont ostensiblement éloignés de toute problématique sociale ou politique, aussi ne serait-il pas incompréhensible qu'ils apparaissent à certains comme dénués d'intérêt ou comme ayant pour unique enjeu l'exploration d'un champ sentimental. Dans un texte où il fait l'éloge d'Hong Sang-soo, Guillaume Brac présente son œuvre comme une « comédie humaine miniature et dépressive » réunissant cinéastes ratés, professeurs aigris, comédiens frustrés, avant de poursuivre : « si Hong Sang-soo fait des films jusqu'à sa mort, ils parleront tous de la même chose : des variations infinies entre des jeunes femmes indécises et des hommes plus mûrs »[2].

Mais ces propos de Guillaume Brac ne font que prolonger une tendance qui était déjà sensible dans les premiers textes sur Hong Sang-soo parus dans les revues spécialisées que sont *Les Cahiers du cinéma* et *Positif*. En 1999, sous la plume de Charles Tesson, Hong Sang-soo est ainsi qualifié de « grand observateur du comportement humain », et ses personnages décrits comme des « êtres de désir ». Quatre ans plus tard, lorsque les trois premiers films d'Hong Sang-soo sont visibles en France, Matthieu Darras identifie la thématique qui leur est selon lui commune : les relations de couple[3]. Depuis, de nombreux textes auront souligné l' « art de portraitiste » du cinéaste, son intérêt presque exclusif pour les sentiments ou l' « indécision du désir » de ses personnages[4]. À partir d'une association spontanée de

[1] Hong Sang-soo est un cinéaste prolifique et, à l'heure où nous écrivons ces lignes, deux films supplémentaires ont été tournés et présentés en festival ou sont sortis en Corée, à savoir *On the beach at night alone* et *La Caméra de Claire.*

[2] « Si petit, si grand », *Cahiers du cinéma n° 706*, décembre 2014, pp. 24-26.

[3] Charles Tesson, « Les impasses de l'amour », *Cahiers du cinéma* n° 537, juillet-août 1999, pp. 52-54 ; Matthieu Darras, « Des couples épatants... », *Positif* n° 505, mars 2003, pp. 30-32.

[4] Voir respectivement Joachim Lepastier « Les sentiments à la trace », *Cahiers du cinéma* n° 678, mai 2012, pp. 50-51 ; Vincent Malausa, « Haewon la métisse », *Cahiers du cinéma* n° 693, octobre 2013, pp. 30-31 (« la course à la mémoire des

l'œuvre d'Hong Sang-soo au champ sentimental, deux grands thèmes parsèment les textes critiques : le désir, et les relations hommes-femmes. C'est d'ailleurs à partir du premier qu'est souvent effectué un rapprochement entre Hong Sang-soo et Eric Rohmer. Quant au second, il lui arrive d'être poussé à son comble, jusqu'à voir en Hong Sang-soo un « cinéaste de l'altérité sexuelle »[5].

Quoique cela ne constitue pas le tout de la critique (et même de celles dont nous avons prélevé des fragments) ni des écrits sur le cinéaste, nous y voyons une tendance indéniable, devant laquelle il convient de faire deux remarques. D'une part, nous concevons que les films d'Hong Sang-soo eux-mêmes, en s'inscrivant dans des milieux sociaux très circonscrits et en faisant revenir une même constellation de personnages, se prêtent sans doute à une vision axée sur l'enjeu sentimental. Mais d'autre part, il est clair que nous n'aurions en ce qui nous concerne jamais choisi de travailler sur le cinéma d'Hong Sang-soo si cette vision nous paraissait véritablement ou complètement en rendre compte. Nous ne croyons pas que les films d'Hong Sang-soo témoignent d'une science du comportement humain et, si le désir y entre en jeu, nous croyons que c'est toujours secondairement.

Lorsqu'Hong Sang-soo évoque le désir à l'occasion d'une conférence de presse récente, c'est d'une manière qui fait clairement ressortir qu'il ne constitue pas en lui-même un enjeu :

> "On traverse la vie si vite, on doit toujours se dépêcher et l'on a cette anxiété si forte... Alors nous n'avons pas le temps de faire attention à ce cadre mental (*mindset*) qui en fait contrôle notre comportement, qui colore nos désirs, si l'on peut dire. Nous avons besoin de temps pour y faire attention... Avant tout, "pourquoi je désire telle chose ?", "pourquoi je désire de cette manière ?", "pourquoi je recherche cette chose ?", "pourquoi je veux acquérir autant ?". Je dois voir tout ce qui m'incite à faire tout ça. »[6]

Le désir est secondaire par rapport à un conditionnement qui concerne autant ses objets que sa « manière ». Mais si cela est exact, restreindre l'attention au désir lui-même (pour constater son indécision, son caractère obscur et ineffable) fait courir le risque de ne pas voir ce qui l'informe. Ces

---

sentiments qui est désormais l'unique quête du cinéaste ») ; Jean-François Rauger, « "*The day he arrives. Matins calmes à Séoul*" : l'héritier d'Eric Rohmer est coréen », *Le Monde*, mis en ligne le 15 mai 2012 : http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/05/15/l-heritier-d-eric-rohmer-est-coreen_1701477_3246.html

[5] Murielle Joudet, « Un jour avec, un jour sans », *Groupement National des Cinémas de Recherche*, consultable en ligne : http://www.gncr.fr/films-soutenus/un-jour-avec-un-jour-sans. Notons sur ce point cette déclaration d'Hong Sang-soo : «Je ne pense pas qu'il y ait tellement de différence entre l'homme et la femme. Peut-être qu'il y a 99 % de commun. Les petites différences sont exagérées pour le plaisir (*for the purpose of celebration*). Mais en fait, je pense que nous sommes tous très similaires. Il y a une petite quantité de différences dans l'expression, mais nous sommes tous très très similaires. Mais parce que je suis un homme, j'ai beaucoup d'idées sur les femmes. La plupart d'entre elles sont inoffensives mais parfois je tombe sur un préjugé que je reconnais comme un préjugé, et je dois lutter pour le briser » (Conférence de presse donnée au festival de San Sebastian, le 23 septembre 2016, à l'occasion de la présentation du film *Yourself and yours* : https://www.youtube.com/watch?v=JQL8PGds6Z0 – voir la 29ème minute). Il apparaît ainsi que l'altérité, loin d'être une donnée de départ pour le travail d'Hong Sang-soo, pourrait intervenir comme une « idée » que les individus ont en tête, relever de l'habitude de pensée ou de l'illusion.

[6] Voir la conférence de presse donnée au Festival de Cannes, le 22 mai 2017, pour la présentation du film *Le jour d'après* : https://www.youtube.com/watch?v=Vl9ecVnUF5U&t=2354s (vers la 22ème minute)

propos du cinéaste nous invitent donc à opérer un recadrage et sont pour nous, dès que nous les rapportons aux films, l'occasion d'entrevoir un enjeu irréductible au champ sentimental.

Nous notions l'absence de toute problématique sociale ou politique chez Hong Sang-soo, mais il se pourrait que cette absence même soit propice à nous indiquer que l'intérêt se trouve ailleurs, et nous ne le situerons donc pas pour notre part au niveau des rapports sentimentaux et individuels, mais au niveau de la pensée. Voici une première idée de départ, que nous serons amenés à répéter et à approfondir au cours de ce travail : chez Hong Sang-soo, tout ce qui se joue dans le champ sentimental renvoie en dernier lieu à un plan mental. Voilà qui peut nous amener à attribuer la plus grande importance à des films que l'on trouverait autrement légers.

Mais par-delà les déclarations du cinéaste, ce sont les films eux-mêmes qui désignent une dimension irréductible au désir et au sentiment. Ce travail témoigne d'une vision de l'œuvre d'Hong Sang-soo qui s'enracine dans une expérience de spectateur et, même si ce n'est pas le premier film de l'auteur que nous ayons vu, notre rencontre avec le cinéma d'Hong Sang-soo a sans doute eu lieu lors de la vision de *The day he arrives*. Il ne s'agit pas dans cette introduction de proposer une analyse du film (qui viendra en temps voulu), mais il peut être bienvenu d'aborder quelques moments déterminants pour notre approche liant les sentiments des personnages, la pensée et l'esthétique.

The day he arrives s'organise autour d'un personnage de cinéaste devenu professeur en province, Seongjun. Ce dernier, de passage à Séoul, en profite pour voir un ami, mais son séjour est ponctué par une série de rencontres, parmi lesquelles deux s'avèrent particulièrement marquantes : il retrouve une ex-petite-amie, Kyungjin, puis il rencontre la patronne d'un bar, Yejeon. Il est tout à fait possible de voir dans le film, à travers la position de Seongjun et son rapport à ces deux femmes, une méditation sur le désir ou une exploration des rapports hommes-femmes, mais il faudrait encore articuler cela à deux choix du cinéaste : un choix de casting, et un choix formel (de montage). *The day he arrives* ne montre pas une relation homme-femmes, mais il montre par contre la relation d'un homme avec deux femmes physiquement identiques. Seongjun retrouve Kyungjin au début du film, et il ne rencontre Yejeon que plus tard, mais la ressemblance des deux femmes saute aux yeux du personnage et des spectateurs : et pour cause, elles sont interprétées par la même actrice.

En fonction de cette ressemblance objective, il est clair que la rencontre de Seongjun et de Yejeon met en jeu davantage que du désir, et il faut relier l'attirance que Seongjun ressent pour Yejeon à l'interrogation d'Hong Sang-soo sur ce qui conditionne le désir, voir que l'important n'est pas le désir de Seongjun pour une femme, mais son attirance pour une femme qui ressemble à son ex-petite amie. La

ressemblance des deux femmes n'appartient pas au personnage et ne nous renvoie pas au champ sentimental mais elle l'aimante en faisant de la rencontre un « événement de pensée », expression sur laquelle nous reviendrons.

Cette ressemblance s'articule notamment dans le film à une répétition. Nous assistons en effet à la reproduction d'un même enchaînement dans la relation de Seongjun avec chacune des deux femmes : à un moment où Seongjun manifeste ses sentiments et son attachement succède un autre moment où Seongjun rompt. Retrouvant Kyungjin après deux ans de séparation, il craque et lui déclare, en pleurs, qu'il ne veut personne d'autre et ne peut plus se passer de sa présence. Gagné par une émotion fulgurante, le couple se reforme et finit enlacé sur le lit de la jeune femme. Mais au plan suivant, nous retrouvons Seongjun sur le pas de la porte de Kyungjin, prenant congé, disant à la jeune femme qu'il vaut mieux qu'ils ne se revoient plus (tout en répétant qu'il l'aime). La même chose arrivera donc plus tard suite à une première nuit passée avec Yejeon : le matin venu, Seongjun rompt.

L'on pourrait voir dans un ce type de retournement, dans le passage de l'attachement manifeste à la rupture, l'emblème même de l'« indécision du désir », mais ce serait ne pas faire droit à deux points. D'abord, le fait même que Seongjun répète cet enchaînement dénote de sa part une étrange forme de persévérance et d'affirmation. Ensuite, la rupture des personnages coïncide à chaque fois avec une coupe, c'est-à-dire une rupture de la continuité filmique. Tout comme la ressemblance des deux femmes renvoie d'abord à un choix de casting qui défie tout réalisme ou naturalisme, l'on dirait ici que la rupture est comme prise en charge par l'opération du récit, par-delà toute psychologie. Aussi ce qui nous est rendu sensible ici est moins l'indécision du désir qu'un problème de continuité qui embrasse les relations des personnages, la forme du récit et la pensée.

L'expérience du visionnage de *The day he arrives* nous a donc amenés à concevoir le déplacement suivant, qui n'a cessé d'informer notre réflexion : de l'indécision comme caractère psychologique à la discontinuité comme schème autour duquel se noue un rapport entre différents plans, soit un plan existentiel (ou sentimental), un plan mental (ou plan de pensée) et un plan formel (ou esthétique). Nous aurons le souci constant d'articuler ces plans, convaincus qu'ils participent tous d'un même projet, dont on ne saurait rendre compte en s'intéressant exclusivement à ce qui se joue entre les personnages indépendamment des choix esthétiques, ou aux expérimentations narratives indépendamment des relations entre les personnages. De ce point de vue, la ressemblance entre Kyungjin et Yejeon est un indicateur précieux et constitue un circuit impliquant les personnages, le récit et la pensée, et il nous semblerait curieux de s'intéresser aux personnages, à l'attirance que Seongjun ressent pour Yejeon, sans interroger d'abord le choix d'Hong Sang-soo de faire interpréter un personnage par une même actrice :

quels présupposés ou quel projet transparaissent à travers un tel choix ? Il nous arrivera bien de parler de désir, mais nous le ferons en parlant par exemple de désir de continuité, manière de mettre en relation les sentiments des personnages avec un schème de pensée qui est susceptible de conditionner le désir. Voir par exemple un désir de continuité dans l'attirance de Seongjun envers Yejeon serait une manière de dire qu'il ne s'agit pas tout à fait ou simplement du désir d'un homme pour une femme. Pourquoi Seongjun est attiré par Yejeon qui ressemble à Kyungjin ? Peut-être parce qu'il s'agit d'un désir de continuité. Mais pourquoi rompt-il ? Peut-être avant tout parce qu'il y a discontinuité des images.

Ce qui nous a sauté aux yeux dans *The day he arrives,* c'est que le cinéma d'Hong Sang-soo ne se propose pas de livrer une étude de comportement humain à partir d'une observation mais qu'il produit plutôt, à travers une écriture affirmée, un type de relation tout à fait singulière et inédite, mettant en jeu une ressemblance parfaite, débouchant sur un curieux enchaînement d'attachement et de rupture, un retournement qui renverse aussi la pensée du spectateur.

Conflit d'images : spectateur et film

Notre intérêt pour le cinéma d'Hong Sang-soo est profondément lié à la fonction que le cinéaste assigne à son travail. Le cinéma n'est pas pour lui le moyen de témoigner d'un état donné des relations humaines, mais c'est un outil susceptible d'exercer un effet critique sur la pensée. Faire d'Hong Sang-soo le peintre délicat des relations sentimentales et des affres du désir nous paraît en fait une réduction difficilement compréhensible alors qu'il désigne lui-même une plus haute fonction : défaire les illusions, détruire les idées reçues, modifier les habitudes de pensée[7]. À vrai dire, nous ne pensons pas qu'il puisse y avoir, pour un cinéaste, de croyance plus forte à une fonction du cinéma. L'une des entreprises de ce travail sera donc, en mettant l'accent sur un enjeu de pensée sous-jacent aux films, d'établir la dimension critique du cinéma d'Hong Sang-soo.

Mais nous ne pourrons faire cela qu'à partir de certains postulats et d'un certain cadre théorique, en posant qu'il existe une co-détermination de l'image et de la pensée et une affinité particulière entre les images de cinéma et la pensée. Nous défendrons dans ce travail la position selon laquelle les films d'Hong Sang-soo mettent en jeu des *conflits d'images de pensée*, mais nous devons considérer dans un premier temps que toute séance de cinéma recouvre potentiellement un conflit de ce type. Nous

[7] Voir Emmanuel Burdeau, Jean-Philippe Tessé et Antoine Thirion, « Un film est bon pour moi s'il modifie ma manière de penser », entretien avec Hong Sang-soo, *Cahiers du cinéma* n°590, mai 2004, pp. 32-34, mais aussi Hervé Aubron, Cyril Neyrat, Antoine Thirion, « Comme on jette des œufs contre un mur. Entretien avec Hong Sang-soo », *art. cit*. Et Jean-Philippe Tessé, « Hong Sang-soo : le conteur », *Chronicart,* mis en ligne le 16 octobre 2005, disponible en ligne : http://www.chronicart.com/digital/hong-sang-soo-le-conteur/

exposerons brièvement nos postulats en mobilisant les réflexions de deux auteurs qui auront, en raison même de leur façon de concevoir le cinéma comme une technique de pensée, une place de choix dans notre réflexion : Gilles Deleuze et Jean Epstein. Ces deux auteurs nous fourniront le meilleur cadre possible pour envisager à la fois le rapport du cinéma et de la pensée d'une façon générale, et un conflit entre différentes images ou types de rapports à la pensée.

Il faut pointer un motif commun à Hong Sang-soo, Epstein et Deleuze : une articulation entre le fait que nous n'ayons qu'un accès médiatisé au réel et l'existence d'un conditionnement des individus (des pensées, des comportements, des perceptions, etc.). Nous avons vu qu'Hong Sang-soo évoquait un conditionnement du désir, mais le conditionnement renvoie directement à l'emprise d'un cadre mental au niveau de la pensée ou à la présence et à l'action d'images entre les individus et le réel. C'est à partir de cette donnée première qu'il convient d'envisager dans un second temps l'action du cinéma, comme l'indiquent ces propos du cinéaste :

> « La substance pure du réel, personne ne peut l'atteindre, on la perçoit à travers les images. Parfois certaines images nous trompent. Elles peuvent être nocives car elles rendent inutilement malheureux. Aller au cinéma, et voir mes films, peut-être, c'est apprendre à se défaire de ces illusions » [8]

Dire que le cinéma peut permettre de se défaire des illusions revient à poser que la séance de cinéma met en jeu un conflit d'images de pensée, soit plus exactement un conflit entre des images que le spectateur a en lui, qui conditionnent son appréhension du réel, et les images du film. Ceci est encore exprimé d'une autre manière par le cinéaste, avec une légère nuance, qui tient à l'accent mis sur la « forme » davantage que sur le cinéma lui-même :

> « Les pensées qui nous viennent spontanément ne sont que le fruit des idées fixes ou des stéréotypes que l'on a déjà en tête. La forme joue le rôle d'un instrument artificiel pour s'éloigner de ce qui est déjà conditionné à la base. »[9]

La modification des habitudes de pensée suppose chez Hong Sang-soo l'invention de structures narratives, celle-ci étant le moyen privilégié d'opérer un *reconditionnement* ou un *recadrage* de la pensée. Il n'est pas difficile de relier ces propos d'Hong Sang-soo, le jeu entre le conditionné et l'artificiel qu'ils énoncent, avec les réflexions qu'eût Epstein en son temps. Epstein évoque également les illusions dont est victime l'esprit humain, qui découlent d'abord selon lui d'une tendance à anthropomorphiser les phénomènes réels, c'est-à-dire à projeter sur le monde extérieur des schèmes de la raison humaine. Mais le cinéma offre justement pour Epstein l'occasion de rompre avec la « perspective égocentrique » et l'anthropomorphisme : le cinéma est un appareil à nous sortir de nous-mêmes, c'est-à-dire du même coup

[8] *Ibid.*
[9] Voir « Hong Sang-soo par Hong Sang-soo : une leçon de cinéma », rencontre animée par Jean-François Rauger, datée du 16 mars 2011, visible en ligne : http://www.cinematheque.fr/video/136.html

à sortir le monde extérieur des déterminations habituelles que lui impose un cadre de pensée[10].

Toute la théorie du cinéma d'Epstein consiste à présenter et à argumenter l'idée que le cinéma est un instrument machinique capable de remplir le rôle d'un second cerveau et d'instaurer un autre cadre mental, ce en présentant à l'esprit humain une pensée du réel sous forme d'image. Pour Epstein, le cinéma est :

> « un de ces robots intellectuels, encore partiels, qui, à l'aide de deux sens photo et électro-mécaniques et d'une mémoire enregistreuse photochimique, élabore des représentations, c'est-à-dire une pensée, où l'on reconnaît les cadres primordiaux de la raison, les trois catégories kantiennes de l'étendue, de la durée et de la cause. »[11]

La possibilité d'un rapprochement entre la pensée humaine et les images cinématographiques repose ainsi d'abord sur un élément qui convoque directement la spécificité du cinéma : sa capacité à temporaliser le mouvement (à jouer conjointement des catégories temporelles et spatiales), qui lui permet de produire une « imitation » de l' « idéation humaine » telle que la philosophie l'a conçue. L'esprit et la machine ont en commun un certain cadre formel *a priori*, et le fait que le cinéma présente ensuite ses productions au spectateur sous forme d'images lui permet en outre de se « raccorder » directement à la sensibilité et à la vie psychique du spectateur[12]. C'est là un point essentiel pour comprendre l'idée d'un conflit d'images : *les images cinématographiques sont vis-à-vis de l'esprit humain en situation d'autonomie relative, à la fois extérieures et intérieures*, c'est-à-dire susceptibles de venir pénétrer cet esprit (ou d'être intériorisées), le flux filmique pouvant se confondre avec le flux psychique, tout en échappant néanmoins au cadre mental préétabli conditionnant son exercice humain[13].

Epstein est plusieurs fois cité par Deleuze dans *L'image-temps*, et un cadre général tournant autour des rapports du cinéma et de la pensée se maintient chez ce dernier lorsqu'il affirme que le cinéma a une vertu automatique, « psychomécanique » et a pour objectif la pensée[14]. L'affinité du cinéma et de la pensée repose également chez lui sur la capacité du cinéma à mobiliser dans ses images l'espace et le temps, mais il n'épouse pas pour autant l'intégralité de la position eipsteinienne, qu'il donne comme

---

[10] « Alcool et cinéma », *Ecrits sur le cinéma, tome II : 1946-1953*, Paris, Seghers, 1975, p. 223.

[11] Jean Epstein, « L'intelligence d'une machine », *Ecrits sur le cinéma, tome 1 : 1921-1947,* Paris, Seghers, 1974, p. 310.

[12] *Ibid*, p. 332 : « Tant que le fonctionnement d'une machine n'émeut pas notre sensibilité et tant qu'il ne vient pas ainsi participer à notre vie intérieure, il ne nous est d'aucun secours pour penser ni pour croire à ce que nous pensons. Il faut donc, d'abord, qu'un mécanisme possède une sensibilité *sui generis*, qui puisse se raccorder à la nôtre. », et « L'âge du cinéma », p. 420 : « l'art cinématographique est né et se nourrit d'une singulière affinité entre les facultés de représentation, propres à la machine cinématographique, et la fonction mentale de l'homme, telle qu'elle se trouve configurée dans notre présent établissement individuel et collectif. »

[13] Sur le rapport du flux filmique et du flux psychique, on se rapportera notamment à l'article de Christian Metz « Le film de fiction et son spectateur (Étude métapsychologique) », dans *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1993, pp. 121-175. Voir également le travail d'Elsa Boyer qui s'intéresse à ce phénomène à partir d'un cadre philosophique (Stiegler, Husserl) et met en évidence la manière dont une « conscience d'image physique » (ou image-objet) peut prendre les caractères d'une « conscience d'image libre » (ou image-mentale) dans le cadre d'expériences artistiques ou médiatiques (*Le conflit des perceptions*, Paris, Éditions MF, 2015, notamment pp. 179-188, où l'auteure se réfère au cinéma).

[14] Gilles Deleuze, *L'image-temps,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 342, p. 219.

appartenant à un moment historique caractérisé par une foi et un enthousiasme devenus impossibles.

L'une des particularités de la position d'Epstein est qu'elle attribue à la machine une subjectivité ou un esprit propre. Si le cinéma permet, à côté de la pensée organique, une « pensée mécanique », ses images ne sont pas pour Epstein la simple reproduction et projection transparentes des images mentales et des intentions d'un artiste. L'intermédiaire de la technique joue pour lui une fonction primordiale, si bien que « le vrai génie inconscient et automatique que manifeste le cinéma sont ailleurs : inhérents à l'instrument lui-même »[15]. Ce point est extrêmement important dans la mesure où il autorise une croyance forte au cinéma, ainsi caractérisé comme instrument de subversion automatique[16]. Mais c'est aussi un point faible, puisque l'on aurait du mal à suivre aujourd'hui (autrement que comme une fable théorique valable sous un certain régime de vérité) cette position qui accorde beaucoup trop à l'instrument lui-même.

Deleuze, pour sa part, ne dote pas le cinéma d'une subjectivité ou d'un esprit, mais le cinéma reste fondamentalement lié chez lui au fonctionnement du cerveau, donc à la pensée. Et d'une position à l'autre, les images ne perdent pas leur autonomie relative vis-à-vis de l'esprit humain. D'un côté, il n'y a pas de « cerveau-robot » chez Deleuze, c'est-à-dire que la technique n'est considérée chez ce dernier que comme un moyen qui n'a pas de valeur intrinsèque. C'est pourquoi la position deleuzienne dégage un plus grand espace pour la figure du « créateur » qui est celui qui fait un usage de la technique afin d'exprimer ses idées dans des formes ou des figures, des blocs de sensations ou des percepts : l'acte de création ne peut être assuré par les moyens techniques seuls[17].

Mais d'un autre côté, les images ont beau être le fruit d'un acte extérieur, il n'en reste pas moins que l'œuvre existe de manière autonome, relativement indépendante à la fois de l'auteur et du spectateur : c'est cette autonomie qu'exprime la formule deleuzienne « le cerveau, c'est l'écran »[18]. Le peu d'intérêt dont Deleuze témoigne pour le spectateur de cinéma vient du fait que les films sont chez lui présentés comme traçant et retraçant des circuits cérébraux, comme autant de cerveaux extérieurs aux nôtres, que l'expérience cinématographique nous permet d'expérimenter. Deleuze se tient à distance des théories du

[15] Jean Epstein, « Alcool et cinéma », *Ecrits sur le cinéma, tome II : 1946-1953, op. cit*., pp. 239-240. Voir également « L'intelligence d'une machine », *op. cit*., pp. 308-309 : « Comme tout mécanisme, et proportionnellement à son degré de complexité, l'instrumentation cinématographique (…) possède cette personnalité qui caractérise les objets supérieurs, mais qui, dans ce cas, apparaît un peu confuse, en raison des outils différents dont le fonctionnement la met en œuvre : c'est la personnalité collective d'une petite société de machines. Cependant, en plus de ces caractères de première individualisation, qui sont une occurrence commune dans le monde mécanique, le cinématographe manifeste très haut et très clairement un génie propre, dont aucun autre mécanisme n'a donné jusqu'ici un aussi net exemple. »

[16] « Qŭ que soit le sujet d'un film chaque mètre de pellicule exerce discrètement, sournoisement, cette influence antirationnelle, car, de par sa technique, le cinéma ne peut rien raconter sans dire cette leçon aussi et d'abord. », dans « Cinéma, expression d'existence », *Ecrits sur le cinéma, tome II : 1946-1953, op. cit*., p. 139.

[17] Gilles Deleuze , « Qu'est-ce que l'acte de création ? », *Deux régimes de fous*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, pp. 291-302. Deleuze emploie également le terme « créateur » dans *L'image-temps*, par exemple p. 33.

[18] Gilles Deleuze, « Le cerveau c'est l'écran », *Deux régimes de fous*, op. cit., pp 264-265.

dispositif ou métapsychologiques cherchant à expliquer la possibilité d'une confusion entre flux filmique et flux psychique et l'influence des images sur les individus, mais la position d'extériorité dans laquelle il pense les images pose pourtant l'une des conditions d'un conflit d'images et d'une détermination des écrans-cerveaux humains par les écrans-cerveaux cinématographiques (les deux se trouvant mis sur un pied d'égalité).

Par ailleurs, après avoir dit plus haut que le cinéma d'Hong Sang-soo ne témoignait pas d'un état donné des relations humaines, il faut insister sur ce que peut nous apporter la mise en rapport du cinéma d'Hong Sang-soo avec les conceptions d'Epstein et de Deleuze. Tous les deux refusent l'idée que les films devraient être rapportés à une réalité préexistante, voyant dans le cinéma un « dispositif expérimental », qui n'est pas reproducteur mais « producteur » de réalité, capable de réaliser des mondes[19]. S'il existe des différences entre les deux auteurs, l'idée de Deleuze selon laquelle l'image constitue un monde autonome ou « est à elle-même toute sa réalité », est en fait, *du point de vue de l'effet,* très proche de l'idée d'Epstein selon laquelle le cinéma propose une réalité seconde mais qui « est bien toute la réalité sensible en fonction du spectateur », le processus d'intériorisation supposant la rencontre d'un objet extérieur autonome (qui a sa propre réalité, donc) et d'un sujet qui l'intériorise et peut s'en trouver modifié[20].

Epstein et Deleuze nous fournissent donc un ensemble d'idées et de postulats que nous faisons nôtres, convaincus qu'aborder l'œuvre d'Hong Sang-soo à travers ces postulats sera la meilleure manière de rendre compte du projet du cinéaste de modifier les habitudes de pensée. On ne peut pas croire à une fonction critique du cinéma, à sa capacité d'opérer un recadrage ou une reconfiguration de la pensée, par-delà la référence à une réalité extérieure, ses déterminations et ses normes, sans partir d'un rapport des images et de la pensée (ou des cerveaux).

Hong Sang-soo, réalisateur-philosophe

Mais comme nous l'avons remarqué, Hong Sang-soo souligne l'importance de la forme lorsqu'il évoque la possibilité d'opérer un reconditionnement à travers le cinéma, et notre ambition n'est pas ici de théoriser un rapport général du cinéma et de la pensée. Aussi, Deleuze et Epstein nous intéressent-ils dans leur manière commune de voir, à partir du rapport général de l'image et de la pensée, les constructions

[19] Voir « L'intelligence d'une machine », dans *Jean Epstein, Ecrits complets, Volume 5, 1945-1951*, Paris, Independencia éditions, 2014, pp. 94-95, et Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990/2003, p. 84.

[20] Voir *L'image-temps, op. cit*, p. 54, et « Portrait du philosophe en spectateur », *Deux régimes de fous, op. cit.*, p. 199. Et pour Epstein « Le monde fluide de l'écran », *Ecrits sur le cinéma, tome II : 1946-1953, op. cit*., p. 147, p. 210. La figure du spectateur n'est pas totalement absente des écrits de Deleuze, qui évoque parfois un « circuit qui comprend à la fois l'auteur, le film et le spectateur » (*L'image-temps, op. cit.*, p. 210).

formelles comme le corrélat de postulats et de positions philosophiques. Le « cinéma du diable » chez l'un ou le cinéma moderne chez l'autre correspondent à chaque fois indissociablement à des constructions d'espace-temps spécifiques et à une philosophie ou un type de rapport à la pensée.

Toute séance de cinéma peut potentiellement recouvrir un conflit d'images de pensée mais il est évident, à partir du moment où l'on assigne au cinéma une fonction critique, que l'effet exercé sur la pensée du spectateur est entièrement relatif aux images du films. Aussi convient-il d'abord, pour qui espère modifier les habitudes de pensée, de partir d'un constat, c'est-à-dire d'avoir une idée de ce que sont ces habitudes, des postulats qui les informent (et forgent un cadre mental) et des réflexes de pensée qu'elles mobilisent. Il n'y a qu'en disposant d'une idée claire des caractères de l'habitude, qu'en ayant circonscrit le champ de l'illusion, que l'on se rend capable de produire des images susceptibles d'agir contre ces habitudes et ces illusions. Mais cela implique que le conflit d'images de pensée commence *avant* la séance de cinéma, qu'il se joue déjà sur le plan esthétique (au niveau des films dans leur autonomie relative). Le projet même d'Hong Sang-soo nous indique qu'il y a chez lui une articulation serrée entre un constat, une position d'ordre philosophique et une pratique esthétique, c'est-à-dire que le cinéaste opère des choix et construit ses images parce qu'elles lui semblent aptes à bousculer les habitudes. À partir d'un rapport général de l'image et de la pensée, notre ambition est donc de rendre compte de cette articulation, de saisir le constat et la position du cinéaste à travers ses constructions formelles ou de saisir ses constructions formelles à partir de son constat et de sa position. Autrement dit, nous voudrions établir un rapport entre la pensée du cinéaste et ses images. Et, pour ce faire, nous articulerons notamment les propos du cinéaste avec des analyses de film.

Mais nous pourrions présenter notre parti pris d'une autre manière. Dans l'un des films d'Hong Sang-soo, *Les Femmes de mes amis*, une étudiante dit au réalisateur Ku, personnage principal du film invité dans une université pour évoquer son œuvre : « *vous n'êtes pas un réalisateur, mais un philosophe* ». Dans son contexte, cette affirmation a une dimension vexante et renvoie à une catégorisation rigide, mais il s'agit pour nous en quelque sorte de la prendre au sérieux en l'appliquant à Hong Sang-soo lui-même, comme *réalisateur-philosophe*, c'est-à-dire réalisateur pratiquant, suivant une expression de Deleuze (à propos d'Alain Resnais), un « cinéma de la pensée » ou un « cinéma de philosophie »[21].

L'on comprendra donc que la référence à Deleuze présente pour nous un intérêt particulier, notamment pour la façon dont Deleuze conçoit les rapports entre cinéma et philosophie, loin de la partition rigide de l'étudiante des *Femmes de mes amis* : c'est par les images elles-mêmes, en tant qu'elles

[21] Gilles Deleuze, *L'image-temps, op. cit*., p. 271.

produisent de la pensée, que s'établit chez Deleuze un rapport entre philosophie et cinéma. Faire de la philosophie pour un cinéaste signifie avant tout penser au moyen des images :

> « Il n'y a pas des pensées abstraites qui se réaliseraient indifféremment dans telle ou telle image, mais des pensées concrètes qui n'existent que par ces images-là et leurs moyens. (...) Les grands auteurs de cinéma sont des penseurs, en ce sens, autant que les peintres, les musiciens, les romanciers ou les philosophe (la philosophie n'a aucun privilège). »[22]

Chez Deleuze, le rapport général cinéma-pensée s'articule autour d'un rapport entre l'image et le concept, la formation d'une image sur le plan esthétique renvoyant à la formation d'un concept sur le plan de la pensée, sans qu'un plan ait de privilège sur l'autre. Il y a ainsi « dans le concept même un rapport avec l'image, et dans l'image un rapport avec le concept », et les images de cinéma tracent des images de pensée.[23] Le motif deleuzien de l' « image de la pensée » nous intéresse et sera mis à contribution au cours de ce travail car nous y voyons le signe d'une indissociabilité de la pensée et de l'image. Ce motif implique qu'un changement esthétique, dans la façon de construire une forme, renvoie à un changement dans la pensée, que l'on peut circuler des formes aux postulats philosophiques et des postulats aux formes. Ou encore, comme l'exprime Deleuze, qu'à une « mutation cinématographique » correspond une mutation « métaphysique »[24].

Aborder les films d'Hong Sang-soo en termes d'images et de pensée permet de les doter d'un enjeu qui nous échapperait peut-être autrement, mais cela nous permet également de considérer les procédés formels ou les choix de structure d'Hong Sang-soo, par-delà le simple aspect technique, comme des fonctions de pensée. Si les « idées » ou la pensée au cinéma est indissociable d'un « processus cinématographique », la saisie de cette pensée, des concepts auxquels elle renvoie, implique une attention portée aux différents procédés mobilisés, qu'ils relèvent du montage, du visuel ou du sonore, du filmage ou de la mise en scène[25].

Les choix de montage et de casting que nous avons décrits à propos de *The day he arrives* impliquent déjà un conflit entre la continuité et la discontinuité (la rupture des personnages est évidemment une « coupure irrationnelle » selon la terminologie utilisée par Deleuze pour décrire le régime d'image correspondant à l'image-temps) et une mise à mal des postulats d'identité et d'unité. Nous aurons l'occasion de nous intéresser à la présence d'effets de dédoublement chez Hong Sang-soo ou

---

[22] « *Cinéma* 1 - Première », *Deux régimes de fous, op. cit.,* p. 194.

[23] Voir *Pourparlers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990/2003, p. 91, et *Deux régimes de fous, op. cit.*, p. 197 : « Le cinéma crée un autre type d'image, des images-mouvements et des images-temps. Mais les concepts eux-mêmes sont des images, ce sont des images de pensée. Ce n'est pas plus difficile, ni plus facile, de comprendre un concept que de regarder une image ».

[24] Gilles Deleuze, *L'image-temps, op. cit*., p. 186 (à propos d'Orson Welles). Sur le rapport de l'image de la pensée et des images de cinéma, on pourra lire Suzanne Hême de Lacotte, « Image cinématographique et image de la pensée philosophique », *Chimères*, vol. 64, n°2, 2007, pp. 117-129 (mais l'auteure en reste ici à une exposition de la pensée de Deleuze sans en passer par les images des films).

[25] Voir Gilles Deleuze , « Qu'est-ce que l'acte de création ? », *Deux régimes de fous*, *op. cit.*, pp. 296-298

à son usage de la répétition, et voir quelle image de la pensée ses films participent à tracer signifiera notamment pour nous déduire de ses films une image du temps et une image de l'identité.

Des affinités philosophiques : Deleuze, Epstein, Nietzsche, Blanchot, Kierkegaard

Le rapport de l'image et de la pensée ouvre la possibilité d'un rapport entre cinéma et philosophie, la découverte d'une affinité de pensée ou d'un partage de problèmes et de questions entre cinéastes et philosophes (chacun posant les problèmes suivant ses propres moyens). C'est en fonction d'une affinité de pensée et d'un partage de problèmes que nous serons amenés à recourir au cours de notre travail à des réflexions de philosophes, étant entendu que notre travail cherche moins à exposer et commenter directement les réflexions des philosophes en question (même si cela pourra ponctuellement être nécessaire) qu'à permettre la saisie et l'éclaircissement des choix d'Hong Sang-soo et des questions posées à travers ses images[26].

Nous avons dit qu'Hong Sang-soo cherchait à modifier les habitudes et à opérer un reconditionnement mental, aussi les philosophes que nous mobiliseront ne nous intéressent eux-mêmes qu'en fonction de leur positionnement dans le champ philosophique, leur philosophie accompagnant un bouleversement ou une mutation de l'image de la pensée, le passage d'une « image classique » à une « image moderne » de la pensée, selon les termes de Deleuze[27]. Notre point de repère, qui sert en quelque sorte de passerelle entre cinéma et philosophie, pour en avoir formulé les rapports, est bien Gilles Deleuze, et Deleuze a lui-même exprimé le rôle où la place qu'ont occupé dans l'histoire de la philosophie ceux auxquels nous nous référerons, à savoir principalement Friedrich Nietzsche, puis Sören Kierkegaard et Maurice Blanchot. Les deux premiers forment sous la plume de Deleuze un couple qui participe à un tournant dans l'histoire de la philosophie, à savoir le remplacement du « modèle du savoir » par la croyance. Quant à Blanchot, il nous intéresse ici pour une idée dont Deleuze s'inspire dans *L'image-temps*, et qui comporte différents aspects sur lesquels nous reviendrons : la « pensée du dehors » comme expression de la rencontre de la pensée avec un impensé ou une impuissance[28].

[26] Autrement dit, notre travail est orienté vers le cinéma, et les notions philosophiques seront idéalement mobilisées pour donner à comprendre et à voir les films.

[27] Sur les images de la pensée, voir Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1999 (3ème édition), pp. 118-125 ; Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de minuit, 1991, pp. 53-5 ; enfin, le troisième chapitre de *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011 (12ème édition), pp. 169-21. Nous reviendrons sur ce motif au cours de notre travail.

[28] Voir L'image-temps, *op. cit.*, pp. 218-224. Deleuze formule la mutation que subit l'image de la pensée à travers le passage à la croyance et la rencontre du Dehors dans son cours du 6 novembre 1984, disponible en ligne : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=366

D'une manière ou d'une autre, Kierkegaard, Nietzsche, Blanchot, Epstein[29] et Deleuze contestent les postulats d'une image classique de la pensée et les valeurs qui les accompagnent, l'affinité de la pensée avec le vrai, l'identité des choses et des êtres, l'adéquation de l'esprit humain et du monde extérieur. Et si Deleuze occupe une place centrale dans notre travail, Nietzsche exerce sans doute sur ces pages une influence déterminante, puisqu'Epstein, Blanchot et Deleuze en sont eux-mêmes des héritiers (et des commentateurs pour Deleuze et Blanchot). La lutte contre les habitudes de pensée, les illusions et les clichés est un thème commun à Hong Sang-soo, Deleuze, Epstein et Nietzsche, qui partagent ainsi le motif d'un reconditionnement ou apprentissage (de la pensée ou de la vue). Peut-être faut-il d'emblée préciser une chose concernant le projet et le positionnement d'Hong Sang-soo : ce dernier cherche à modifier les habitudes de pensée et à défaire les illusions, mais la lutte contre les illusions ne se mène pas au nom de la vérité et dans le but d'acquérir une connaissance assurée. Comme nous le verrons, la recherche de la vérité et la connaissance sont elles-mêmes, pour Hong Sang-soo, des habitudes et des illusions. Aussi les films d'Hong Sang-soo portent-ils en eux une critique de la vérité et de l'idéal du savoir, opérant par leurs propres moyens un geste nietzschéen : la substitution d'une réalité perspectiviste à une réalité objective (nous verrons cela plus précisément à travers nos analyses des films, notamment dans notre cinquième partie « Mises à l'épreuve et mutation des personnages »).

Mais les pensées de Deleuze, Nietzsche et Kierkegaard présentent également un intérêt évident eu égard au cinéma d'Hong Sang-soo, puisqu'il s'agit à chaque fois de penseurs de la répétition et du temps. Nous en tirerons donc bénéfice au moment d'approfondir l'usage de la répétition chez Hong Sang-soo, et nous aurons l'occasion de confronter les constructions du cinéaste à certaines figures deleuziennes (le temps comme coexistence de virtualités, comme ligne droite, comme cercle décentré), aux répétitions kierkegaardiennes et nietzschéennes et à leurs implications respectives, et, plus généralement, à un temps conçu comme devenir.

En outre, les conceptions de la répétition chez ces auteurs mettent en jeu une articulation qui est pleinement active au sein des films d'Hong Sang-soo, c'est-à-dire une articulation entre temps, pensée et existence. En effet, les répétitions ne concernent pas seulement la forme des films mais impliquent également les personnages, comme cela est le cas de Seongjun dans *The day he arrives*. Kierkegaard et Nietzsche, à travers la « reprise » et l' « éternel retour » désignent indissociablement une pensée du temps et une manière de se rapporter au monde, un mode d'existence. La répétition n'est pas seulement ce qui

[29] Epstein prend ainsi dans ses textes le parti du Diable contre Dieu, mais Dieu et le Diable ne sont finalement rien d'autre sous sa plume que des figures renvoyant chacun à une image de pensée, à des postulats et à un « groupe de valeurs multiples ». Dieu est ainsi le symbole de la permanence, de la tradition et de la raison, face au Diable qui représente l'énergie du devenir, l'attrait de l'avenir et de l'inconnu. Voir « Le cinéma du diable », *op. cit*., pp. 343-344. Epstein nous intéressera également dans ces pages pour sa façon d'envisager des concepts philosophiques (le temps, l'identité) à travers les images de cinéma.

arrive extérieurement, mais elle est aussi ce qui doit être fait ou voulu par les individus (une répétition intérieure ou spirituelle), et nous verrons que les personnages d'Hong Sang-soo doivent eux aussi devenir capables de « faire » la répétition. Une proximité particulière entre Nietzsche et Hong Sang-soo se nouera notamment dans le domaine des valeurs, à partir d'une critique commune de l'idéal et d'un privilège donné à la vie. Le passage du « modèle du savoir » à la croyance est aussi celui de la transcendance à l'immanence : les films d'Hong Sang-soo, tout en orientant la pensée des spectateurs, mettent en jeu un ensemble de valorisations et échappent aux postulats de la transcendance.

La démarche problématique

Nous avons pu énoncer les postulats à partir desquels nous abordons l'œuvre d'Hong Sang-soo, soit le rapport du cinéma et de la pensée, ainsi que notre ambition de rendre compte du rapport entre la pensée d'Hong Sang-soo et ses images ou constructions formelles (afin de considérer Hong Sang-soo comme un *réalisateur-philosophe*). Nous avons également exprimé la volonté d'articuler un plan de la pensée, un plan esthétique et un plan existentiel. Mais il est encore nécessaire d'ajouter quelques mots afin de caractériser notre approche.

Nous choisissons pour ce travail une démarche de type problématique, qui doit justement nous permettre de faire tenir ensemble les différents plans évoqués précédemment. Le rapport cinéma-pensée est un postulat théorique, mais qui ne constitue pas en tant que tel un problème. La volonté de tisser un lien entre l'œuvre et son auteur n'en constitue pas davantage. Nous pouvons nous demander « quel est le projet d'Hong Sang-soo ? » et répondre qu'il cherche à modifier les habitudes de pensée, mais cela ne nous permet pas de voir à quelle nécessité répond ce projet, ce que sont ces habitudes, pourquoi vouloir les modifier, et dans quel but. Par ailleurs, nous voyons bien, d'un point de vue plus pratique, que nous ne pourrons pas trouver dans le rapport cinéma-pensée ou le rapport œuvre-auteur un principe d'organisation, alors même que nous nous trouvons face à un corpus filmique assez important.

C'est pourquoi notre vision de l'œuvre, en plus de postuler un rapport entre les images de cinéma et la pensée, s'organisera autour d'un problème qui est celui de la croyance. Celui-ci ne renvoie pas simplement à un mécanisme subjectif d'adhésion à des contenus, mais nous entendons la croyance, à la suite de Deleuze, comme la possibilité pour l'homme de se relier au monde après une rupture de l'unité ou de la continuité[30]. Cela nous ouvre déjà une piste, quoique très générale en l'état : peut-être que la modification des habitudes de pensée et la levée des illusions a pour enjeu la création d'un nouveau type

[30] Rappelons que ce problème de la croyance est principalement exposé par Deleuze dans le chapitre 7, intitulé « La pensée et le cinéma », de *L'image-temps, op. cit*., pp. 203-245.

de lien avec les autres et le monde.

Mais il faut ajouter quelques considérations autour de ce que suppose une démarche problématique et de la notion de « problème », que nous reprenons ici à Deleuze pour nos propres besoins et dans l'optique précise de l'étude d'une œuvre cinématographique (sans traiter de toutes les implications philosophiques et stratégiques du problème chez Deleuze, pour qui le problématique s'oppose à une démarche philosophique informée par l'idéal du savoir).

Le problème met en jeu un rapport de l'indéterminé et du déterminé, et relève ainsi d'un « constructionnisme »[31], ce qui signifie d'abord ici qu'il n'est pas donné d'avance dans notre objet d'étude, comme son expression naturelle (nous verrons qu'il est parfois directement question de croyance chez Hong Sang-soo, mais cela ne saurait suffire). Le problème est plutôt, en réponse à une indétermination première, relatif à un choix ou à une décision à partir desquels s'opère la réunion d'un ensemble de traits ou d'éléments prélevés sur un objet d'étude. Le problème apparaît par conséquent d'abord comme ce que l'on se donne à soi-même de l'extérieur, ce à partir de quoi la construction s'organise ; mais le problème doit aussi apparaître comme le terme du parcours, et il ne peut finalement être évalué (être jugé « réussi » ou « manqué »[32]) qu'au regard de l'intérieur de l'objet lui-même, puisque ce sont les éléments de l'objet (ici, des films et des déclarations d'Hong Sang-soo) qui servent à la construction.

La démarche problématique est en d'autres termes un processus où le principe, en transitant par l'objet, doit devenir le résultat, et ce qui était indéterminé au départ finalement apparaître comme déterminé et satisfaisant à des conditions qui sont celles de l'objet lui-même. Par définition, nous ne pouvons à ce stade qu'affirmer la pertinence du problème de la croyance par rapport à l'œuvre d'Hong Sang-soo, puisqu'il est nécessaire avant de savoir s'il est ou non pertinent de procéder à la détermination du problème à travers les œuvres. Et il nous appartiendra donc par la suite de voir si un tel problème trouve ses conditions chez Hong Sang-soo, à travers les constructions formelles singulières du cinéaste et l'existence des personnages ; de voir si, par exemple, les structures des récits empêchent une totalisation qui appartient à l'idéal du savoir et si les personnages éprouvent un sentiment de rupture avec le monde.

Partant d'un choix, faisant l'objet d'une détermination, le problème peut échapper à une double menace. D'abord, la menace du « naturel » : il n'y a aucun problème donné d'avance, donc aucun problème exclu *a priori*, d'après une « vérité » de l'objet proclamée (il y a une position d'externalité et une contrainte de volonté dans le problème). Ensuite, la menace de l'arbitraire : un problème n'est valide que parce qu'il est d'une manière ou d'une autre inclus dans l'objet, parce qu'il y trouve ses conditions et

[31] Voir Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie, op. cit.*, p. 78.
[32] *Ibid.*, p. 79.

ses aliments (il y a une contrainte d'intériorité et de détermination)[33]. Autrement dit, l'approche problématique ne suppose, vis-à-vis des œuvres, aucun relativisme ou subjectivisme. Le problème est au contraire un système et une construction qui, en réunissant des éléments, trouve sa propre « objectivité »[34].

Si un problème se construit à travers une sélection des éléments, le problème est indissociable d'un champ problématique comme espace de coexistence des éléments sélectionnés : le problème n'est quelque part rien d'autre que le réseau formé par la réunion de ces éléments. Cela étant posé, il est donc clair pour nous que le problème de la « croyance » dispose en tant que problème d'une plasticité ou d'une capacité d'ouverture aux éléments qui viennent de l'objet d'étude lui-même. Les limites du problème forment un champ, mais le problème de la croyance fonctionne comme un cadre d'intelligibilité et de structuration. Cela implique deux choses : d'abord, l'irréductibilité du problème et de la démarche problématique à un cadre disciplinaire strict. Ensuite, une souplesse du problème lui-même : il ne s'agit pas de vérifier à travers une œuvre un problème déjà défini, mais de formuler un problème dans les termes d'Hong Sang-soo (si l'on peut dire), en passant par une série de motifs, de thèmes ou de questions qui lui sont propres (par exemple : l'identité jouera ici dans le problème de la croyance, mais le problème de la croyance pourrait très bien ne pas faire intervenir la question de l'identité).

Toute « discipline » renvoie à un principe de limitation[35], ce qui présente sans doute autant d'avantages que d'inconvénients. Le choix d'une démarche problématique est ici intrinsèquement lié à notre volonté de proposer une vision d'ensemble du travail d'Hong Sang-soo. Ce dernier est souvent présenté comme un travail reposant sur la variation, à l'intérieur duquel la production de films singuliers renvoie à une unité profonde. Une telle affirmation demeure cependant vague, et, une fois admis que nous ne voyons dans le thème des relations sentimentales qu'un facteur superficiel d'unité, nous voudrions donner une idée plus précise de l'unité de l'œuvre en entrevoyant un ensemble problématique commun aux différents films.

---

[33] Pour saisir la notion de « problème » et le « problématique » chez Deleuze, que nous reformulons ici avec nos propres mots, on peut se référer à *Ibid.*, pp. 76-80 ; *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011 (12ème édition), pp. 228-235, pp. 251-258, pp. 343-345. On peut également lire *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, pp. 67-73, p. 138, p. 146, où la contrainte de détermination est clairement exprimée : « Un problème en effet n'est déterminé que par les points singuliers qui en déterminent les conditions ». Dork Zabunyan revient sur le rapport de la croyance et du problème (dont il pointe la situation à la frontière de la nécessité et de la contingence) dans *Gilles Deleuze, Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2008, pp. 189-191. Voir également l'entrée « problème » dans François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003

[34] « L'ensemble du système, l'unité des séries divergentes en tant que telles, correspond à l'objectivité d'un "problème », *Différence et répétition, op. cit*., p. 162. Voir également, sur l'objectivité du problème, *Logique du sens, op. cit*., pp 70-73 : « Le problématique est à la fois une catégorie objective de la connaissance et un genre d'être parfaitement objectif », ou « les mots-valises sont inséparables d'un problème (…) qui n'exprime pas du tout une incertitude subjective, mais au contraire l'équilibre objectif d'un esprit situé devant l'horizon de ce qui arrive ou apparaît (…), avec chaque fois distribution de singularités ».

[35] Voir Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 31.

Dans cette optique, l'adoption d'un cadre disciplinaire trop rigide s'avérerait selon nous un obstacle, rendant impossible l'articulation entre les différents plans impliqués dans l'œuvre (plan de pensée, plan esthétique, plan existentiel). Appliquer les critères d'une démarche disciplinaire (narratologie, philosophie, étude culturelle, étude de réception, etc.) nous conduirait *a priori* à adopter certaines questions et à exclure de notre champ d'étude des éléments qui nous paraissent pourtant importants chez Hong Sang-soo et déterminants pour notre problème. Chaque discipline a son propre horizon, qui ne correspond pas à l'horizon de notre problème, que nous n'atteindrons qu'en nous donnant les moyens de faire intervenir dans notre réflexion les différentes composantes de l'œuvre, de faire cohabiter des analyses formelles avec des éléments narratifs (notamment les dialogues) et des propos du cinéaste, en en appelant parfois à des références philosophiques ou à des textes critiques[36]. D'une manière générale, nous n'avons pas d'autre critère de sélection que le problème lui-même, dont nous avons évoqué la dimension structurante. Organisant notre parcours à partir du problème, nous pourrons circuler entre les composantes, passer d'une question et d'un motif à l'autre, notre progression formant un réseau. Nous aurons à nous arrêter au fil de nos parties sur un certain nombre de questions et à dégager un certain nombre de concepts correspondants : il sera par exemple question de la mort, du temps, de l'identité, du couple, du possible. Chacune de ces questions dispose d'une consistance propre et doit faire l'objet d'une détermination à partir d'une analyse des films.

Mais il s'agit à chaque fois néanmoins de questions relatives à notre problème (ou de sous-problèmes), et chaque arrêt constitue en même temps une étape. Nous verrons qu'il est capital de disposer d'une conception de la mort et du temps pour le problème de la croyance, qu'*il n'y a pas d'autres conditions au problème de la croyance chez Hong Sang-soo*[37] *que les conditions objectives d'un monde qui est produit ou composé par les images des films*, un monde où l'action de la mort et du temps est sensible. Nous ne pourrons finalement déterminer l'issue du problème qu'à partir de ces conditions (étant entendu que l'issue n'est pas la négation ou l'explication du problème, nous y reviendrons).

Bref, nous considérerons dans ce travail la spécificité des constructions formelles d'Hong Sang-soo (notamment à travers l'idée d' « indétermination cadrée »), nous dégagerons s récits une image et des figures du temps, mais ni les structures narratives ni le temps ne constituent pour notre travail une fin en

[36] Les textes critiques pourront nous servir d'appui ponctuel. Nous aurions sans doute pu faire davantage appel aux textes écrits sur Hong Sang-soo au cours de notre travail, mais notre souci était celui de l'insertion des références dans notre progression problématique. Il nous a ainsi semblé à plusieurs reprises que les références venaient produire des effets de redondance ou un gonflement inutile du développement. La recension constituerait un travail en soi et n'avait pas vraiment sa place dans notre démarche, le problème fonctionnant comme nous l'avons dit comme principe organisateur et critère de sélection. Nous nous intéresserons en certains points particulier à la réception de certains films, mais surtout pour faire ressortir l'existence d'un conflit d'images de pensée (par exemple dans la seconde partie, à propos d'*Un jour avec, un jour sans*).

[37] Nous insistons sur le fait qu'il s'agit, à partir d'une reprise d'un motif deleuzien, d'arriver à donner une formulation spécifique, avec ses propres composantes, conditions et déterminations.

soi : il n'y a là que des composantes d'un problème. Nos deuxième et quatrième parties (« La pensée reconfigurée » et « Le monde discontinu : devenir et possible ») en particulier proposeront une analyse détaillée de structures narratives, mais il ne s'agit pas dans ces pages de dresser un tableau d'ensemble ou de produire un comparatif ou une classification des inventions narratives d'Hong Sang-soo. L'analyse des structures, et plus généralement les arrêts sur certains films, interviendront toujours dans une progression relative à notre problème, en s'articulant à un enjeu de pensée et à un enjeu existentiel.

Une approche narratologique aurait pu nous inciter à concentrer notre attention sur des films qui présentent une structure ostensiblement plus fragmentée, en reléguant à la marge ceux qui ont une apparence plus simple, s'approchant d'une linéarité[38]. Or, nous voudrions mettre en évidence un problème commun à l'ensemble des films, et nous considérons que les films sont susceptibles de s'éclairer les uns les autres, formant l'image d'un seul monde discontinu. Par ailleurs, nous défendrons l'idée que les films d'Hong Sang-soo font se conjoindre à travers les structures une expérience de pensée des spectateurs et des personnages.

Ne pas faire de l'étude des structures narratives ou de l'approfondissement philosophique d'une question (le temps, la répétition) une fin en soi est ce qui nous permettra par exemple dans notre troisième partie d'entreprendre la détermination d'une conception de l'identité qui, si elle n'est pas sans rapport avec la composition des récits et avec la répétition des événements, s'applique à des images que les personnages projettent eux-mêmes au cours de leurs échanges, ainsi que des cas de ressemblance-différences entre les personnages (cas auxquels ils sont eux-mêmes sensibles). Sans doute aurait-il été possible d'aborder directement la question de l'identité à partir du temps, mais cela ne nous aurait pas permis de saisir une dimension importante de la question et de donner toute sa place à l'expérience et à la pensée des personnages eux-mêmes.

Nous insistons encore sur l'articulation des plans et notre volonté de donner une place aux personnages, car nous y voyons une spécificité et un potentiel apport de notre travail. En effet, il n'est pas rare que l'expérience des personnages soit laissée de côté au sein d'une étude formelle, ou que les personnages soient d'emblée considérés comme des « êtres de désir ». Nous verrons pourtant que les personnages d'Hong Sang-soo éprouvent et pensent pleinement eux-mêmes un problème : si Hong Sang-

[38] En nous référant à une approche narratologique, nous pensons notamment ici aux textes de Marshall Deutelbaum, David Bordwell et Bradley Warren autour d'Hong Sang-soo (les auteurs mettant l'accent sur les structures fragmentaires, ou essayant de qualifier la nature des récits). Il ne s'agit pas de prétendre que les études narratologiques ne prennent pas du tout en compte le projet du cinéaste et ne se réfèrent pas aux expériences de personnages, mais il s'agit ici de distinguer des types d'approches comme autant de perspectives avec leur propres questions et hiérarchisations. Il nous semble que l'approche narratologique tend à se focaliser sur une dimension réflexive (le récit comme fin en soi) ou sur l'expérience spectatorielle (le rapport entre l'image et un spectateur), là où nous choisissons un problème de façon à penser le cinéma en rapport à une fonction et postulons une pensée interne aux images (dont dérive un effet sur un spectateur). Il y a donc des points de contacts et d'accord possibles entre différentes approches, mais il s'agit néanmoins de perspectives divergentes.

soo est un réalisateur-philosophe, ses personnages participent pleinement d'un « cinéma de la pensée ». Les personnages nous délivrent eux-mêmes certaines théories philosophiques, et l'on trouve plusieurs fois dans leurs bouches des propos très proches de ceux du cinéaste (par exemple, Mori évoque ainsi lui-même, dans *Hill of freedom*, l'existence d'un « cadre mental » conditionnant notre perception). Les images d'Hong Sang-soo peuvent exercer un effet critique sur le spectateur, mais les personnages qui font partie de ces images doivent eux-mêmes modifier leurs habitudes, subir une mutation.

Le champ problématique tel que nous l'avons décrit est un champ ouvert et capable de recouvrir l'ensemble des composantes de l'œuvre, mais l'apparente liberté de la démarche impose en retour une forme de rigueur et une nécessité d'établir des articulations : c'est donc le défi que nous avons essayé de relever dans ces pages. L'épreuve de la détermination et l'intérêt de la construction sont les critères de la validité d'un problème. Sans doute nous sommes-nous donnés la croyance comme problème en fonction de l'intérêt tout particulier qu'il éveille en nous. Ce problème semble en effet apte à doter l'étude d'œuvres cinématographiques d'un enjeu d'envergure, faisant des films les relais d'une situation qui excède le cadre artistique (ouvrant par exemple comme nous le verrons à des considérations éthiques). Cependant, étant admis que le problème doit échapper à l'arbitraire, notre sensibilité à ce problème et la place qu'il occupe chez Deleuze ne justifient rien : cela risque plutôt de donner dans un premier temps l'impression que nous injectons le problème de l'extérieur. Aussi commencerons-nous notre première partie en procédant nous-mêmes à la détermination de ce problème pour le cinéma d'Hong Sang-soo.

Un dernier mot. Nous avons l'ambition de proposer une vision d'ensemble de l'œuvre, mais nous ne nous faisons pas d'illusions : cette vision n'est ni exclusive ni exhaustive. Et Hong Sang-soo est un réalisateur particulièrement prolifique, capable de tourner trois films en un an. Deux films sont ainsi sortis en France pendant la rédaction de ce travail : *Yourself and yours* et *Le jour d'après*. Nous avons accueilli la sortie de ces films avec une joie teintée d'appréhension, puisqu'il a fallu nous demander si nous devions les intégrer à un travail déjà entamé. Mais le choix de les intégrer s'est imposé à partir des films eux-mêmes, chacun nous permettant de prolonger des pistes déjà tracées : nous consacrions une partie de notre travail à l'identité chez Hong Sang-soo, soutenant que l'identité était fragmentaire et discontinue, et *Yourself and yours* nous offrait le personnage de Minjung, l'incarnation même d'une identité discontinue.

Quant au *Jour d'après*, il y avait quelque chose de troublant à y découvrir, pour nous qui nous étions donnés la croyance comme problème, un long échange des personnages à propos de la croyance. Chacun des deux films trouvait ainsi à s'intégrer dans notre champ problématique, et nous orientait par ailleurs vers l'issue du problème. Sans doute, en disposant d'un corpus arrêté avant la rédaction, la physionomie de ce travail eût-elle été différente : des références à ces deux films auraient pu trouver leur

place dès la première partie. Mais il nous a semblé largement préférable de développer notre propos à l'aide des films, quitte à déplacer des lignes, que de sacrifier les films à un plan préétabli. Travailler sur un cinéaste en activité est donc un bon moyen de comprendre qu'une vision d'ensemble est toujours partielle et qu'un texte définitif attend d'être complété.

I / Le deuil de la continuité

1) Le problème de la croyance

1.a. Premiers symptômes : fragmentation et interruption

Une séquence du premier film de Hong Sang-soo, *Le jour où le cochon est tombé dans le puits (*1996) est consacrée à la visite de l'un des personnages principaux, l'écrivain Hyo-sup, chez son éditeur. D'abord penché sur le manuscrit qu'on lui soumet, l'éditeur se redresse pour évoquer l'un de ses projets personnels : un ouvrage à propos d'un jeune homme engagé dans un mouvement social d'inspiration marxiste, mais qui perdra ses idéaux face à la réalité et passera de la lutte politique à l'engagement religieux, se tournant vers le confucianisme. Mais il semble que le projet consiste moins à présenter la religion comme alternative qu'à confronter le marxisme et le confucianisme comme deux idéologies, dans le but de dépeindre une société qui ne dispose plus d'aucun idéal viable pour contrebalancer sa rupture avec la nature[39]. Pour un lecteur de *L'image-temps*, le rapprochement est frappant : ne trouve-t-on pas ici, directement énoncé par un personnage, un diagnostic sur l'état de la société coréenne qui rejoint la description de la situation moderne selon Deleuze, autour de la perte de la croyance à des systèmes religieux ou idéologiques et de la rupture du lien de l'homme et du monde ?

Cependant, davantage que le discours de l'éditeur, le plus éloquent est la manière dont Hyo-sup y réagit. Celui-ci, regardant par terre et soupirant, manifeste en effet un désintérêt total. On dirait même, alors qu'il se ronge les ongles, que l'écoute lui procure quelque inconfort ou anxiété. Aussi finit-il par couper court au monologue de l'éditeur pour lui demander s'il peut toucher une avance, nous faisant brusquement passer de la hauteur des idées à la basse nécessité. Visiblement, l'éditeur qui écrit sur la perte de la croyance ne sait pas de quoi il parle, lui qui pense son livre comme une démonstration autour de thèmes sérieux, lui qui doit croire encore, donc, à la portée d'une telle entreprise littéraire. Ce qu'il dit, certes, n'est pas idiot, le projet est ambitieux et correspond à une réalité, mais voilà : le personnage de Hyo-sup provient justement de la réalité qu'il voudrait décrire, de cette réalité où l'on ne croit plus aux grands discours et à l'effet des synthèses intellectuelles. Ainsi, la situation qui semblerait condamner Hyo-sup, en le montrant uniquement soucieux d'argent, peut aussi bien sembler plus acide envers l'éditeur qui, par scrupule administratif, refusera de lui accorder l'avance. On peut au moins déceler chez Hyo-sup,

[39] Le dialogue, d'après les sous-titres, est le suivant : « *C'est la rencontre des idéologies : marxisme et confucianisme. Aujourd'hui, la civilisation a rompu avec la nature et le manque d'idéologie a brisé nos espoirs et nos idéaux. C'est ce que je veux montrer en comparant les deux idéologies.* »

dans sa manière de révéler son intérêt à nu, une forme d'honnêteté. Et, dans l'économie de la séquence, son flagrant désintérêt pour le projet, comme son intérêt pécuniaire, ne sont finalement rien d'autre qu'une manière de poursuivre, mais comme en sautant par-dessus, une parole qui, elle, appartient encore à un monde qu'elle déclare pourtant perdu.

Commencer par évoquer cette séquence nous semblait relever d'une forme d'évidence stratégique. D'abord, parce qu'elle permet de faire émerger le problème de la croyance, de suggérer qu'il existe peut-être un rapport entre celui-ci et le reste du film. Ensuite, parce qu'elle suggère également fortement que, si ce problème existe à l'intérieur du récit, il ne le fait pas simplement comme contenu ou comme thème. La distance sensible entre l'éditeur et l'écrivain l'est en effet tout autant entre le projet de l'éditeur - qui correspond à quelque chose comme un « portrait de la jeunesse coréenne », à un récit dont le personnage et les situations semblent devoir incarner de manière transparente et didactique à une thèse à propos d'une réalité contemporaine plus générale - et le film réalisé par le cinéaste.

Nous allons donc commencer par analyser davantage le premier film d'Hong Sang-soo, en en faisant, de manière beaucoup trop logique ou factuelle pour ne pas être ironique, le point de départ de l'œuvre[40]. Ce point de départ est à la fois esthétique et philosophique, renvoyant au rapport du cinéma d'Hong Sang-soo à une situation pouvant excéder les frontières nationales et les écarts continentaux : *la perte de croyance, ou la rupture de l'homme et du monde*. Si, comme le suggère la séquence entre l'écrivain et l'éditeur, le problème de la croyance ne se réduit pas à une affaire de donnée narrative, il nous semble nécessaire d'en venir le plus rapidement possible aux images construites par Hong Sang-soo.

Le jour où le cochon est tombé dans le puits témoigne de la part d'Hong Sang-soo d'un intérêt pour les structures narratives qui ne sera pas démenti. Le récit s'organise autour de quatre personnages : Hyo-sup, un écrivain en mal de reconnaissance ; Min-jae, une jeune femme candide amoureuse de l'écrivain et cumulant les petits boulots ; Dong-woo, un représentant de commerce dont l'apparente fadeur dissimule son lot de névroses ; Bo-gyung, la femme de ce dernier, qui entretient une affaire extraconjugale avec Hyo-sup. Nous suivons ce panel sur une durée assez longue, et suivant un principe de segmentation, puisque le film se divise en quatre parties, chacune étant centrée sur un personnage (d'abord Hyo-sup, ensuite Dong-woo, puis Min-jae et Bo-gyung). Si chaque partie est centrée sur un personnage, il faut néanmoins parler d'un décentrement à l'échelle du film dans sa globalité, puisque

[40] Faire du premier film un point de départ ne consiste pas ici à essayer de retracer l'évolution d'un style ou à prétendre que « tout est déjà là », à faire du premier film un film « matriciel ». Il s'agit d'identifier un problème qu'on peut reconduire à travers l'œuvre, sans que cela ne préjuge des changements effectués dans l'actualisation de ce problème de film en film. Il est par exemple évident que certaines figures formelles qui caractériseront les films ultérieurs d'Hong Sang-soo, le plan-séquence ou le zoom, ne sont pas présentes dans le premier film, qui se caractérise aussi par un ton relativement sombre. Nous disons simplement que le film constitue un point de départ pour l'œuvre dans le cadre de la vision de l'œuvre construite par notre travail : l'évidence est stratégique.

l'effet de ces focalisations successives est de ménager des ellipses au cœur du récit et, alors même qu'ils participent d'une intrigue commune, de rendre sensible l'écart séparant les protagonistes. *Le jour où le cochon est tombé dans le puits* est sans doute le film où l'influence de Bresson, dont *Le journal d'un curé de campagne* et les *Notes sur le cinématographe* avaient fait une grande impression sur Hong Sang-soo[41], est le plus sensible, ce qui ne peut manquer de nous intéresser puisque la construction formelle de Bresson basée sur la fragmentation a elle-même pu être interprétée comme symptôme d'une rupture.[42]

Marshall Deutelbaum a entrepris de décrire la manière dont Hong Sang-soo, en dehors des règles du montage par continuité, établit les relations spatiales et temporelles dans son film et requiert une attention particulière de la part de son spectateur[43]. Nous nous arrêterons sur quelques séquences qui doivent nous permettre de caractériser plus précisément la forme du film, et, tout en déterminant notre approche, d'introduire quelques motifs.

La première se situe dans le premier segment, juste après l'échange entre l'éditeur et Hyo-sup, et nous montre en huit plans un rendez-vous entre ce dernier et Bo-gyung. La fragmentation et la difficulté à situer les espaces les uns par rapport aux autres y sont fortement sensibles : plusieurs relations ne peuvent ainsi s'opérer que partiellement et rétrospectivement. La séquence ouvre d'abord de manière surprenante sur l'intérieur d'une galerie d'art où nous pouvons voir au premier plan un personnage inconnu, qui regarde un tableau accroché hors-champ et est interpellé par une femme lui demandant de se joindre à un groupe attablé derrière lui. Sans que nous ait été révélée l'utilité d'un tel moment, nous passons alors à un autre espace où nous retrouvons Bo-guyng, assise sur un canapé adossé à un miroir, et Hyo-sup, qui ne tarde pas à s'asseoir à ses côtés, deux cafés dans les mains. Quoiqu'il y ait un indice (une affiche avec un tableau, pouvant accompagner une exposition), il est impossible d'établir spontanément le rapport de cet espace et de celui qui l'a précédé. Il faudra attendre que le reflet du personnage inconnu sur lequel la

---

[41] Voir Emmanuel Burdeau, Jean-Philippe Tessé, Antoine Thirion, « Un film est bon pour moi s'il modifie ma manière de penser », *Cahiers du cinéma* n°590, mai 2004, pp. 32-34. Et Adrien Gombeaud, « Une forme très simple finit toujours pas apparaître », *Positif* n° 505, mars 2003, pp. 33-37.

[42] On pourra rapprocher un fragment de Bresson et une déclaration d'Hong Sang-soo. Bresson : « Film de cinématographe ou l'expression est obtenue par des rapports d'images et de sons, et non par une mimique, des gestes et des intonations de voix (d'acteurs ou de non-acteurs). Qui n'analyse ni n'explique. Qui *recompose.* » (Bresson souligne), dans *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 21. Hong Sang-soo : « Je ne veux pas que chaque plan soit tendu vers une unique idée centrale. Comme je l'ai dit auparavant, je veux d'abord rassembler des fragments, et qu'ensuite ceux-ci forment un film. Je veux créer un seul corps, qui rassemble toutes les pièces, même si elles semblent se contredire, ou déconnectées les unes des autres. Faire un film, pour moi, c'est d'abord faire des choix, et agencer le résultat de ces choix » (traduction personnelle), dans Huh Moonyung, « Interview » *Hong Sang-soo,* coll. « Korean film directors », Seoul, Korean Film Council, 2007, p. 51. Le rapport aux acteurs est cependant déjà une différence majeure. C'est Deleuze qui relie la fragmentation bressionienne et la rupture de l'homme et du monde dans *L'image-temps,* Paris, Editions de minuit, 1985, p. 234.

[43] Marshall Deutelbaum, "The Pragmatic Poetics of Hong Sangsoo's *The Day a Pig Fell into a Well*", dans *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema,* Chichester, UK: Wiley-Blackwell, 2009, pp. 203-216.

séquence s'était ouverte apparaisse dans le miroir pour que nous comprenions que les personnages se trouvent également dans la galerie.

Dérangé par l'inconnu, qui se trouve être un ami de Hyo-sup, le couple se trouve séparé, et le même effet de localisation rétrospective se retrouve un peu plus tard. Après qu'un plan nous a emmené à l'extérieur, pour suivre le début d'une conversation entre les deux hommes, un autre nous montre Bo-gyung, restée pour sa part à l'intérieur, devant une porte dont on ne peut que supposer qu'elle donne vers l'endroit où conversent les deux personnages masculins : le cadrage d'Hong Sang-soo ne permet pas de voir l'extérieur, et exclut également tout élément qui pourrait nous rappeler l'espace où le couple était assis auparavant. *Toutes les connexions sont à la fois envisageables et incertaines*. Il faudra donc attendre trois plans, lorsqu'une plongée nous montre l'ensemble de la pièce, laissant voir à la fois le canapé et la porte, pour que nous puissions nous repérer.

Si le récit dans son ensemble renvoie à un principe de segmentation, un *principe de fragmentation* régit ainsi le traitement de l'espace au sein des séquences. Il faut bien souligner que, si nous pouvons parfois nous repérer rétrospectivement, certaines connexions restent flottantes (par exemple : on ne sait pas exactement comment l'ami de Hyo-sup passe de l'intérieur de la galerie au hall d'entrée). Mais cette séquence, de plus, s'organise de telle façon que, même lorsque nous découvrons finalement la pièce dans son ensemble, quelque chose manque. Elle ne nous est même donnée à voir que lorsque quelque chose manque : à savoir Bo-gyung, qui a déserté les lieux pendant que Hyo-sup discutait. La séquence obéit en fait à la fois à un principe formel de fragmentation et à un *principe narratif d'interruption*, au sens où aucune discussion ou relation entamée ne parvient à s'y déployer. La discussion du couple est interrompue par l'ami de Hyo-sup, la discussion des deux hommes, scindée par le plan de Bo-gyung devant la porte, est pauvre et peu construite, et, lorsqu'une partie du couple est libérée, l'autre a disparu. Se retrouvant seul, Hyo-sup essaie de contacter Bo-gyung en lui envoyant un message sur son beeper. Mais celle-ci, à l'arrière d'un taxi, se contente de regarder sa machine sans témoigner aucune satisfaction, tandis que le véhicule continue d'avancer.

On constate une semblable difficulté à se repérer dans l'espace dans une séquence du deuxième segment, autour de Dong-woo, parti en province pour rencontrer le directeur d'une chaîne de magasins afin de lui vendre la marque d'eau minérale dont il est le représentant. Des enchaînements frappent particulièrement dans cette séquence qui s'ouvre sur un plan montrant deux restaurateurs en train de s'activer dans leur cuisine, qui rappelle le plan de la galerie qui ouvrait la séquence précédente. En effet, ce plan suit un moment où, dans les bureaux de l'entreprise avec laquelle il devait entrer en contact, Dong-woo apprenait que le directeur était absent et qu'il devrait attendre. Le plan de la cuisine arrive

subitement, ne nous montrant aucun personnage reconnaissable, et n'est pas clairement situable par rapport au plan consécutif où nous voyons Dong-woo, devant une vitrine donnant sur une rue, parlant avec sa femme au téléphone. Il n'y aura pas dans ce cas de réapparition d'une des figures inconnues permettant d'établir un lien ; l'insertion de cette cuisine a surtout pour effet d'induire le spectateur en erreur, quand, suite au plan de la conversation téléphonique, apparaît un gros plan nous montrant un repas. L'enchaînement laisse supposer qu'il s'agit du repas de Dong-woo, qui se serait assis pour manger après avoir passé son coup de fil ; mais la déduction est erronée, puisque nous nous apercevons au plan suivant, plus large, que nous sommes retournés dans le bureau et qu'il s'agissait en réalité du repas de la secrétaire auprès de laquelle Dong-woo revient prendre des nouvelles.

Cette courte série de cinq plans indique bien que le montage n'obéit pas ici à une logique spontanée de continuité mais organise l'enchaînement de manière à susciter des *effets de rétrospection ou des impressions de détachements ou de flottements*. Il serait sans doute laborieux et inutile d'énumérer ici plus avant les différents plans suscitant de tels effets et impressions, mais quelque chose d'autre se remarque dans cette séquence qui se compose en intégralité d'une vingtaine de plans, qui concerne plus globalement l'organisation de l'action. Entre le moment où Dong-woo rate le départ de son bus après un arrêt dans une station-service, et celui où il se trouve dans une chambre d'hôtel, la séquence est construite comme une suite de courts déplacements entre divers lieux – le bus, le bureau, le restaurant, le retour au bureau, la voiture d'un ami, l'appartement de l'ami, une rue où il marche, le bureau à nouveau. Mais l'impression domine dans cette séquence d'un décalage entre le mouvement supposé par ces passages de lieu en lieu et la contrariété répétée imposée à l'action du personnage, qui n'atteint jamais le but de son voyage. La séquence se prolonge en multipliant les déplacements sans qu'aucune action à l'intérieur de la séquence ne se développe.

Autrement dit, la logique de l'interruption qui était déjà à l'œuvre précédemment est poussée un peu plus loin. La raison principale est le délai sans cesse imposé au rendez-vous de Dong-woo avec le directeur, mais l'interruption envahit également les actions entreprises pour occuper ce délai, et cela parfois de manière étrange, comme lorsqu'il est au téléphone avec sa femme et lui dit qu'il doit la laisser car quelqu'un d'autre attend pour prendre sa place, sans que nous puissions voir quiconque derrière lui. Le procédé est encore particulièrement insistant lors des retrouvailles entre Dong-woo et l'un de ses amis, lorsqu'après un court trajet pour gagner l'appartement de ce dernier, les deux hommes apparaissent enfin stabilisés. Néanmoins, s'ils sont assis sur un divan, leur discussion porte sur le moyen de transport par lequel Dong-woo pourrait regagner le centre de la ville... Le personnage ne s'est arrêté quelque part que

pour être renvoyé à son mouvement, sans même, alors que l'ami et sa femme disent qu'ils n'ont pas l'occasion de se voir souvent, qu'un véritable échange ait eu lieu entre lui et les autres.

Bref, on rencontre dans *Le jour où le cochon est dans le puits* une construction formelle et une organisation de l'action qui mettent à mal les principes d'unité et de continuité. Mais reste à déterminer de quoi cela peut être le symptôme. Si l'on se réfère à l'échange entre Hyo-sup et l'éditeur, la réponse semble déjà donnée : cela renvoie à un état contemporain de la société coréenne, et constitue la manière dont le film intériorise en quelque sorte cet état. Mais c'est à partir de là que se formule pour nous la question suivante : en quoi le problème de la croyance est-il un problème pertinent ou intéressant pour aborder les films d'Hong Sang-soo ? Si la rupture est fonction d'un état de la société coréenne, quelle place faire aux déterminations socio-culturelles ou historiques dans notre problématisation ?

Pour tenter de répondre, le mieux, encore une fois, est de partir du film. Les répliques échangées entre Dong-woo et son ami suggèrent que le relatif échec de leurs retrouvailles trouve son fondement dans l'état de la société coréenne moderne. En effet les deux personnages évoquent le souvenir d'une époque révolue, celle où le couple d'ami de Dong-woo habitait également à Séoul, la proximité géographique leur permettant alors de se voir toutes les semaines. Le mouvement à la fois permanent et nul qui structure la séquence témoigne donc ici en partie d'une situation moderne où les groupes d'autrefois ont été séparés et où les individus n'ont, lors des retrouvailles, ni grand-chose à se raconter ni le loisir de raconter, puisqu'ils consacrent leur temps et leur existence à leur travail. Il semble que les amis, après un long moment de séparation, n'aient pas grand-chose à se dire, et Dong-woo, malgré les invitations à rester plus longtemps, dit devoir partir à cause de son boulot à finir. *La solidarité qui existe entre découpage du temps, de l'espace et des relations apparaît donc comme la fonction d'une condition sociale moderne*. Le décor froid et oppressant des tours d'immeuble de banlieue qui sert d'arrière-plan à l'avancée solitaire de Dong-woo dans la rue, après qu'il a quitté ses amis, est évidemment riche de connotations, et constitue le fond influençant les actions des personnages (cela est d'autant plus sensible que seul ce décor subsiste après une sortie de champ de Dong-woo).

Le cinéma d'Hong Sang-soo s'enracine dans les années 1990, c'est-à-dire dans une période où la société coréenne éprouve les suites d'une évolution économique brutale, d'une conversion au capitalisme et, plus globalement, d'un processus de modernisation qui ont fait vaciller ses assises culturelles. S'ajoutant aux nombreuses influences coloniales subies par le pays au cours du siècle précédent, les déplacements de populations liés à l'industrialisation et à l'urbanisation, les échanges intensifs de capitaux et de produits manufacturés ou culturels, font alors de la Corée un espace incertain et instable, et des Coréens des êtres en transit.

S’attarder sur les changements intervenus dans la société coréenne semble intéressant pour les rapprochements que cela rend possible. Le 20ème siècle siècle en Corée a bien sûr été marqué par la séparation entre le Nord et le Sud, et l’affrontement de ces moitiés témoigne de la force avec laquelle les idéologies ont pu s’opposer. Mais la présence du double nordiste et la situation atypique de la péninsule où se joue toujours un étrange concentré de Guerre Froide n’implique aucunement la prégnance de l’idéologie dans la société sud-coréenne contemporaine. Cette société, pour en revenir au discours de l’éditeur, est parvenue à un moment où les normes et valeurs religieuses (confucéennes), et les idéologies politiques (marxisme), n’ont plus qu’une consistance spectrale. Évidemment, le marxisme n’est pas en Corée une idéologie répandue, mais déjà une contre-idéologie dont pouvaient s’inspirer des mouvements contestataires, puisque l’idéologie dominante en Corée du Sud a été dans la seconde moitié du 20ème siècle une idéologie négative, l’anti-communisme. La proposition idéologique positive correspond à la politique de croissance économique menée par les gouvernements successifs, dictatoriaux ou démocratiques, c'est-à-dire au capitalisme. Mais les observateurs s’accordent généralement pour dire que le champ politique ou idéologique a été globalement laissé à l’abandon depuis les années 1960, les régimes, se légitimant par les résultats économiques et leur sacrifiant l’expression démocratique, ne s’étant pas souciés de faire reposer leurs pratiques sur des bases doctrinales ou intellectuelles, tout en réprimant fortement les expressions contraires (répression qui empêche l’émergence d’un véritable pluralisme, et vise aussi à dissuader ceux qui seraient tentés par l’engagement politique[44]). La société sud-coréenne s’est donc développée autour de pratiques capitalistes, dans un relatif marasme idéologique, qui, pendant longtemps, a permis aux normes traditionnelles confucéennes de perdurer, et d’assurer, autour de la valorisation des obligations hiérarchiques et familiales, une relative solidité et homogénéité. Le mélange entre la recherche du profit capitaliste et les valeurs confucéennes, *a priori* problématique, semble bien avoir pris, l’éthique confucéenne qui valorise l’engagement et l’autodiscipline ayant pu se manifester sous la forme d’un dévouement des individus envers l’entreprise, tandis que la valorisation de la hiérarchie a pu participer à faire accepter la forte centralisation de l’Etat sud-coréen.

La cohabitation n’est peut-être néanmoins pas tout à fait harmonieuse ou éternelle ; elle peut aussi produire des sortes de paradoxes, et par exemple un rapport ambivalent à l’Etat et aux institutions publiques. En effet, si la culture contestataire ne s’est pas développée, une série de scandales de corruptions ont néanmoins miné la confiance du peuple Coréen dans ses institutions (le dernier en date, et pas des moindres, étant celui qui a mené en 2017 à la destitution de la présidente Park Geun-hye, et qui touche jusqu’aux dirigeants des plus grandes entreprises du pays, comme Samsung). Il serait dans ces

[44] La loi de sécurité nationale, votée en 1948 et toujours en vigueur, est le meilleur emblème de cette répression.

conditions difficile d'affirmer qu'il y a, davantage qu'un sentiment d'acceptation ou d'obligation chez les individus, une quelconque adhésion. Plus encore que par le rapport de l'individu et de l'Etat, c'est au travers d'un ensemble de réseaux et de solidarités inter-individuels que la société coréenne a maintenu un semblant d'unité, de confiance, ou en tout cas un type de fonctionnement, qu'il s'agisse de réseaux régionaux, éducatifs ou familiaux. La famille a par exemple pu constituer, face à l'absence de politique sociale des gouvernements occupés à additionner les points de croissance plutôt qu'à améliorer les conditions de vie de l'ensemble de la population, le rempart le plus solide, valant comme « famille-Providence »[45].

Si une certaine stabilité avait perduré au cours des décennies précédentes, malgré la forte industrialisation entamée depuis les années 60, qui minait déjà les possibilités d'entraides régionales, il semble que les années 90 aient été le théâtre d'une forme de désintégration sociale. Le modèle de la cellule familiale semble avoir perdu de sa solidité, l'émergence d'un discours cosmopolite s'en prenant aux traditions et au régime patriarcal s'étant vu complété par la crise économique de 1997. Plusieurs symptômes apparaissent alors : le développement de familles nucléaires, un nombre jamais atteint de divorces, d'abandons d'enfants, ou encore de suicides.[46]

Il semble donc possible d'affirmer qu'au moment où Hong Sang-soo commence à réaliser ses films, la Corée du Sud est parvenue à un état de crise qui se déploie aussi bien sur un versant politico-idéologique que pratique ou personnel : la société sud-coréenne a cessé de fonctionner de manière organique, aussi bien au niveau d'une *totalité nationale* (dans les rapports entre individus et Etat) qu'au niveau de *totalités locales* (régions, familles). Comme l'attestent certains éléments distillés dans ses films, Hong Sang-soo est tout à fait conscient de cette tension entre le spectaculaire essor économique du pays et le trouble qui en résulte au niveau du mode de vie de la population. Il n'est pas difficile de relier les relations entre Dong-woo et son ami à des facteurs valant à l'échelle de la société, et l'ensemble des relations professionnelles ou privées décrites par le film semble renvoyer à une désintégration plus globale des cadres normatifs et institutionnels. Mais, s'il faut prendre acte de cette conscience du cinéaste (dont la mère était par ailleurs une activiste), il faut également souligner que la situation n'a jamais eu à ses yeux la consistance d'un « thème » qu'il aurait voulu traiter à travers ses films, comme pourrait le faire l'éditeur.[47]

[45] On trouve l'expression chez Eric Bidet, dans *Corée du Sud. Economie sociale et société civile*, Paris, L'Harmattan, 2003.

[46] On trouvera des statistiques dans l'ouvrage précédent. Notons le chiffre spectaculaire d'une hausse des divorces de 64% au cours du premier trimestre 1998, par rapport au même trimestre de l'année précédente. Ainsi qu'une hausse des suicides de près de 40% pour le même trimestre. *Ibid.*, p. 177.

[47] Il déclare en effet, au cours d'un entretien visible sur le DVD bonus du coffret réunissant ses trois premiers films (*Le jours où le cochon est tombé dans le puits, Le Pouvoir de la Province de Kangwon, La Vierge mise à nue par ses prétendants*) et édité en France par CTV International, que, s'il est possible de déceler le sujet de l'identité coréenne dans ses films, il ne réalise pas de film avec l'intention de traiter ce thème.

Cette position exprimée par l'auteur a ici de l'importance dans la mesure où notre propre position lui fera écho en prenant le parti de ne pas renvoyer trop étroitement les œuvres à la culture ou à la société dont elles sont issues. On aura compris que cela ne signifie évidemment pas qu'une approche de type culturelle ne serait pas éclairante à sa manière, et que nous désirons balayer l'idée que les films d'Hong Sang-soo reflètent ici et là l'état d'une société dont ils sont, *de fait*, en partie les produits. La légitimité de l'entreprise de Kim Kyung-Hyun qui consiste à déceler dans les films un engagement implicite dans l'histoire et dans l'intériorité de la Corée, basée sur une connaissance solide de la société coréenne, n'est pas contestable. Une telle approche permet d'enrichir le regard des spectateurs[48], pointant l'existence d'un rapport intrinsèque entre les actions et personnages représentés dans les œuvres et le milieu et l'époque auxquels ils se rapportent : par exemple, Kim Kyung-Hyun note que les personnages d'Hong Sang-soo ont voyagé, et identifie chez eux, au travers de leurs échanges, une peur du cosmopolitisme, un sens de la perte de l'esprit Coréen, pointant par là une contemporanéité de fait, puisque la possibilité de voyager et l'ouverture à l'international sont des caractéristiques facilement rattachables à la situation historique récente. Il est donc à la fois possible et légitime d'interpréter ces éléments comme des symptômes et de les faire converger autour d'un problème qui serait celui de de la culture ou d'un « nationalisme » coréens.

Mais il n'y a là, en fonction de ce que nous avons dit plus tôt de l'approche problématique, qu'une possibilité. La position d'Hong Sang-soo peut justement servir à contrarier la fausse évidence selon laquelle la culture à laquelle il appartient constitue un problème naturel ou qui aurait un privilège évident sur d'autres problèmes. Il ne nous semble pas qu'il faille jouer la parole d'un cinéaste contre le parti pris d'un interprète, mais il y va d'abord d'un choix. De quel pouvoir investirait-on l'auteur pour affirmer que, puisqu'il ne considère pas l'identité coréenne comme un « sujet », il serait alors impossible et vain de trouver un tel problème dans ses films ? Mais, symétriquement, de quel pouvoir l'interprète serait-il le dépositaire pour affirmer que, puisqu'il choisit de mettre en exergue la dimension culturelle des œuvres, il faille nécessairement en passer par une compréhension culturelle, c'est-à-dire faire de la connaissance approfondie d'une culture donnée un préalable à tout discours sur une œuvre[49]? Celui qui voudrait défendre sérieusement l'une de ces deux affirmations devrait les étayer de présupposés plutôt déplaisants, impliquant soit un rapport hiérarchique entre interlocuteurs, soit un rapport clôturé aux œuvres (contre le choix des problèmes, la « vérité » des œuvres).

[48] Voir « Hong Sang-soo's Death, Eroticism and Virtual Nationalism", *Virtual Hallyu, Korean cinema of the Global Era*, Durham, NC : Duke University press, 2011, pp. 123-150.

[49] Nous renvoyons ici moins à la position de Kim Kyung-Hyun qu'à celle exprimée par Kwak Han-ju à la fin de son texte "Discourse on Modernization in 1990s Korean Cinema", dans Jenny Kwok Wah Lau (dir), *Multiple Modernities: Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia*, Philadelphia, Temple University Press, 2003, pp. 90-111.

Le fait qu'un rapport de détermination puisse exister entre des facteurs historiques, socio-culturels et une œuvre artistique n'entraîne en rien que l'histoire et la culture soient systématiquement désignés comme problème, que l'on se fixe pour tâche de remonter des œuvres à leur contexte. Il existe une position qui consiste à comprendre le cinéma d'Hong Sang-soo relativement à son contexte, qui fait de l'identité coréenne son problème ou l'un de ses problèmes, auquel elle rapporte certains traits et éléments (ainsi les personnages voyageurs, ou les discussions symptomatiques d'un état contemporain du pays). Mais il est possible de comprendre ce cinéma autrement, ce qui revient à changer de problème, à proposer d'autres relations, à relever d'autres traits ou à faire des mêmes éléments les symptômes d'autre chose[50].

Sans nier l'intérêt d'une approche culturelle, nous ne chercherons pas en ce qui nous concerne à trouver dans l'œuvre d'Hong Sang-soo des traces de la culture coréenne et du rapport que le cinéaste entretient avec elle (n'étant pas spécialiste de l'histoire ou de la culture coréennes, nous n'aurions pas les moyens d'une telle approche). Pas plus que nous n'entreprendrons de viser une richesse individuelle ou psychologique qui se trouverait sous le culturel (suivant le thème critique d'une science des comportements humains attribuée à Hong Sang-soo). Nous essaierons plutôt, comme nous l'avons annoncé, de présenter ce qui nous semble être le point de départ philosophique de l'œuvre, le rapport du cinéma d'Hong Sang-soo à une situation dépassant les frontières nationales et continentales : la perte de croyance, ou la rupture de l'homme et du monde.

1.b Détermination du problème : un monde sans croyance ?

Si nous revenons au discours de l'éditeur sur l'absence d'idéologie dans la société coréenne contemporaine, celui-ci peut nous apparaître ambigu. D'un côté, ce discours est déterminé par une situation historique donnée, le personnage est un Coréen de son temps. Mais d'un autre côté, ce discours nous rappelle le diagnostic de Deleuze sur la situation moderne, qui s'applique dans *L'Image-temps* à d'autres temps et à d'autres lieux. Une fois ce rapprochement effectué, deux réactions sont possibles. L'on peut y voir une coïncidence ou une contingence exposant le commentateur à l'erreur de déclarer une stricte égalité entre ces discours, et de déduire que tout revient au même. Mais l'on peut aussi être amené à penser qu'il n'y a peut-être pas à choisir entre une approche culturelle et un problème philosophique

[50] Mentionnons ici la position de Frédéric Monvoisin qui laisse de la place à une pluralité d'approches. En effet, tout en pointant la présence, dans le cinéma de Hong Sang-soo, d'éléments uniquement compréhensibles au public coréen où à un connaisseur de la culture coréenne, il reconnaît que le cinéma d'Hong Sang-soo s'adresse également à un public « étranger » qui en produira d'autres lectures. Voir *Cinémas d'Asie. Hongkong, Corée du Sud, Japon, Taïwan. Analyse géopolitique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 102.

global : les spécificités culturelles ne sont peut-être pas seulement ce qui isolerait une situation des autres, mais elles pourraient aussi bien être ce à partir de quoi des rapprochements deviennent possibles. Le culturalisme extrême et l'universalisme abstrait, dans ce qu'ils permettent et ce qu'ils empêchent, ne font pas courir moins de risque l'un que l'autre.

Par ailleurs, notre choix d'une approche problématique, le décentrement que nous nous permettons vis-à-vis des déterminations culturelles découle directement d'une position théorique sur l'image, c'est-à-dire sur la spécificité de notre objet d'étude. Le postulat selon lequel il existerait un strict rapport de subordination entre un contexte historique et culturel et une œuvre esthétique ou artistique nous semble devoir être considéré avec circonspection. Nous rejoignons sur ce point Deleuze lorsqu'il exprime, autour des créations philosophiques ou artistiques, les rapports de l'histoire et du devenir, l'histoire pouvant valoir comme condition déterminante d'une création, mais la création excédant néanmoins ces conditions et déterminations extérieures, c'est-à-dire « échappe » à son époque et à une conception trop strictement chronologique du temps[51].

Sans doute toute œuvre peut-elle dans une certaine mesure refléter son contexte de production, et sans doute l'artiste est-il rattaché à son lieu et à son temps ; mais réduire l'art et les artistes à ces conditions extérieures risque de faire manquer les phénomènes de diversité et de création. Il est donc à un moment donné nécessaire de postuler ou bien un manque de détermination (quelque chose qui échapperait à l'histoire : la création comme saut par rapport à un système de reproduction, à du déjà donné) soit un excès de détermination ou une multidétermination (la création comme résultat d'un mélange singulier dont chaque élément pourrait *idéalement* être identifié au cours d'un travail de recherche infini).

---

[51] Sur la conception de l'histoire chez Deleuze, son rapport au devenir et sa mise en œuvre dans *L'Image-temps*, voir Dork Zabunyan, *Gilles Deleuze, Voir, parler, penser au risque du cinéma*, *op. cit*., pp. 189-191. L'auteur cite dans une note une phrase de *Deux régimes de fous* et insiste bien sur le fait que la distinction entre « histoire » et « devenir » s'établit par-delà tout rapport d'opposition : « "le devenir naît dans l'histoire et y retombe mais il n'en est pas". Ce mouvement de "retombée" est important à signaler ; il prévient toute séparation stricte entre le devenir et l'histoire : on l'aura compris, le devenir suppose l'existence de l'histoire, ne serait-ce que pour pouvoir la "doubler", ne serait-ce que pour permettre d'évaluer les "forces" qu'il libère. ». C'est ce que nous entendons en disant que l'œuvre d'art est à la fois conditionnée et inconditionnée relativement à l'histoire. Mais l'on pourrait également ici se référer à un penseur comme Cornelius Castoriadis et à sa conception d'une création qui intervient dans le cours de l'histoire, notamment aux moyens d'une imagination radicale ou créatrice. Voir *Histoire et création. Textes philosophiques inédits (1945-1967)*, Paris, Seuil, 2009, ainsi que son dialogue avec Paul Ricoeur, *Dialogue sur l'histoire et l'imaginaire social*, Paris, Éditions EHESS, 2016, p. 45, p.56 notamment. Les catégories du virtuel chez Deleuze ou de l'imaginaire chez Castoriadis correspondent à deux manières de s'opposer à un déterminisme strict de l'histoire et des œuvres artistiques. On retrouve notamment ces catégories chez Simondon, chez qui l'œuvre d'art peut aussi échapper à ses conditions déterminantes, le créateur étant d'une part « sensible au virtuel », toujours « futuriste » tandis que les œuvres sont d'autre part « indépendantes de leurs créateurs et plus vastes que les conditions de leur invention ».Voir *Imagination et invention 1965-1966*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, pp. 178-182 notamment. Simondon évoque également les inventions normatives ou morales, c'est-à-dire l'invention de nouveaux modes d'existence, ce qui nous intéresse ici dans la mesure où Hong Sang-soo, comme nous le verrons (principalement dans notre cinquième partie), n'en reste pas aux conditions du problème, mais propose et invente à travers ses films et ses personnages une issue à partir de ces conditions.

Réduire l'approche des œuvres cinématographique à l'étude des rapports qu'elles entretiennent avec des éléments contextuels ou extérieurs conduit peu ou prou à faire de l'image une chose très secondaire. Or, il s'agit ici de croire à l'image. Le projet d'Hong Sang-soo lui-même suppose cette part de croyance, puisque le cinéaste voit dans les images le moyen d'exercer un effet, c'est-à-dire une détermination, sur la pensée. Nous postulons comme nous l'avons dit un rapport des images et de la pensée, mais cela implique la possibilité d'une co-détermination : les images peuvent tout autant être informées par une pensée extérieure (individuelle ou collective) qu'une pensée être informée par des images. L'image n'est pas la simple reproduction d'une réalité extérieure, mais elle produit de la pensée et de la réalité, et elle n'est pas non plus systématiquement et intégralement déterminée par une réalité extérieure, puisqu'elle peut au contraire intervenir et constituer cette réalité[52].

L'image ou le champ de l'image renvoie ainsi pour nous à une sorte de totalité qui la rend à la fois irréductible à une seule dimension et susceptible de donner lieu à tout un tas de découpes, à des approches diverses qui sont en dernier lieu complémentaires. L'histoire n'épuise pas davantage l'image que l'esthétique, et il y a au fond derrière toute posture autoritaire imposant avec force une discipline ou une méthodologie un manque de considération sur ce que sont les images.

Dans le cas d'Hong Sang-soo, il n'est pas trop difficile de contrarier tout geste qui voudrait l'enserrer dans un lieu et un temps, et cela qu'on se réfère à l'auteur ou aux films dans leur autonomie. Pour être coréen, Hong Sang-soo n'en a pas moins été largement influencé par des œuvres et réflexions venues d'autres lieux et d'autres temps, à commencer par Robert Bresson, et plus globalement par la culture européenne[53]. Si le postulat de l'autonomie relative des œuvres semble devoir faire perdre au commentateur une certaine objectivité ou scientificité garantie par la démarche historienne, une approche historique s'intéressant à la genèse de la production des œuvres serait elle-même amenée à outrepasser les

[52] Il y aurait là-dessus beaucoup à dire et sans doute de multiples références à fournir, notamment dans le champ d'une anthropologie de l'image, mais nous nous contenterons ici de citer l'ouvrage de W. J. T. Mitchell, *What do pictures want ? The lives and love of images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005. L'auteur y défend notamment la position selon laquelle les images ne sont pas seulement les reflets d'un monde extérieur, les produits d'une réalité sociale, mais sont aussi constituantes et productrices de mondes (« *worldmaking* »), et peuvent donc être jugées intrinsèquement. L'on retrouvera un écho de cette position sur l'image dans notre travail, notamment lorsque nous ferons intervenir le caractère constituant des images à propos des identités des personnages.

[53] Citons ce petit morceau d'entretien : «[Vacarme:] La question se pose parce qu'on sait que vous avez étudié aux Etats-Unis, mais qu'on sent vos films très liés à une tradition du cinéma coréen. Hong Sang-soo : Peut-être, mais j'ai vu beaucoup plus de vieux films occidentaux que de vieux films coréens. Je ne vais d'ailleurs plus beaucoup au cinéma depuis que je fais des films. Dans les films récents, je passe mon temps à repérer les références ou les emprunts à des films plus anciens, et du coup je préfère aller revoir les vieux films. En fait, je suis allé dans une école de cinéma aux États-Unis qui n'a rien à voir avec Hollywood, où ils font surtout des- films expérimentaux, le *Chicago Art Institute* -là-bas ; j'étais très loin du cinéma narratif. J'ai commencé par y faire des courts métrages, des choses très personnelles, très expérimentales, que je ne montre plus à personne *(Rires).* Je voulais simplement faire des expériences avec le cinéma. », dans Irène Bonnaud , « Le téléphérique suspendu », *Vacarme* n° 13, mars 2000, p. 42-44. Remarquons ici le rejet des films qui recyclent et le souci complémentaire d'expérimentation et d'expression personnelle, souci très prononcé chez Hong Sang-soo, qui peut signifier une volonté de détachement vis-à-vis d'un ensemble de déterminations passées.

frontières de la Corée et les bornes du contemporain, et se trouverait peut-être devant une rude tâche au moment de relier objectivement les différents temps et les différents lieux qui se manifestent dans la pratique du cinéaste, ce qu'il doit à la Corée, à l'Europe, etc. Voilà un travail qui non seulement a de quoi éveiller un certain scepticisme mais que nous serions bien incapables d'entreprendre.

Redisons-le : nous assumons le caractère partiel de notre vision d'ensemble, et nous admettrons pour notre part que l'œuvre d'art est à la fois conditionnée et inconditionnée vis-à-vis de l'histoire, et qu'il est ainsi possible d'aborder les œuvres non pas en les rattachant systématiquement à des conditions extérieures, mais en construisant des problèmes à partir d'éléments internes et externes. Le double rapport de conditionnement et d'inconditionnement valant pour l'œuvre d'art vaut également pour les problèmes, ce qui ne doit pas étonner, puisque ces derniers sont eux-mêmes des formes de création. Nous n'avons ni la volonté ni le besoin de savoir si Hong Sang-soo a lu *L'image-temps* pour établir une connexion entre le discours de l'éditeur et celui de Deleuze. Le fait, ici, n'est pas à chercher et à vérifier dans le passé, mais il est produit dans le rapprochement lui-même.

Mais ce rapprochement entre un élément interne (le discours de l'éditeur) et un élément externe (une idée de *L'image-temps*) n'offre qu'un début de problématisation, qu'il faut poursuivre. Revenons pour ce faire aux diverses descriptions que nous avons proposées, autour des principes de fragmentations et d'interruption. Il n'est pas difficile de reconnaître dans le traitement de l'espace et de l'action mis en place dans *Le jour où le cochon est tombé dans le puits* certaines caractéristiques d'un cinéma moderne tel que Deleuze l'envisage. Nous pourrions ainsi décrire les images à l'aide de la terminologie deleuzienne, parler d'espaces « déconnectés » ou d'un cas de « balade » concernant le passage de Dong-woo d'un lieu à un autre. Nous trouverons aussi en Bo-gyung l'un de ces personnages « peu concernés, même par ce qui leur arrive »[54]. Il ne s'agit pas pour nous d'entreprendre un travail de reconnaissance et d'application, mais ce rapprochement effectué à un niveau formel entre le premier film d'Hong Sang-soo et la série de films à partir desquels Deleuze construit la catégorie de cinéma moderne peut contribuer à notre entreprise dans la mesure où Deleuze fait de ces éléments formels les symptômes d'une condition que caractérise la rupture de l'homme et du monde.

C'est cette piste que nous allons suivre, sans, donc, nous imposer de choisir entre spécificité culturelle et problème philosophique global. C'est-à-dire que nous n'allons pas défendre l'idée selon laquelle il existerait une continuité du cinéma néoréaliste au premier film d'Hong Sang-soo ; mais pas non plus celle selon laquelle, puisque la rupture a déjà eu lieu en Europe cinquante ans avant, le problème ne pourrait pas être réactivé ailleurs. Sur ce point, la spécificité est en réalité aussi bien ce qui pourrait

[54] Ces différents mots ou expression apparaissent dans *L'image-temps, op. cit*., p. 13, p. 58 et p. 30 respectivement. Concernant Bo-gyung, il est clair qu'elle présente quelques traits du personnage de « voyant ».

éveiller la prudence que ce qui peut inciter à un tel rapprochement, la rupture ne se produisant pas et ne se manifestant pas uniformément et synchroniquement à travers le monde. Mais la rupture a-t-elle eu lieu cinquante ans auparavant en Europe, ou est-ce plutôt que cette rupture s'est manifestée dans le champ cinématographique cinquante ans auparavant ? Pour répondre, il nous faut retarder le moment d'en revenir au film.

Posons que la rupture de l'homme et du monde est un motif qui ne peut se circonscrire à un lieu ou à une époque, qu'au contraire il se repère et se spécifie à des degrés, sous des latitudes et des aspects variables (variations qui peuvent faire l'objet d'une étude spécifique, qui repartirait des facteurs socio-économiques propres à chaque lieu et époque). Si la pensée de Deleuze développe ce motif et présente pour nous l'avantage de le relier directement au cinéma, il faut néanmoins dire que ce motif n'est pas propre à Deleuze, qu'il se trouve sous la plume de différents penseurs avant et après lui[55]. Lorsqu'il aborde le cinéma, Deleuze situe majoritairement les effets de la rupture au niveau d'un cinéma moderne qui se développe dans la seconde moitié du 20ème siècle, mais il pourrait déjà s'agir d'une effectuation décalée, la rupture ayant déjà eu lieu avant et en dehors, celle-ci étant en grande partie produite au cours du 19ème siècle. Pour résumer les choses, on peut dire que cette rupture a plusieurs dimensions et facteurs déterminants.

Les premiers facteurs sont d'ordre socio-économique. L'interprétation est classique : ce sont d'abord les changements liés à l'industrialisation et au développement de la société de masse qui, remodelant en profondeur la structure sociale, altèrent les valeurs et les normes liées aux modes de vies traditionnels qui garantissaient à l'individu une place définie dans un monde et dans une communauté. Plongé dans de nouveaux milieux, confronté à de nouveaux types d'organisations et de sollicitations, l'individu aurait souffert d'un manque de repères.

Le développement scientifique qui est forcément solidaire du mécanisme d'industrialisation a également eu un impact quant à l'étiolement des normes et des valeurs. L'essor et le prestige nouveau de la science ne pouvaient en effet qu'entrer en concurrence avec la croyance religieuse postulant une transcendance, une vérité supérieure inaccessible à l'esprit humain. Le courant positiviste qui se développe au cours du 19ème siècle postule au contraire que l'homme, par l'accroissement de ses connaissances, se rendra maître de la nature. Mais si le positivisme peut sous ses aspects ressembler à une nouvelle croyance en la science qui prendrait la place d'une ancienne croyance en Dieu, elle est à elle seule incapable de redonner une croyance au monde. D'abord, la démarche scientifique substitue, au

[55] Notons que Siegfried Kracauer, en 1960, consacre déjà tout un passage de *Théorie du film* à la description d'une situation moderne caractérisée par la ruine des croyances, la perte d'unité idéologique ou de la foi en l'absolu, problème vis-à-vis duquel il fait valoir l'action du cinéma. Le rapide portrait que nous faisons de la situation moderne correspond en grande partie à la description qu'en donne Kracauer. Voir « Le film à notre époque », *Théorie du film*, Paris, Flammarion, 2010, pp. 405-418.

rapport naturel et concret qui était celui des sociétés traditionnelles, un rapport abstrait : pour être compris, le monde doit être placé à distance, abordé à travers appareillages et calculs. Ensuite, il est de la nature de la science de n'avoir aucun rapport avec les formes de vies sociales ou le domaine des valeurs, de ne pas fournir d'horizon en dehors de son propre progrès. La science, comme activité autonome, produit un savoir, des connaissances et des outils techniques, mais pas de cadre symbolique. Lorsqu'on essaie d'y trouver des règles pour la gestion des affaires publiques, que l'on en fait le point de fuite du champ politique, la science n'est donc plus rien que la pire forme d'idéologie, l'idéologie déniée. Comme celle-ci opère dans la plupart des cas de manière tout à fait verticale, déversée d'une minorité de savants sur les masses ignorantes, la science comme idéologie présente de plus l'inconvénient de faire valoir les individus comme des rouages, sans se soucier de remporter leur adhésion ou de susciter quelque identification des individus et du pouvoir. C'est ainsi que le 19ème siècle, entre le développement technique, les idéologies capitalistes et scientistes, finit par conduire à des thèmes critiques célèbres, la « perte de l'expérience », ou encore la critique de la rationalité instrumentale dans l'école de Francfort.[56]

On peut comprendre à partir du 19ème siècle la rupture opérée avec la nature, mais il est plus difficile de comprendre l'idée d'une perte de la croyance, sauf à identifier croyance et croyance religieuse. Il y aurait moins eu disparition de la croyance qu'un conflit entre anciennes et nouvelles croyances. On sait bien, d'ailleurs, que persistent des croyances fortes qui tentent de donner un cadre et un sens à l'existence humaine : le 20ème siècle sera surnommé le siècle des idéologies[57]. Il semble donc que l'idée d'une perte de croyance doive se comprendre à partir des événements du 20ème siècle, la Seconde Guerre Mondiale étant le point culminant à partir duquel les possibilités d'adhérer à l'idéologie positiviste (il va de soi que la science, productrice de la bombe atomique, n'a rien empêché de la destruction) ou à des idéologies politiques ayant la prétention de transformer le monde se complique (l'ampleur des crimes du nazisme pouvant se mesurer à l'ampleur de sa prétention totalitaire). La guerre, dont il ne faut sans doute ni surestimer la valeur ponctuelle de rupture (elle n'arrête rien et est elle-même prise dans un mouvement), ni mésestimer la dimension symbolique, libère donc un énorme potentiel de désillusion de l'homme quant à lui-même et quant à ses croyances antérieures, c'est-à-dire relativement à sa place dans le monde et aux buts qu'il peut se proposer.

[56] Voir Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », *Oeuvres II*, Paris, Gallimard, 2000 , et Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974. On trouvera des réflexions critiques sur les rapports de la science et de la normativité ou de l'idéologie dans les ouvrages suivants (gouttes dans un océan d'exemples, sans doute). Friedrich Nietzsche, « La "science" en tant que préjugé », *Le gai savoir*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. 10/18, 1992, pp. 396-398 ; Maurice Blanchot, « Réflexions sur le nihilisme », *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 219-220 ; Cornelius Castoriadis, « La "rationalité" du capitalisme », *Figures du pensable. Les carrefours du labyrinthe 6*, Paris, Seuil, coll. « Point essais », 1978, pp. 79-112 ; Alain Supiot, *La gouvernance par les nombres*, Paris, Fayard, 2015.

[57] Voir Jean-Pierre Faye, *Le siècle des idéologies*, Paris, Armand Colin, 1996.

Ainsi les croyances se trouvent, après la Seconde Guerre mondiale, sur une pente glissante ; non sans relief et sans aspérité, évidemment, et la Guerre froide, ou un « retour du religieux » que certains croient identifier aujourd'hui (tableau auquel il faut ajouter la montée de l'extrême-droite et des nationalismes) sont là pour décourager l'absence de nuance. Mais ne nous engouffrons pas dans les études statistiques et leurs interprétations délicates[58]. Il sera plus utile pour nous de spécifier un peu les différents usages qui peuvent être faits du mot « croyance ». Si la croyance est compliquée sinon perdue après la guerre, c'est déjà que le mot ne renvoie pas uniquement à une croyance religieuse, mais englobe toute croyance se rapportant à un système prétendant fournir un programme à un individu, donc également les idéologies. Ces deux types de croyances sont désignées par Deleuze comme des croyances « à un monde autre, ou transformé »[59]. Mais pour comprendre ce que désigne la croyance chez Deleuze, il faut poser qu'elle a deux sens : le premier sens, le plus courant, est celui que nous employons lorsque nous disons qu'il y a eu une perte des croyances. Le deuxième sens, plus profond, Deleuze le trouve dans l'histoire de la philosophie, et il peut se comprendre à partir de l'opposition établie entre un « modèle du savoir » et un « modèle de la croyance » qui lui succède. Sous cet aspect, *la perte des croyances doit être entendue comme l'échec du modèle du savoir*, les croyances en question, religieuses ou idéologiques, étant à chaque fois des dogmes prétendant délivrer une vérité ou une explication du monde, et reposant donc sur une forme d'idéal de vérité (révélée ou démontrée, etc.) ou de savoir. Les idéologues ne sont pas des croyants au sens que donne Deleuze à la croyance, mais ce sont des savants, ou plus exactement *ils croient qu'ils savent*, ou rendent un culte à la raison[60], tandis que le croyant serait celui qui choisit d'abord la croyance, sans prétention à la vérité ou à la totalité, sans se reposer sur un idéal de savoir. Nous

[58] Nous nous contenterons de rapporter les réflexions de Kracauer : « On peut parfaitement imaginer que la force de rayonnement d'un système de valeurs obéisse à la seconde loi de la thermodynamique ; ce qui signifie que les énergies que le système perd au cours du temps ne peuvent plus lui faire retour. Vues sous cet angle, les "vieilles croyances" se refroidiront de plus en plus. Compte tenu des immenses énergies qu'elles ont accumulées, sans doute cette baisse de température ne se produira-t-elle qu'imperceptiblement. Il se peut que la ferveur idéologique connaisse encore certains moments d'intensification ; et que les institutions religieuses subsistent parmi nous pendant une durée indéterminée. Reste que le processus de refroidissement est irréversible. (Remarquez que l'opinion contraire, tout aussi répandue, n'est pas non plus sans une certaine force ; on peut certes soutenir que les croyances courantes réapparaîtront nécessairement parce qu'il est impossible de respirer et de vivre dans un vide idéologique. Les spéculations faites dans cet esprit *sub specie aeternitas* sont assez gratuites.) Répétons-le, la question de savoir si l'idéologie a eu son heure de gloire ou non est une fausse question, qui ne fait qu'obscurcir le problème. Ce problème n'est pas tellement celui de nos relations à des croyances unifiantes que celui des conditions sous lesquelles de telles croyances nous sont aujourd'hui accessibles. », dans *Théorie du film, op. cit*., p. 418.

[59] Gilles Deleuze, « La pensée et le cinéma », *L'image-temps, op. cit*., p. 223. Sur la foi chrétienne et la foi révolutionnaire et les rapports du modèle du savoir au modèle de la croyance, on se rapportera également au cours du 6 novembre 1984, accessible en ligne : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=367.

[60] « En philosophie ce sont (…) Descartes et Kant qui fabriquent la déesse Raison, dont le culte, inauguré officiellement en 1793, est devenue la vraie religion de tous les hommes civilisés. En science, c'est le déterminisme qui, déjà mais surtout astronomique et physique chez les Anciens, envahit progressivement la chimie avec Lavoisier, la biologie avec Claude Bernard, la psychologie avec Ribot, la sociologie et la morale avec Durkheim, de sorte qu'enfin la liberté de l'âme n'apparaît, elle-même que comme un "déterminisme conscient", comme le dit Achille Ouy. », écrit Jean Epstein dans « Esprit de cinéma », *Ecrits sur le cinéma, tome 2 : 1946-1953*, Paris, Seghers, 1975, p. 36.

pouvons donc distinguer, pour plus de clarté, entre *des croyances qui relèvent du modèle du savoir (religion, idéologie, etc.) et des croyances qui relèvent du modèle de la croyance*, la différence se jouant au fond peut-être moins au niveau du contenu qu'au niveau de l'attitude, du type d'adhésion (si bien qu'il ne s'agit pas d'un renoncement à la religion, à l'idéologie ou à la science). On comprendra à partir de là le fait que nous puissions nous réclamer d'un *théorie de la croyance*, c'est-à-dire d'une théorie qui appartient au modèle de la croyance.

Cette distinction entre contenu de croyance et attitude peut être importante, notamment pour bien souligner le fait que la crise dans le modèle du savoir survient lorsque ce sont non seulement les contenus de croyance qui posent problème (que choisir dans le large éventail des idéologies disponibles ?), mais la croyance elle-même (dans quelles conditions est-il seulement possible de croire encore ?). Le fait moderne selon Deleuze, le fait que « nous ne croyons plus au monde », ne désigne donc pas une absence d'idéologie, mais plutôt une modification ou une « mutation » de la croyance elle-même. La modernité vaut comme le moment qui sépare la perte des croyances, le moment où la croyance perd ses objets, tourne à vide au risque de se perdre (peut-on envisager un moment où, sans plus se rapporter à aucun contenu, la croyance se maintient comme croyance, un moment où il n'y a plus rien ou plus rien qu'un face à face avec la croyance elle-même ?), de la possibilité d'une nouvelle croyance (qui seule correspond à ce qu'on peut appeler une conception philosophique de la croyance)[61]. *Le problème de la croyance est le problème d'un rapport au monde à bâtir à partir de la situation moderne*. Il s'accompagne en outre d'un ensemble de concepts, et contient d'importantes possibilités de questionnement, d'association ou de retournement des termes (les savants ne sont-ils pas des croyants ? Les croyants ne seraient-ils pas rationnels ?).

Si nous repensons maintenant, suite à ce développement général, à la brève description que nous avons faite d'une Corée à l'état de crise, nous pouvons voir que les conditions historiques et culturelles de la rupture de l'homme et du monde et de la perte de la croyance n'ont jamais été aussi prégnantes en Corée que dans les années quatre-vingt-dix : c'est pourquoi le rapprochement autour du problème global peut s'opérer par la spécificité. Si la Corée est un pays que l'histoire a divisé en deux, la Corée du Sud a pour sa part éclaté de l'intérieur, et s'est également trouvée « comme tendu[e] par la contradiction entre aujourd'hui et demain »[62]. Mais le problème de la croyance comporte, au-delà d'une dimension socio-historique et existentielle, d'autres aspects.

[61] C'est ainsi que l'on peut lire les lignes qui concluent le chapitre « La pensée et le cinéma » : « l'effacement de l'unité de l'homme et du monde, au profit d'une rupture qui ne nous laisse plus qu'une croyance en ce monde-ci. » (*L'image-temps, op. cit*., p.245). Nous verrons que ce moment où il n'y a plus que la croyance est directement mis en jeu dans un film comme *Le jour d'après*, à l'occasion d'un échange entre les personnages de Bongwan et d'Areum.
[62] Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir, op. cit*., p. 336

Nous avons noté la logique de l'interruption qui régit la séquence des retrouvailles entre Dong-woo et son ami. Une sensation de contraste entre une inaction fondamentale et la brutalité des enchaînements y est aussi fortement sensible. Nous pensons ici par exemple à la manière dont le personnage de l'ami est introduit, ou plutôt à l'absence totale d'introduction, puisque, juste après que la secrétaire des magasins a dit à Dong-woo que son rendez-vous n'était pas là, un plan nous transporte à l'arrière d'une voiture conduite par un homme inconnu, dont nous ne comprendrons que plus tard, lorsque Dong-woo entrera dans l'habitacle, l'identité. Aucun dialogue ici ne nous prépare à l'arrivée de ce personnage (qui ne jouera plus aucun rôle par la suite) et à ce soudain éloignement vis-à-vis de Dong-woo. La visite de ce dernier dans l'appartement de son ami sera encore l'occasion d'établir de forts contrastes entre les plans, puisque le premier plan pris de l'intérieur débute avec les pleurs bruyants du petit garçon de la famille, que Dong-woo essaie de calmer en le portant à bras, et est suivi par un plan montrant le même enfant allongé et paisiblement endormi. Mais l'enchaînement le plus brutal, compte tenu de la nature même de ce qu'il donne à voir, est sans doute celui qui nous mène d'un plan de la femme de l'ami, prenant paisiblement le soleil à la fenêtre, à celui filmant le couple nu sur son lit, en plein acte sexuel.

À la fragmentation des espaces et à l'interruption des actions et des relations pourrait donc s'ajouter une *puissance d'irruption* de certains éléments, stagnant dans l'interstice séparant les plans et jaillissant de manière inopinée dans le récit, défaisant l'enchaînement mesuré, causal et rationnel des actions. On peut interroger à partir de là ce qui se passe dans la séquence entre Dong-woo et son ami, et l'interruption de leur relation par le départ rapide du représentant de commerce. Le couple d'ami, d'un côté, invite Dong-woo à rester plus longtemps et semble apprécier sa présence mais, d'un autre côté, l'ami déclare ne pas pouvoir reconduire lui-même Dong-woo en ville, parce qu'il attend un fax urgent. En réalité, nous comprendrons qu'il s'agit là d'un prétexte et que dans ce cas l'interruption ne trouve pas, comme précédemment, d'explication nette et sensée (la rencontre avec une tierce personne, le passager qui avait précédemment vomi sur Dong-woo dans un bus…). L'interruption, du côté de l'ami, semble avoir été suscitée par le désir souterrain et soudain de coucher avec sa femme, désir sans motivation, mais remettant alors en cause toute l'apparente amitié entre les deux hommes et la volonté affichée de retenir l'hôte. Autrement dit, l'interruption dans ce cas ne s'explique pas ; pas autrement que par une puissance d'irruption. Cette puissance se donne également ici comme l'envers des relations sociales policées, dans la mesure où elle passe par l'évacuation de Dong-woo. La brutalité, l'absence totale de sentimentalité avec laquelle le récit nous montre la relation sexuelle ne permet pas de voir là une quelconque glorification du couple ou la reformation d'une cellule unitaire. L'impression domine plutôt que les surfaces gigantesques et aseptisées des immeubles, et l'accomplissement soudain d'un acte pulsionnel

sont comme l'endroit et l'envers d'une même existence, alors même que plus rien n'organise la circulation entre les deux. L'irruption, ici, est donc ce qui signale un *monde en proie à une absence de raison, et ce qui se manifeste au niveau du récit comme l'absence de mesure régissant le passage d'un plan à un autre plan ou d'une situation à une autre situation*. Deux choses ici doivent nous intéresser pour notre problème : la mise en défaut de toute raison, logique ou savoir qui organiserait le rapport des situations (puisque la mise en défaut du savoir ou de la raison est une caractéristique du modèle de la croyance), et la présence d'une *force presque animale ou archaïque* que l'on ne saurait circonscrire par l'histoire ou la culture. Voilà peut-être un symptôme qui nous demande d'aller au-delà d'un certain type de conditions.

La manière dont l'acte sexuel fait irruption dans le récit dépasse un des motifs du film, qui permet déjà lui aussi, quoiqu'il n'en soit pas détaché, d'aller au-delà ou au dehors des simples conditions culturelles extérieures : le motif du couple ou de la famille. On pourrait parler d'un souci d'incommunicabilité dans *Le jour où le cochon est tombé dans le puits* ; mais disons plutôt, dans un souci d'articuler le formel et le narratif, qu'il y un *problème de connexion ou de continuité* entre les plans comme entre les personnages. Ce problème apparaissait déjà dans la séquence de la rencontre entre Hyo-sup et Bo-gyung dans la galerie d'art, dans un moment que nous avions laissé de côté : Hyo-sup apporte le café à son amante mais alors que celle-ci demande lequel des deux cafés est au lait, il lui tend, en croisant les bras et volontairement, le mauvais gobelet. Cependant, après un regard rapide, elle se saisit du gobelet qui comporte véritablement le lait. Cette petite blague de la part de Hyo-sup suffit à introduire dans la relation une sorte de biais, que le geste des bras croisés, avec son caractère peu spontané, formalise. Ce petit jeu témoigne aussi du caractère plutôt tortueux de l'écrivain, qui ne peut pas vivre ses relations sentimentales de manière directe, mais il faut peut-être alors s'étonner que celui-ci entame peu après une rêverie, autour d'un bonheur possible pour le couple : elle préparerait un bon repas, tandis qu'il fumerait dans la véranda, caressé par le souffle du vent… Cette évocation plaçant les amants adultères dans ce qui ressemble à un bonheur simple et conjugal, comme le projet de l'éditeur dans la séquence précédente, nous sert à comprendre ce qui se joue au plan de l'image, nous permet d'interpréter fragmentations et interruptions. C'est en effet le *rêve d'unité* qui est ici menacé et rendu impossible, exposé à une puissance de rupture ou de discontinuité qui remplace le souffle des éléments naturels : juste après que Hyo-sup a parlé du vent, l'ami entre dans le plan et brise l'image du bonheur. L'impossibilité du couple qui passe ici par l'intervention d'un tiers extérieur s'exprime aussi bien autrement par la fragmentation des espaces, et l'incommunicabilité n'est qu'un mot permettant de désigner, en plaçant l'enjeu au niveau des relations inter-individuelles, une condition problématique où l'unité est brisée. La

rupture est ici à ramifications multiples, concernant aussi bien les contenus idéologiques ou religieux que les enchaînements logiques d'action ou les relations conjugales. Il nous semble que le motif du couple, dans la mesure où on le relie au concept d'unité, peut accéder à une dimension générale sans donc se détacher pour autant de conditions historiques.

Si le couple d'ami de Dong-woo, avec son enfant et son appartement de banlieue, n'offre pas de modèle d'unité, celui formé par Dong-woo et Bo-gyung est profondément désuni. Cela transparaît fortement dans leurs échanges, dans le fait que chacun entretienne une relation extra-conjugale, et plus largement dans la manière dont ils se confrontent au monde qui les entoure. Nous avons vu que Dong-woo ne cessait d'être jeté d'un lieu à un autre, et était voué à une forme profonde d'inaction. Une séquence située dans l'ultime segment du film, organisé autour de Bo-gyung, pourrait servir de pendant à celle que nous avons étudié précédemment. Celle-ci vient après que Bo-gyung, ayant aperçu son mari dans la rue, l'a filé pour savoir ce qu'il faisait là au lieu d'être au travail comme il aurait dû l'être (situation qui témoigne littéralement de la distance qui sépare le couple), et est arrivée dans une clinique où Dong-woo allait chercher les résultats d'un test urinaire passé suite à une relation sexuelle avec une prostituée qui s'est mal terminée. Cet épisode est suivi d'une dizaine de plans montrant Bo-gyung prenant un bus, s'y assoupissant, et se retrouvant, au terminus, dans un quartier où elle n'a *a priori* rien à faire. Le mari et la femme se rejoignent en quelque sorte dans leur séparation même, puisqu'alors que l'objectif de Dong-woo, son rendez-vous avec le directeur de la chaîne de magasin, est sans cesse reporté, et le temps intermédiaire occupé par une errance, Bo-gyung est quant à elle absorbée dans une sorte de dérive solitaire. La différence est que le mari dispose encore d'un semblant de volonté (si bien que les retards sont des contrariétés), tandis que la femme semble disposée à s'abandonner. Cela transparaît dès le premier plan, où nous la voyons de dos dans une rue de Séoul que rien ne distingue. Lorsqu'un bus s'arrête juste devant elle, on croit pouvoir expliquer rétrospectivement l'immobilité de son corps, en se disant qu'elle attendait simplement cette arrivée. Mais l'immobilité du personnage excède cette explication logique puisqu'elle se prolonge encore un moment alors que la porte s'ouvre ; il faudra que le conducteur interpelle Bo-gyung, lui demande si elle monte ou pas, pour qu'elle gravisse le marchepied. L'immobilité n'est pas ici une qualité relative à une circonstance extérieure, c'est au contraire une qualité intérieure du personnage, qui est pour ainsi dire immobile en lui-même et dénué de volonté, tandis que la mise en mouvement semble nécessiter une impulsion extérieure. La suite de la séquence confirme cette impression, montrant Bo-gyung assise sur un siège, le visage sans expression tandis qu'elle consulte son beeper avant de le remettre dans son sac, et jette un regard en direction du hors-champ. C'est alors que

survient un plan surprenant et qui constitue une occurrence exceptionnelle dans l'œuvre d'Hong Sang-soo[63]. En effet, tandis que Bo-gyung regarde vers le hors-champ, un lent fondu enchaîné relie ce plan à un autre, pris depuis l'avant du bus et montrant la route sur laquelle il avance. L'effet est plutôt saisissant et significatif puisque, quoiqu'il n'ouvre pas à une vision subjective du personnage, le fondu fait pénétrer l'extérieur dans celui-ci, renforçant l'impression que toute son attention et sa volonté ont cédé la place au mouvement qui la transporte. Il est sur ce point significatif que ce moment corresponde à une ellipse et remplisse un moment où le personnage, comme on le découvre au plan suivant, s'est endormi, c'est-à-dire s'est trouvé pendant un moment dans un état où l'action consciente et volontaire se trouve désamorcée.

Ce qui frappe ici est que l'arrivée de Bo-gyung au terminus, alors que la nuit est tombée et qu'elle est probablement loin de chez elle, ne suscite aucune panique ou surprise, aucune contrariété. Il serait sans doute possible de parler ici d'indifférence du personnage, et pourtant il semble encore plus juste et intéressant de dire que l'état atteint par Bo-guyng dans cette séquence est un état d'abandon, de vacance, tel que le plus extérieur (le mouvement aléatoire du bus) finit par équivaloir au plus intérieur (le mouvement profond du personnage). Autrement dit, Bo-gyung n'a plus rien à l'intérieur d'elle, plus de sursaut de conscience qui lui imposerait de résister à ce qui lui arrive : parler d'indifférence est alors évoquer un aspect négatif de la situation, qui est bien présent dans la séquence, tout comme est présente la solitude du personnage, l'absence de contact avec les autres, qui intervient à travers le motif du beeper. Mais la solitude et le détachement avec lesquels elle évolue sont peut-être en même temps les conditions d'un passage du personnage dans l'extérieur et de l'extérieur dans le personnage, c'est-à-dire d'une « mutation » qu'il faut peut-être se garder de qualifier trop rapidement de négative ou de positive[64]. L'intérêt de la séquence se révèle peut-être pleinement peu après le moment où Bo-gyung est sortie du bus. Après nous avoir présenté certains symptômes chez le personnage (son immobilité, sa disponibilité à l'extérieur), elle nous mène directement à la cause potentielle de ceux-ci, puisque Bo-gyung se retrouve par hasard devant une boutique de photographie dans la vitrine de laquelle trône une photo d'elle, avec

[63] On trouve un autre fondu dans *Hill of freedom*, au cours de la séquence où Kwon laisse tomber les lettres de Mori. Un dernier réunit les deux dernières séquences de *Yourself and yours*. Le fondu a donc connu une éclipse dans le travail d'Hong Sang-soo, avant de faire son retour plus récemment.

[64] Deleuze évoque une mutation des personnages et envisage le versant positif de personnages qualifiés comme négatifs par une certaine critique dans *L'image-temps, op. cit*., p 30 : « Mais justement la faiblesse des enchaînements moteurs, les liaisons faibles, sont aptes à dégager des grandes forces de désintégration. Ce sont des personnages étrangement vibrants chez Rossellini, étrangement au courant chez Godard et chez Rivette. En Occident comme au Japon, ils sont saisis dans une mutation, ce sont eux-mêmes des mutants.» Dans le même ordre d'idée qui envisage la rupture et la perte comme l'occasion d'un passage, on peut lire sous la plume de François Zourabichvili : « Il se peut que nous éprouvions une grande lassitude, une fatigue qui pourrait suffire à définir notre modernité : mais la sensibilité à l'*intolérable*, cet affect qui nous laisse paradoxalement sans affect, désaffectés, désarmés face aux situations élémentaires, impuissants face à l'universelle montée des *clichés*, constitue une émergence positive au sens le moins moral du mot, l'émergence de quelque chose qui n'existait pas auparavant, et qui induit une nouvelle image de la pensée », dans « Deleuze. Une philosophie de l'événement », dans *La philosophie de Deleuze,*Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004, p. 27. L'auteur souligne ces deux mots qui renvoient à des concepts deleuziens.

son mari et son fils. Le hasard, bien sûr, est trop beau, et l'on s'aperçoit à ce moment que le mouvement aléatoire du bus correspond aussi à l'avancée du récit, qui organise la confrontation du personnage avec cette image d'une unité familiale. Il s'agit ici d'une unité bien réelle et passée, mais qui n'est pas sans rapport avec le rêve de bonheur formulé auparavant par Hyo-sup. La présence de cette image en vitrine revêt ici une dimension factice lorsqu'on la rapporte à l'existence présente de Bo-gyung et à l'état de son mariage : c'est une image de bonheur vendue aux autres, mais que l'intéressée ne peut percevoir que comme un mensonge ou une illusion, c'est-à-dire un cliché auquel elle ne peut plus croire.

Interpellée par un vendeur de la boutique, Bo-gyung s'en ira subitement, mais elle reviendra peu après afin de demander qu'on enlève la photo de la vitrine, et pour essayer de la racheter. On s'imagine d'abord qu'elle témoigne ainsi d'un attachement personnel à un souvenir, mais elle brise brutalement le cadre de verre et n'en extirpe le cliché que pour le déchirer. Le geste, alors qu'elle témoignait peu auparavant d'une absence de volonté, semble radical, et fait de Bo-gyung un personnage singulier dans *Le jour où le cochon est tombé dans le puits*, dans la mesure où elle semble partager quelque chose avec les principes qui informent le récit. La photo de l'unité familiale passée n'est bien sûr pas elle-même la cause de l'état actuel de Bo-gyung, ou elle ne l'est qu'en tant qu'elle renvoie à une situation factice : *c'est de la croyance à cette image et de sa perte que résulte la situation actuelle.* Or le point important ici est que Bo-gyung n'éprouve pas de volonté de sauvegarder cette image que la seule volonté qui subsiste soit d'attenter à son unité, comme si elle devenait maintenant l'*opératrice volontaire et active du drame dont elle a été victime impuissante*. D'où que l'on hésite à qualifier ce geste de terrible ou de fort. Ce qui ne fait aucun doute, en tout cas, c'est qu'il existe une analogie entre la déchirure de l'image unitaire de la famille et la fragmentation à l'œuvre dans la forme du film d'Hong Sang-soo. La photographie n'est dans le récit que la métonymie d'un monde devenu impossible et inenvisageable autrement que comme mensonge. C'est bien à partir de là que doivent s'envisager fragmentation, interruption, irruption, séparation, inaction, immobilité ; autant de caractéristiques d'une réalité où ne subsiste que la rupture, de symptômes renvoyant au problème de la croyance.

Le jour où le cochon est tombé dans le puits a fait l'objet d'un certain nombre de commentaires. Et nous pouvons rapprocher notre analyse du geste de de Bo-gyung déchirant la photo de sa famille de Kwak Han-ju qui met l'accent sur une double dimension réunissant un état de la pensée, ou une situation métaphysique abstraite, et une forme esthétique[65]. Ce geste signifie en effet pour lui que l'existence commune et heureuse du couple et de leur enfant apparaît comme un mensonge insupportable, mais aussi que le mode de représentation de la photographie lui-même est, sous son réalisme apparent (se donnant

[65] Kwak Han-ju, "Discourse on Modernization in 1990s Korean Cinema", dans Jenny Kwok Wah Lau (dir), *Multiple Modernities: Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia, op. cit*., pp. 90-111.

comme l'enregistrement d'une co-présence des corps dans un même temps et dans un espace continu), une illusion inapte à rendre compte de la réalité actuelle du personnage. La perte de l'unité passée ici représentée par les figures apparaissant dans l'image est concomitamment l'abandon d'une unité et d'une continuité sur le plan formel, et, en déchirant cette photo, le personnage produit donc la nouvelle forme adéquate. La famille n'existe plus que fragmentée, déchirée, et dans le manque d'un tiers unificateur, l'enfant.

1.c Une porte sur le dehors : cinéma et pensée

Nous partageons avec Kwak Han-ju un intérêt pour le devenir fragmentaire de l'unité dans *Le jour où le cochon est tombé dans le puits*, mais nous le relions au problème de la croyance, dont il faut souligner, par-delà tout contenu, la dimension formelle. La rupture de l'homme et du monde, la perte des croyances ou la crise du modèle du savoir signifient en effet à chaque fois le passage de l'unité à la fragmentation. La religion, l'idéologie ou la science (du moins une certaine science) sont des systèmes explicatifs, mais ils sont également des systèmes unifiant ou totalisant, rapportant une multiplicité réelle à quelques grands principes. La perte de la croyance en ces systèmes et en leurs contenus est donc aussi bien la fin de cette conception unitaire des choses, l'impossibilité nouvelle de rapporter des fragments à un Tout. Le problème de la croyance rencontre la question de la totalité : versant abstrait qui a toute son importance, et se présente à travers toute la philosophie qui appartient au « modèle de la croyance ». Si le problème est « comme une empreinte » marquée sur le nom d'un philosophe[66], alors c'est probablement sur Nietzsche que nous trouverons inscrit le mot « croyance ».

Toute entreprise philosophique qui se situera dans la suite de l'annonce nietzschéenne de la « mort de Dieu » signifiera la perte de la totalité ou de l'absolu et sera comme en attente de sa traduction politique. La pensée du Tout peut concerner l'astrologie et un cosmos fini et harmonieux, la théologie et le monde comme une planification divine, la philosophie extrayant un système du réel et de l'histoire, ou encore la politique imaginant la cité comme un ensemble organique de parts ordonné par des lois, ces aspects pouvant s'épauler les uns les autres[67]. Ce fut par exemple le cas en Europe, où les sujets étaient prêts, au nom de l'honneur et du devoir, à se sacrifier pour un monarque pensé comme incarnation divine : ordre du monde, principe religieux et organisation politique concordent. Mais si la solidarité de

[66] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les éditions de minuit, 1991, p. 76.
[67] Nous reprenons ces aspects à Günther Anders, qui les présente dans une note où il se propose de faire une très rapide « généalogie du système ». Comme il le remarque lui-même, les systèmes ne tiennent que par le préjugé du monde comme totalité. Voir « Sur la systématicité », *L'obsolescence de l'homme, tome II*, Paris, Editions Fario, 2011, pp. 411- 413.

ces aspects vaut dans la force, elle doit valoir dans la faiblesse : lorsque la croyance religieuse s'atténue, alors le devoir perd son caractère absolu[68] et le rapport politique s'en trouve modifié. Ce qui a pu valoir en Europe peut alors également valoir en Asie et en Corée où règne la morale confucéenne.

Si cette morale prônant l'obéissance hiérarchique honore l'engagement et le zèle, facilitant ainsi une réduction de l'individu au « rôle de fonction dans la totalité »[69], alors l'étiolement de cette morale provoque des perturbations dans l'ensemble social, à moins que ce ne soit l'étiolement du social qui ait commencé à entraîner ce trouble moral. Quoiqu'il en soit, c'est ainsi que l'on passe d'une situation d'encastrement à une situation d'éclatement, où l'individu, sans être jamais totalement libre et inconditionné, se vit comme *flottant*, devient incapable de s'identifier à sa place, d'adhérer aux objectifs qu'on lui propose, s*on trouble personnel étant potentiellement trouble politique*. Dans ce nouvel état, toute croyance absolue devient improbable, et il se conjugue par exemple bien mal avec le nationalisme, dont l'exacerbation peut être interprétée dans certain cas comme le signe d'un refoulement ou d'une montée d'angoisse. Les « oui » ou les « non » absolus, dit Nietzsche, suscitent d'abord de la méfiance chez les hommes modernes, qui, sortis du Tout, expérimentant un « illimité » ou une ouverture absolue , ne peuvent plus s'attacher à un principe unique et qui aurait la prétention de s'arraisonner à lui seul tout le réel[70].

Tout cela invite donc à concevoir un rapport entre une situation existentielle moderne et une pensée plus abstraite qui tourne autour de la notion de totalité. Si les systèmes unitaires atteignent une zone de péremption ou d'invalidité, c'est que l'on doute avant tout, obscurément, de la capacité qu'auraient la pensée ou la raison de renfermer en elles tout le réel pour le formaliser ; c'est l'idée d'une rationalité immanente, d'une forme d'adéquation naturelle entre un sujet pensant et un monde signifiant qui se trouve brisée[71]. La pensée ne peut plus être pensée du Tout, puisque, dans la nouvelle situation, le réel apparaît comme ce qui dépasse ou déborde la pensée, le savoir, la maîtrise. Le réel n'est plus absorbé, intériorisé et transformé en Tout par la pensée ; il est au contraire un dehors que la pensée n'intériorise

[68] Friedrich Nietzsche, « Les devoirs absolus », *Le gai savoir, op. cit*., p. 79. Et également : « on pourrait même prévoir que le triomphe complet et définitif de l'athéisme libérerait l'humanité de tout sentiment d'une obligation envers son origine, sa *causa prima*. L'athéisme et une sorte de seconde innocence sont liés l'un à l'autre.», dans *La généalogie de la morale*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1972, p. 130.

[69] Friedrich Nietzsche, « Aux docteurs du désintéressement », *Le gai savoir, op. cit*., p. 98.

[70] Friedrich Nietzsche, « Pourquoi nous paraissons être "épicuriens" », *Ibid*., p. 400. Le rejet du nationalisme est exprimé dans le fragment intitulé « Nous autres "sans-patrie" », *Ibid.*, pp. 401-405.

[71] « L'essentiel du savoir, c'était une sorte d'adéquation homme/monde ou nature/esprit. Une espèce de complicité entre, aussi bien, la chose et le concept, la nature et l'esprit, le monde et l'homme, tel que la vérité s'incarnait dans le savoir sous forme d'une correspondance de la chose et du concept, de l'homme et du monde. Comme une complicité des deux. Je crois que la condition du savoir dans toute la philosophie, y comprit la philosophie grecque jusqu'au XVIIème siècle, a été cette complicité homme/nature, homme/monde qui rendait possible - ou si vous préférez image/concept, ça revient au même - qui rendait possible l'exercice du savoir. », Gilles Deleuze, cours du 6 novembre 1984 : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=367

pas sans que celui-ci la brise de l'intérieur, sans qu'il soit le dehors de la pensée elle-même, force d'ouverture et de dispersion à l'infini des systèmes et de ceux qui les pensent. C'est une nouvelle situation que résument ces phrases de Blanchot dans un texte majeur à propos de Nietzsche :

> « Le monde est à interpréter, l'interprétation est multiple. Nietzsche dira même que "*tout comprendre*", ce serait "*méconnaître l'essence de la connaissance*", car la totalité n'est pas à la mesure de ce qu'il y a à comprendre, pas plus qu'elle n'épuise le pouvoir d'interpréter (interpréter implique qu'il n'y ait pas de terme). »[72]

Cet excès du monde sur la pensée, ménageant sans cesse des ouvertures où la pensée s'échappe ou échappe à elle-même, signifie pour Blanchot comme pour Deleuze du même coup *la fin du monde pensé comme ensemble continu et la fin de l'homme défini comme sujet pensant unitaire*. Mais ce qui nous intéresse est la réponse que Blanchot donne à cette question qui renvoie à cette nouvelle situation :

> « qu'en est-il d'elle, la pensée, lorsque l'être – l'unité, l'identité de l'être – s'est retiré sans faire place au néant, ce refuge trop facile ? Lorsque le Même n'est plus le sens ultime de l'Autre et l'Unité n'est plus ce par rapport à quoi s'énonce le multiple ? Lorsque la pluralité se dit, sans se rapporter à l'Un ? »[73].

Ce qui arrive lorsque la pensée se fait non-totalisante, ou le signe même que la pensée devient non-systématique, est d'ordre formel. C'est la forme de l'expression qui différencie symptomatiquement une situation de l'autre ; c'est en l'occurrence, dans le travail de Nietzsche, l'usage d'une parole fragmentaire ou d'une « parole plurielle », discontinue, « cette parole qui, loin d'être unique, ne se dit même pas de l'un et ne dit pas l'un dans sa pluralité. ». Parler comme nous le faisons de continuité ou de discontinuité à propos d'un travail formel, c'est donc, en dernier lieu, décrire un état de la pensée, mais également se donner les moyens d'établir un rapport entre la pensée et une œuvre filmique.

L'irruption comme absence de mesure régissant le passage d'une situation à une autre suppose bien une pensée mise en dehors d'elle-même, débordée par un enchaînement irrationnel. L'immobilité de Bo-gyung témoigne du même problème, quoiqu'il le manifeste autrement, par une inaction excessive et non par la soudaineté. Cette immobilité ou incapacité à réagir face à une situation semblait déjà s'emparer de Bo-gyung dans la séquence du rendez-vous à la galerie, notamment dans un plan surprenant sur lequel il vaut la peine de s'arrêter. Nous avons dit qu'un plan entrecoupant la conversation des deux personnages masculins nous montrait Bo-gyung à l'intérieur, devant la porte d'entrée de la galerie. Mais cette porte a une particularité : alors que le personnage se tient debout et immobile, elle s'ouvre toute seule, comme si elle l'invitait à sortir. Bo-gyung, qui en saisit la poignée, la referme après un instant d'hésitation. Elle s'en

[72] Maurice Blanchot, « Réflexions sur le nihilisme », *L'entretien infini, op. cit*., p.246. Lors d'un échange ayant eu lieu à l'occasion du FID de Marseille en juillet 2017, et lors d'une conversation privée, Hong Sang-soo a lui-même déclaré que le concept de totalité et l'idée de « tout comprendre » étaient absurdes. Nous verrons en quoi ses films peuvent témoigner de cette position et sur sa valorisation de l'ignorance contre la connaissance.
[73] *Ibid.*, p. 234.

va ensuite, et sort du champ par le côté opposé de la pièce - mais la caméra elle, reste fixe, et nous voyons alors, une fois le plan vidé de toute présence humaine, la porte se rouvrir à nouveau d'elle-même.

La porte est *a priori* un interface entre deux espaces, permettant un passage ou un lien. Mais la fonction de la porte dans ce plan n'est pas de permettre un passage vers l'extérieur ou une connexion entre deux espaces voisins : elle est simplement d'ouvrir sur le dehors. Pourquoi Bo-gyung ne passe-t-elle pas la porte pour rejoindre son amant ? Parce que cette porte qui s'ouvre toute seule ne vaut pas seulement sur un plan fonctionnel et pratique, mais témoigne d'une impossibilité de se fermer, d'être assuré qu'une force ne pénétrera pas à l'intérieur pour dénouer les liens, interrompre les relations, fragmenter les unités.

La seule réaction logique de la part de Bo-gyung est alors de sortir de la situation, de s'ouvrir elle-même au dehors. *La force qui ouvre la porte à l'intérieur de ce plan, qui l'ouvre de l'intérieur, est la même qui place entre différents plans un écart infranchissable, impossible à intégrer pour les corps (dans une action ou réaction mesurée) et pour la pensée (dans un cercle logique ou rationnel)*. C'est la même ouverture du personnage au dehors (et donc non pas seulement au monde extérieur comme nous le disions) qui se joue ici en un plan, dans sa rencontre avec cette porte et dans le fondu enchaîné qui le liera plus tard à la route.[74]

Nous faisons donc volontiers de cet événement *a priori* gratuit, l'ouverture d'une porte, l'emblème voire l'inscription littérale de la présence et de l'action du dehors à l'intérieur du film, le concept de « dehors » nous semblant particulièrement pertinent pour saisir ce qui se joue ici[75]. Si l'on s'intéresse au rapport des fragments et de la totalité, de la discontinuité et de la continuité, on ne peut que penser, devant

[74] On pourra comparer l'ouverture de la porte dans *Le jour où le cochon est tombé dans le puits* avec une fermeture de porte qui survient à la fin d'une séquence du film *Les Rubis du prince birman* (1955) d'Allan Dwan. La séquence réunit les personnages de Barbara Stanwyck et Robert Ryan, qui se connaissent depuis peu mais sont d'emblée attirés l'un par l'autre. Tandis que Stanwyck passe devant lui, Ryan l'attrape et la serre contre lui pour l'embrasser ; pendant que le baiser se prolonge, la caméra effectue un travelling arrière qui l'amène hors des limites de la pièce, et nous voyons alors la porte se refermer devant elle, *comme par magie*. La comparaison entre ces deux séquences est arbitraire, mais en même temps symptomatique, puisque l'on peut constater que l'une est l'exact contraire de l'autre : la formation d'un couple uni contre la séparation, et un élément de décor (la porte) et l'énonciation elle-même (la caméra) – c'est-à-dire un monde - qui semblent en total accord avec l'action des personnages. C'est même comme si chaque mouvement extérieur répondait dans la séquence du Dwan à la pensée des personnages, alors que la porte dans le Hong Sang-soo résiste à l'action physique de Bo-gyung qui essaie en vain de la refermer, destituant du même coup la pensée de sa toute-puissance et témoignant d'une rupture.

[75] Soulignons que le « dehors » est un concept transdisciplinaire, qui concerne aussi bien l'histoire (renvoyant aux forces du devenir qui agissent par-delà toute réduction chronologique ou rationnelle de l'histoire. Voir Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Les Editions de Minuit, 2004, pp. 92-99), la philosophie (renvoyant à la mise en rapport de la pensée avec un impensé ou un impouvoir), et l'esthétique (renvoyant à des forces qui dépassent les formes de la représentation). Nous pouvons également renvoyer au texte de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « la ''pensée du dehors'' dans *L'image-temps* (Deleuze et Blanchot) », Cinemas : revue d'études cinématographiques, n° 2- 3, 2006, pp. 12-31 (article accessible en ligne : http://id.erudit.org/iderudit/014613ar). L'auteur entreprend de décrire le parcours du concept de dehors de Blanchot à Deleuze en passant par Foucault, pour mettre en lumière l'utilisation spécifique que Deleuze en fait (il nous semble toutefois qu'il manque, au moment d'aborder les rapport du dehors et de la force et de la forme, et le problème du rapport entre visible et invisible dans l'image, un élément : le rôle joué par la doctrine des facultés chez Deleuze – voir *infra,* page 59, note 82).

le principe formel de fragmentation à l'œuvre dans *Le jour où le cochon est tombé dans le puits*, aux idées de Deleuze concernant un changement du statut du « tout » au cinéma, changement qui consiste, pour le dire vite, en une substitution du « dehors » à l'« ouvert ». Comme nous l'avons dit, la fonction de la porte ici n'est pas de permettre un passage vers l'extérieur, et la distinction entre l'extérieur, qui renvoie à une zone de hors-champ « actualisable dans d'autres images » (en l'occurrence l'extérieur de la galerie où se trouvent les deux hommes) et le dehors qui renvoie à une rupture ouvrant le film lui-même - à une force de dispersion ou à un interstice entre les images, si bien qu'elles n'entrent plus en rapport que par-dessus un vide qui acquiert une forme d'existence autonome - est ici clairement opérante.

Dans le réseau conceptuel deleuzien, le dehors renvoie à un point problématique ou à des forces. Comment aborder ou caractériser ici la force qui agit entre les images ? Sans doute a-t-elle quelque chose à voir avec la rencontre des extrêmes. Nous n'avons pas encore parlé d'un personnage qui serait sans doute le cinquième personnage du film : Minsu, un garçon de l'âge de Min-jae, qui la côtoie dans le cinéma où elle travaille (il est le neveu du propriétaire) et qui est amoureux d'elle. Le personnage apparaît une première fois à la fin du premier segment et réapparaît ensuite, épiant le plus souvent Min-jae, à la fois en retrait et agissant. Surtout, c'est par lui que le film atteint son maximum de noirceur, puisque son amour pour Min-jae l'amène finalement à l'assassiner, elle et son amant Hyo-sup.

Dans son texte, Marshall Deutelbaum décrit ainsi Minsu comme une présence flottante et une force cachée conduisant le récit[76]. Peut-être devrait-on dire plutôt qu'une force cachée se manifeste à travers ce personnage, dont l'acte sanglant semble, dans son excès et son irrationalité mêmes[77], libérer ou révéler la violence que divers événements ne laissaient jusque là qu'affleurer à la surface du récit. Mais le plus remarquable est que le meurtre, l*'acte fou ou monstrueux*, survient ici des mains du personnage qui, quoiqu'extrêmement ambigu, apparaît comme le plus moral (il n'hésite pas à faire la leçon à d'autres jeunes en leur déclarant qu'il sait quelque chose qu'ils ignorent). Il est également celui qui déclare son amour à Min-jae et dispose peut-être d'une capacité à valoriser ce que refuse selon lui Hyo-sup, à savoir l'innocence de cette jeune femme qui dort encore avec une peluche. On pourrait évoquer à propos de tout cela la jalousie et le crime passionnel, mais on manquerait alors la saisie du point problématique qui se forme à la rencontre des extrêmes, l'image d'un monde où le moralisme et l'idéalisme renvoient au meurtre de l'être aimé tout comme les tours d'immeubles aseptisées renferment l'assouvissement pulsionnel.[78]

[76] Marshall Deutelbaum, "The Pragmatic Poetics of Hong Sangsoo's *The Day a Pig Fell into a Well*", dans *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema, op. cit.*, pp. 203-216.
[77] Il faut souligner que le film se garde bien d'expliquer cet acte, ne nous le montrant qu'accompli, comme un fait brut.
[78] À la fin du film, Dong-woo forcera sa femme à coucher avec lui tout en exprimant paradoxalement qu'il est convaincu, après avoir eu des soupçons, de son innocence, c'est-à-dire de sa fidélité. Dong-woo fait preuve dans le film d'une obsession de la pureté, mais qui se manifeste dans des actes extrêmement bas (nous allons évoquer son rapport avec une prostituée). Nous

Minsu, avant d'être une force agissante, est donc comme les autres personnages et le monde qu'ils occupent traversé par une force qui s'impose à lui du dehors[79]. C'est comme si le monde décrit par *Le jour où le cochon est tombé dans le puits*, travaillé par la rupture mais dans l'incapacité de se détruire ou de se poursuivre, se trouvait livré au jeu d'extrêmes, alors à la fois susceptibles d'être *réunis dans la plus pure discontinuité* (plus d'amortissement, de succession de causes et d'effets aménageant un passage raisonnable d'un fait à un autre, mais des surgissements), de susciter par moments ou selon les personnages *des conflits internes et des retournements ou d'ouvrir à une forme d'indifférence*, à l'effectuation d'actions automatiques à travers lesquelles le monde continue sans eux ou à une absence de réaction suggérant qu'ils continuent tandis que le monde ne fait plus que glisser sur eux.

Quoique tous pris dans des séries et des degrés de rupture, les personnages ne nous semblent ici pas tous égaux. La différence entre Dong-woo et Bo-gyung est sur ce point significative. Dong-woo semble essentiellement subir la rupture, les événements extérieurs lui faisant éprouver de la contrariété. Les conflits du personnage sont éminemment sensibles et nombreux lors de la séquence où, bloqué en province pour la nuit, il fait venir une prostituée dans sa chambre d'hôtel, en déclarant dans un premier temps ne vouloir que discuter. Alors que la prostituée se trouve dans la salle de bain et l'invite à se décider, il extirpe de son portefeuille une photo de Bo-gyung et de leur enfant défunt. La photo, comme celle que Bo-gyung découvrira plus tard, vaut comme la trace d'une union passée. Mais, alors que l'épouse déchirera la photo sans la moindre nostalgie, Dong-woo, après avoir regardé la sienne, s'essuie les yeux, ému, juste avant d'entamer une relation sexuelle avec la prostituée pressée. L'enchaînement de cette émotion (qui devrait signifier un attachement à sa famille) et d'un adultère peu glorieux semble indiquer que Dong-woo reste attaché à un passé qu'il contribue pourtant immédiatement à éloigner. Mais cet enchaînement peut se comprend justement en fonction de l'intervention d'une force qui retire les actions à la conscience, dépassant les décisions sans apaiser pour autant les conflits. En effet, Dong-woo témoignera encore d'une rupture interne en couchant avec la prostituée, en disant qu'il veut l'aimer, comme s'il fallait enrober l'acte physique de sentiments qui n'y ont aucune place. Le sexe et l'amour, ici, ne sont plus que des automatismes mal assortis (il faut coucher avec une prostituée quand on regrette sa famille ; il faut mettre un peu de sentiment puisque l'on couche), face auxquels le personnage est à chaque fois en porte-à-faux.

---

reviendrons à la fin de cette partie, au moment d'aborder la figure du démon ou du monstre, sur les motifs du meurtre et du viol, et sur les retournements possibles des personnages moraux en monstres.

[79] Ce dehors renvoyant ici au champ de la pensée (impliquant une dimension irrationnelle) et au champ esthétique (la force échappant aux formes de la représentation) mais aussi à une dimension existentielle, puisqu'il concerne directement les personnages et leur rapport au monde. Nous reviendrons sur ce point dans peu de temps.

Pendant que la prostituée se prépare dans la salle de bain et avant qu'il ne regarde la photo de sa femme et son fils, Dong-woo, assis et penché en avant sur son lit, est saisi d'une crise étrange. La situation semble provoquer en lui une tension qui se manifeste directement dans son corps, des soubresauts secouant ses jambes. Cette réaction physique contraste avec les différents moments où Bo-gyung reste immobile ou impassible. Aux moments déjà évoqués, il faut ajouter celui où, vers la fin du film, Dong-woo pénètre dans la chambre de leur domicile et fait l'amour à sa femme sans se soucier de son accord ou de sa participation. Dans une confrontation commune à un dehors qui aspire leur existence, les membres du couple semblent emprunter des voies divergentes. Si le dehors s'oppose chez Deleuze à l'ouvert, on peut toutefois qualifier le dehors, dès lors qu'on se situe sur le plan de l'existence, d' *ouvert absolu*, qui s'accompagne logiquement d'un infini de possibilités. Si les possibilités apparaissent ici partout bloquées et retournées, Dong-woo, rattaché à un passé révolu et commettant des actes sans volonté, par automatisme, semble davantage subir cette ouverture absolue et l'emprunter pour ainsi dire à contre-sens. Bo-gyung, au contraire, quoiqu'elle-même engagée dans une relation problématique avec Hyo-sup, semble dans ses moments d'impassibilité ou d'indifférence mêmes toucher à une nouvelle condition.

Sa confrontation avec la porte ouverte, son trajet en bus, sa réaction face à la photo de sa famille passée et au moment de coucher avec son mari suggèrent que, si quelque chose en elle s'est rompu, elle peut maintenant laisser à côté d'elle un monde passé. Son incapacité à réagir aux sollicitations du monde extérieur, la « pétrification » ou la « dépossession »[80] dont elle est l'objet, ne sont peut-être que la façade d'une saisie des forces qui dépassent ce monde, d'une sensibilité au dehors qui laisse présager de nouvelles possibilités et de nouvelles capacités, une nouvelle forme de conscience ou de volonté.

Mais, même si cela a le mérite de produire une dissociation entre le moi et le monde qui ne soit pas vécue comme une souffrance, il n'y a là encore qu'une absence de réponse, que des conditions négatives ou qu'une possibilité creuse. Il faudra voir ce qui, au fil de l'œuvre d'Hong Sang-soo sortira ou survivra de ce premier film particulièrement sombre, s'il y aura une manière de rendre la situation plus vivable, d'y loger pourquoi pas une nouvelle morale ou éthique, ou bien si de nouveaux problèmes émergeront du rapport des personnages et du dehors.

[80] Gilles Deleuze, *L'image-temps, op. cit.,* p. 221.

La force du dehors

Dans *Le jour où le cochon est tombé dans le puits,* le point problématique nous semble renvoyer à une rencontre des extrêmes, à une série de retournements à l'intérieur desquels ils coexistent selon des rapports instables, une telle coexistence étant de nature à forcer à penser les personnages mais aussi les spectateurs. Le point problématique ou les forces, nous dit Deleuze, ne peuvent pas être vus mais doivent être « lus ». Mais il ne faut pas se tromper sur ce que signifie cette activité de lecture, et le fait qu'elle se rapporte nécessairement à un dehors nous aide. En effet, si les forces ne peuvent être vues, c'est d'abord simplement que le point où elles se manifestent est un point qui se trouve en dehors, ceci devant s'entendre ici d'un double point de vue, c'est-à-dire en dehors du monde extérieur (un point plus profond) et en dehors des images (l'interstice), ou encore globalement en dehors du Tout. Il n'y a pas d'autre lieu de coexistence des forces qu'un dehors du monde où elles peuvent se rapporter l'une à l'autre sans jamais s'associer dans une figure donnée. Mais cette ouverture du monde et de la forme à un dehors est aussi ce face à quoi la pensée affronte ce qu'elle ne peut penser, ce à partir de quoi le penseur, s'il veut saisir les forces qui s'y logent, est lui-même poussé à s'ouvrir à un dehors, son intériorité étant à son tour happée vers l'extérieur et soumise à une force de dispersion. On ne peut saisir le point et les forces qui se situent dans l'interstice, par-delà une « coupure irrationnelle », qu'en s'aventurant soi-même par-delà les limites du savoir. C'est pourquoi *le problème, alors qu'il s'agit de forme et de force, d'intérieur et de dehors, ne cesse pas d'être celui de la croyance, celle-ci étant une extériorité qui emporte l'intériorité de la pensée, ou encore une « pensée de l'impensable » par où s'opère, après la rupture, une éventuelle liaison*[81]. Et le cinéma dans ce cas exprime une situation où la raison est prise en défaut et travaille une forme dont l'effet est de confronter la pensée du spectateur à un excès, à un dehors auquel il lui revient de trouver à se relier.

C'est dans cette conjonction entre un constat, une forme et un effet que doit prendre son sens l'idée d'un cinéma de la croyance ou d'un cinéma se développant dans le modèle de la croyance. Il ne suffit pas de la présence de la rupture de l'homme et du monde ou de la perte de la croyance à des contenus idéologiques ou religieux comme thème ; il faut en outre une forme esthétique qui empêche la pensée de se totaliser qui, s'il ne s'agit pas ici de croire à un monde fictionnel, suppose d'expérimenter un rapport à sa puissance et à son impuissance à savoir, c'est-à-dire un régime de signification singulier. La description

[81] François Zourabichvili note que la pensée chez Deleuze relève d'une « *logique du dehors*, forcément irrationnelle, qui met au défi d'affirmer le hasard » (l'auteur souligne), ce qui signifie que « la pensée ne pense que dans un rapport positif à ce qu'elle ne pense pas encore ». Il écrit plus loin, pour établir le rapport avec le problème de la croyance : « Pourquoi est-ce encore un problème de croyance ? Contrairement au savoir, la croyance implique un rapport au dehors, elle est l'affirmation d'un tel rapport : affirmer ce que nous ne percevons ni ne pensons, ce que nous ne pensons pas encore (…) ou bien ce que nous ne penserons jamais ». Voir « Deleuze. Une philosophie de l'événement », dans *La philosophie de Deleuze, op. cit*., p. 30 et p. 67.

de ce qui se joue à l'intérieur du film en termes de « forces » renvoie justement ici à un effet de la forme, mais en tant que la forme est elle-même dépassée.

L'impensable dont il est ici question doit être pensé, comme l'invisible ou la force doivent être « lus »[82] : nous n'avons pas encore fait le tour de cette question. Bresson a pu écrire « Formes qui ressemblent à des idées », mais il ajoutait « Les tenir pour de véritables idées »[83] ; l'important ici est qu'une ressemblance entre forme et idée ne s'établit qu'à partir d'une séparation. La forme est une idée en tant qu'elle n'est pas la traduction d'une construction intellectuelle en images, qui devrait être « lue » directement, c'est-à-dire décryptée intellectuellement et reconstruite dans son intégralité. Un tel mécanisme renvoie à l'idée de symbole dans sa plus pauvre expression et ne peut appartenir qu'à un système où le savoir domine[84]. Pour se faire porteuse d'une idée qui est davantage qu'une idée, une forme doit se faire non-totalisante, faire passer l'idée en dehors de ses images, entre ses images plutôt qu'en elles ou en tant que résultat d'associations mesurées. Le concept de force désigne justement une idée qui n'est pas arrêtée dans des déterminations formelles et qui ne peut trouver sa place dans une conception liant visibilité d'une forme et clarté d'un sens. Nous pouvons ici songer à ces mots de Blanchot sur la parole fragmentaire chez Nietzsche :

> « Mais la force échappe à la lumière ; elle n'est pas ce qui serait seulement privé de lumière, l'obscurité aspirant encore au jour ; c'est, scandale des scandales, à toute référence optique qu'elle se dérobe ; et, en conséquence, elle a beau n'agir que sous la détermination et dans les limites d'une forme, toujours la forme – l'arrangement d'une structure – la laisse échapper. Ni visible, ni invisible. »[85]

En tant qu'elle échappe au visible, la force échappe au système de la représentation, elle n'est pas le fond auquel renvoie la forme, mais renvoie au contraire à un « sans-fond » qui ne se laisse pas représenter[86]. Et

[82] L'impensable ici ne l'est qu'en rapport à ce que Deleuze appelle un « usage empirique des facultés » : or la rencontre avec une force du dehors doit élever à un exercice supérieur des facultés en vertu duquel l'impensable peut être pensé, l'invisible peut être vu. Nous ne nous appesantirons pas ici sur la « doctrine des facultés » telle qu'elle se construit dans la philosophie de Deleuze et est mise en œuvre au long de ses ouvrages sur le cinéma, mais on se réfèrera sur ce point à l'ouvrage de Dork Zabunyan qui éclaircit la question. Il nous suffit ici de prendre en compte le rapport noué à travers cette doctrine entre la pensée et la croyance, la manière dont est permise l'intégration de l'irrationnel dans la pensée. Dork Zabunyan, *Gilles Deleuze, Voir, parler, penser au risque du cinéma*, *op. cit*., p. 199, pp. 210-212. L'auteur qualifie dans ces pages le dehors de « problématisant » ou d' « instance problématique » : il nous semble que le problème ainsi désigné peut être différent selon les films et les œuvres, les créations esthétiques, tout en relevant toujours du problème plus global de la croyance, les spécifications opérées à partir de ce problème pouvant, du point de vue philosophique, être qualifiées par des concepts, mais ne se décidant qu'à partir des constructions formelles et narratives singulières. Un « cinéma de la croyance » est un cinéma dont le problème est la croyance, mais qui peut se spécifier à travers des œuvres très diverses et reformulant peut-être chacune la croyance, à travers des thèmes et des degrés divers.

[83] Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe, op. cit*., p. 42.

[84]« le symbole restaure le pouvoir du sens, le symbole étant la transcendance même du sens, son dépassement : ce qui à la fois libère le texte de tout sens déterminé, puisqu'à proprement parler il ne signifie rien, et libère le texte de sa force textuelle, puisque le lecteur se sent en droit d'écarter la lettre pour trouver l'esprit, d'où les ravages de la lecture symbolique », Maurice Blanchot, *L'entretien infini, op. cit*., p. 387.

[85] Maurice Blanchot, « Réflexions sur le nihilisme », *L'entretien infini, op. cit*., p.240.

[86] « Mais justement, sur quel fond s'engendre et se joue cette raison multiple, dans quelle déraison plonge-t-elle, de quel jeu, de quelle loterie d'un nouveau type tient-elle ses singularités et ses distributions irréductibles à tout ce que nous venons de voir ?

il faut noter chez Deleuze comme dans notre propre usage, une affinité entre la « force » venant du « sans-fond » et des aspects irrationnels et extrêmes de l'humain, puissances virtuelles ou chaotiques précédant en quelque sorte toute manifestation, trop fortes pour leurs manifestations : l'innocence ou le crime, l'humain et l'animal, notions que nous rencontrerons à nouveau.

La « lecture » dans ces conditions suppose donc un rapport de la pensée avec son dehors à partir duquel elle peut *opérer une détermination, pouvant identifier ou nommer la force sans jamais pouvoir la figer, sans jamais être totalement justifiée, et sans que la force ne perde la dimension indéterminée ou énigmatique* que sa situation d'extériorité vis-à-vis des formes déterminées lui confère. Nous pouvons très bien relier certaines actions des personnages d'Hong Sang-soo et l'action des forces elles-mêmes, et affirmer que ces forces qui font irruption dans une situation sociale et en révèlent la profonde instabilité ont quelque chose à voir avec un point irrationnel où se rencontrent les extrêmes. Mais dans la mesure où la force n'est pas le résultat de la reconstruction d'une totalité mais n'apparaît qu'à travers une fragmentation valant comme telle, il convient d'assumer sa part d'énigmatique et l'aléatoire ou le décisoire de toute nomination, et de maintenir le rapport de la force au dehors, c'est-à-dire également sa dimension problématique.

En d'autres termes, notre problème appelle aussi une attitude. Blanchot, à propos de l'œuvre de Nietzsche, écrit que son œuvre peut faire l'objet d'une « lecture continue » et inciter le lecteur à une entreprise de retotalisation qui débouche sur la mise à jour d'un système possible. Mais l'attitude de Blanchot consiste au contraire à chercher la fidélité au fragmentaire, au discontinu, affirmant que « les fragments ne doivent pas apparaître comme les moments d'un discours encore incomplet »[87]. Il nous semble important et cohérent de lutter contre une tendance à la totalisation ou au continu à travers laquelle on se proposerait de donner des lectures dépourvues d'équivoque.

Il est par exemple frappant que la fin du *Jour où le cochon est tombé dans le puits* ait toujours été interprétée de la même manière. Cette fin nous montre un livreur déposer le journal devant la porte de l'appartement de Bo-gyung, puis cette dernière qui déplie sur le sol les pages de ce journal, avant de se lever pour ouvrir une porte-fenêtre et sortir sur le balcon, disparaissant du champ. En posant logiquement que le journal du jour devait contenir la nouvelle de la mort de Hyo-sup, les commentateurs en déduisent que la disparition du personnage indique son suicide[88]. Il nous semble peu évident de compléter de cette

Bref *la raison suffisante, le fondement est étrangement coudé*. D'un côté, il penche vers ce qu'il fonde, vers les formes de la représentation. Mais de l'autre côté, il oblique et plonge dans un sans-fond, au-delà du fondement qui résiste à toutes les formes et ne se laisse pas représenter », Gilles Deleuze, *Différence et répétition, op. cit*., pp 352-353.

[87] Maurice Blanchot, « Réflexions sur le nihilisme », *L'entretien infini, op. cit*., p.227, 251.

[88] Ainsi Kim Kyung-Hyun écrit-il qu'Hong Sang-soo s'en tient à une image quotidienne tout en affirmant que le personnage se suicide, dans « Too Early, Too Late : Temporality and Repetition in Hong Sang-su's Films » dans *The Remasculinization of Korean Cinema*, *op. cit.,* pp. 203-232. Jacques Aumont appuie sur la dimension énigmatique du plan mais envisage aussi le suicide : « Le dernier plan du film, sa dernière scène, est une belle invention poétique, essentiellement énigmatique : la femme

manière cette fin ouverte, surtout lorsque l'on a, comme ici, cherché à poser un rapport entre Bo-gyung et le dehors.

On peut considérer que la perte de son amant agit sur elle comme un élément déclencheur qui la fait sombrer dans le désespoir ; mais c'est faire peu de cas de l'abandon qu'elle témoigne dans le reste du film, et cela ne prend pas vraiment en compte le calme du personnage dans ce dernier plan. Puisqu'elle avait déjà saisi la rupture à l'œuvre dans le monde, déchiré l'unité, qu'est-ce que le journal aurait pu lui apprendre de plus ? L'étalage méthodique des pages contenant les nouvelles du monde, plutôt que de servir à soutenir la thèse d'un malheur personnel engendrant un acte désespéré, pourrait plaider en faveur de celle d'une évolution plus profonde, la sortie ne se faisant pas vers un extérieur (le balcon d'où l'on saute) mais vers le dehors, celui-là même qui se trouvait derrière la porte de la galerie d'art. Par la porte ouverte, le vent du dehors souffle sur les nouvelles de l'ancien monde.

Il s'agit là encore d'une interprétation, mais qui a pour nous le mérite de ne pas recouvrir le problème et de ne pas mettre de fin en recourant à un simple fait - un suicide ne nous dirait rien sinon que le monde est invivable et que le personnage chercherait à regagner une continuité, suivant un mouvement négatif[89]. Pour nous, adopter la croyance comme problème suppose à la fois d'interpréter des événements formels et narratifs en fonction de ce problème, et plus largement de le faire avec une attitude spécifique, un recul vis-à-vis de tout mouvement qui viserait à retotaliser par l'extérieur (du discours) ce qui y échappe de l'intérieur (des formes).

Nous espérons donc ne pas avoir tout dit du premier film d'Hong Sang-soo, sur lequel nous nous sommes toutefois attardés afin d'introduire notre problème et d'établir quelques postulats. Avant d'aborder l'œuvre du cinéaste de manière plus générale et de brasser davantage les films, insistons encore un peu sur ces postulats qui orientent notre démarche. Nous avons essayé de mener nos analyses de manière à ce que la construction formelle du récit, mais aussi l'organisation de la narration et la caractérisation des personnages soient perçus comme symptômes d'un problème qui est solidaire d'un réseau conceptuel (le Tout, le dehors, la force, l'impensé, le discontinu…) et comporte de multiples ramifications : la croyance. Ainsi il renvoie à la fois au terrain historico-culturel des contenus ou principes idéologiques, religieux ou moraux qu'il confronte à une *ouverture absolue* et au champ de la pensée ou de la raison qu'il confronte à un *dehors* ou à un impensé.

---

mariée dispose sur le plancher du living-room des journaux, en une sorte de chemin menant au balcon – d'où sans doute elle va se précipiter, après la mort de son amant (l'écrivain) et la fuite de son mari (parti, comiquement, « acheter des cigarettes ») : mais cela sans explication aucune, et ce chemin vers le suicide, c'est à nous d'en créer l'image, à nous de lui donner son nom ». Voir « Lointaines vanités. Présentation de Hong Sang-sou », *Cinéma 07*, avril 2004, Léo Scheer, pp. 32-33. Il nous semble que nous pouvons créer, de fait, une autre image, qui ne comporte pas de suicide.

[89] Nous discuterons plus loin les questions de la mort et du suicide chez Hong Sang-soo.

2) La position intermédiaire des personnages : entre hier et demain

2.a Les traits personnalistiques : déplacés, errants, désœuvrés, irrésolus

Si les constructions formelles et narratives peuvent être abordées comme symptômes du problème de la croyance, si elles peuvent en définitive être reliées à un enjeu philosophique global qui a trait à la pensée, c'est que ces constructions ont elles-mêmes un rapport à la pensée. Le bénéfice d'une réflexion en terme d'images et de pensée nous semble double, permettant à la fois de relier les choix formels à un enjeu philosophique et de changer le regard sur les personnages.

Hong Sang-soo peut être vu comme un réalisateur-philosophe et son cinéma comme un « cinéma de philosophie », cette expression indiquant chez Deleuze que certaines œuvres opèrent plus que d'autres la rencontre entre un travail artistique et une activité philosophique qui diffèrent pourtant en nature. Mais, parallèlement à l'existence d'œuvres intermédiaires, certains personnages sont eux-mêmes difficilement situables. Des personnages de cinéma oscillent entre la « figure esthétique » de l'art et le « personnage conceptuel » de la philosophie : c'est exemplairement le cas des personnages de « voyants » qui s'affrontent directement au problème de la pensée et qui peuvent à l'occasion être caractérisés par un terme valant aussi pour des personnages conceptuels : l' « Idiot ».

Les passages que Deleuze consacre à un « cinéma du choix » ou du « mode d'existence », comprenant les œuvres de Dreyer, Bresson et Rohmer, semblent ainsi indiquer un rapport très profond entre ce type de cinéma et une conception de la pensée, si bien que les personnages et les situations peuvent renvoyer à des concepts et à des personnages conceptuels issus de la philosophie : dire que Rohmer « reprend pour son compte les stades kierkegaardiens », n'est-ce pas suggérer que ses personnages se tiennent à la lisière de la figure esthétique et du personnage conceptuel, ou sont des « personnage[s] conceptuel[s] transporté[s] sur un plan de composition » ?[90]

Nous verrons que le cinéma d'Hong Sang-soo peut être rapproché d'un « cinéma du choix », et nous allons dans cette partie nous intéresser aux personnages d'Hong Sang-soo avec l'intuition qu'il s'agit d'entités intermédiaires, entre personnage conceptuel et figure esthétique. À vrai dire, parvenir à une détermination stricte de leur statut ne constitue pas ici notre intérêt, et ce ne sont pas les personnages qui sont ici l'occasion de mettre à l'épreuve la souple partition deleuzienne, mais bien plutôt cette partition qui est l'occasion pour nous de considérer les personnages : nous ne cherchons pas à trancher

[90] Pour ces diverses références, voir *L'image-mouvement,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, pp. 160-164, *L'image-temps, op. cit*., pp. 230-233, pp. 271-272, et *Qu'est-ce que la philosophie ?, op. cit.,* pp. 60-65.

entre ce qui relèverait de la philosophie et ce qui relèverait de l'art. Postulons donc ici qu'Hong Sang-soo, en plus d'être philosophe avec ses propres moyens, l'est aussi à travers ses personnages.

Nous avons évoqué en introduction une tendance critique à relier les films d'Hong Sang-soo au champ sentimental, à voir dans les personnages des « êtres de désir », mais aussi à rappeler leur appartenance à un milieu restreint (milieu du cinéma et de l'enseignement le plus souvent). Aussi faut-il souligner l'intérêt considérable que présente pour nous le fait d'aborder ici les personnages d'Hong Sang-soo sous l'égide de la notion de « personnage conceptuel » : cela permet de les dissocier de ce que Deleuze appelle les « types psycho-sociaux », donc de marquer une distance vis-à-vis de toute approche qui envisage les personnages à l'aune de leur inscription sociale ou de leurs caractères psychologiques. Au-delà des types psycho-sociaux qu'ils incarnent de fait, tout comme les films sont de fait produits d'une culture, nous verrons que les personnages s'affrontent à un problème, subissent des épreuves et expérimentent des « événements de la pensée », cela se manifestant autant dans des dialogues que dans des attitudes et des gestes, et passant parfois par le rapport des personnages avec les forces qui émanent des constructions formelles elles-mêmes.

Nous serons davantage attentifs dans cette partie à des éléments narratifs et à certains traits singuliers des personnages, mais nous aurons l'occasion de voir que les personnages sont sensibles aux forces et que leurs actions peuvent être tributaires du montage. Suivant les mots de Deleuze, les personnages sont toujours pris dans une composition qui relève d'un travail proprement esthétique, dans une forme-cinéma.[91]

Nous pouvons nous demander quel genre de sentiments éprouvent les personnages d'Hong Sang-soo, s'ils en éprouvent. Comme nous l'avons vu, les personnages du *Jour où le cochon est tombé dans le puits* sont en rapport avec une force qui se saisit d'eux ; l'un accomplissant des actions contradictoires et automatiques (Dong-woo), l'autre expérimentant une forme d'indifférence et d'abandon (Bo-gyung). Or cette force est en excès vis-à-vis de toute subjectivité ou intériorité du personnage, et l'on peut dire de lui comme de la Gertrud de Dreyer que ses sentiments se révèlent « à partir d'un dehors plus profond »[92] qu'ils éprouvent d'une manière ou d'une autre. La force de dispersion du dehors s'applique aussi bien au monde extérieur qu'à l'intériorité qui n'arrive plus à son contact à se reformer en unité. À partir de notre analyse du *Jour où le cochon est tombé dans le puits*, nous pourrions donc formuler cette hypothèse : les

[91] Sur l'idée de « types psycho-sociaux » voir *Ibid*, pp. 65-68. On notera aussi, p. 178 : « Ce qui compte, ce ne sont pas les opinions des personnages d'après leurs types sociaux et leur caractère, comme dans les mauvais romans, mais les rapports de contrepoint dans lesquels elles entrent et *les composés de sensations que ces personnages éprouvent eux-mêmes ou font éprouver*, dans leurs devenirs et leurs visions ». Nous soulignons cette indissociabilité du personnage et de la sensation qui nous semble ici pouvoir renvoyer aussi bien à la place que le personnage prend dans un ensemble formel (par rapport à des procédés filmiques qui s'imposent à lui) qu'au personnage comme partie intégrante de cet ensemble, ou encore aux sensations que le film nous fait ressentir avec le personnage et à celles qui sont ressenties par le personnage lui-même.

[92] Gilles Deleuze, *L'image-temps, op. cit*., p. 232.

personnages d'Hong Sang-soo sont en rapport avec un dehors dont l'effet est de fragmenter leur subjectivité elle-même. Ils sont non seulement en rupture avec le monde extérieur, mais ils sont pour ainsi dire en rupture à l'intérieur d'eux-mêmes et absolument ouverts c'est-à-dire déliés du Tout.

L'œuvre d'Hong Sang-soo, sans doute, quoiqu'elle se construise comme une sorte de perpétuelle variation, a évolué. De manière générale, elle semble, comparée au premier film, être moins extrême au niveau formel comme dans ses contenus. La fragmentation et le flottement des espaces tend à s'atténuer : au découpage provoquant une perte des repères dans un même espace succèdent rapidement des coupes organisant simplement le passage de lieu en lieu, chacun de ces lieux, rues et ruelles, chambre d'hôtel ou table de restaurant ou de bar, temples et parcs, apparaissant comme une étape dans un parcours relationnel erratique global. Les plans-séquences durent pour laisser se déployer les échanges, et la fragmentation cède la place à certaines ellipses organisant le passage du temps dans un espace ou entre les espaces, ainsi qu'à un outil privilégié d'Hong Sang-soo depuis 2005 et *Conte de cinéma* : le zoom qui permet de découper l'espace sans entamer son intégrité et celle de la durée, nouvelle conciliation de la discontinuité et de la continuité participant à une réduction des effets de montage. Cela est peut-être une pacification de la rupture, mais pas sa disparition : elle se concentre maintenant entre les lieux ou entre les chapitres et les épisodes qui, dès *La Vierge mise à nue par ses prétendants* ou *Turning gate*, apparaissent directement dans le récit à travers des numéros et des cartons. Le chapitrage de *Turning gate* ne fait ainsi qu'énoncer en toute neutralité l'ordre de succession apparent des actions, le « degré zéro du récit »[93]. Il est clair qu'aucun système de progression narrative, qu'aucune nécessité ne lie le passage du numéro un au numéro deux, etc., et c'est pourquoi la rupture ou le flottement restent manifestes dans les coupes qui séparent les étapes, les personnages flottant eux-mêmes entre les situations et à l'intérieur d'elles.

Parallèlement à cette atténuation formelle, une certaine crudité s'évanouira : *Le jour où le cochon est tombé dans le puits* est le seul film où un meurtre est effectivement commis et où des corps sanglants apparaissent. Les scènes de sexe qui intervenaient immanquablement dans les premiers films seront, nous y reviendrons, remplacées par des scènes d'embrassades et de conversation dans des lits. Une telle évolution peut d'abord être mise sur le compte de la maturation de l'auteur, qui peut avoir davantage besoin à ses débuts de recourir à une démonstrativité formelle et à un extrémisme narratif. On conçoit très bien comment le gain d'assurance s'accompagne de l'abandon de certaines béquilles supposées garantir des effets. L'œuvre d'Hong Sang-soo est allée en s'allégeant, mais tout en conservant son fond de sérieux et en réussissant à le faire perdurer dans la légèreté même : *un problème peut se manifester dans le grave*

[93]« Manières de têtes de chapitre, des phrases blanches sur fond vert fluo livrent le degré zéro du récit. L'ambiguïté réside dans leur fonction : situations minimales liminaires à une dérive narrative, ou synthèse d'une histoire réduite *in fine* à son squelette ? Ce chapitrage tient-il d'une trace de scénario ou d'un ajout de montage ? Il sera en dernier lieu impossible de trancher. », dans Antoine Thirion, « Fabrique d'un radical », *Cahiers du cinéma n°586*, janvier 2004, pp. 45-46.

ou le léger. On n'a jamais eu besoin de verser des litres d'hémoglobine ou d'arrêter de vivre pour mourir ; et le dehors n'a pas besoin d'événements extraordinaires pour trouver une porte d'entrée. L'apparent contraste entre le premier film et les suivants ne doit donc pas nous inquiéter, et l'absence d'événements comparables à l'éclatement de la violence ou de la pulsion ne signifie en rien la disparition des forces qui s'étaient d'abord manifestées dans une démonstrative rencontre des extrêmes.[94]

Les personnages ne cesseront pas d'agir de manière soudaine et excessive, d'agir sous le coup d'un automatisme comme Dong-woo, ou, à la suite de Bo-gyung, dans une forme d'immobilité ou d'indifférence vis-à-vis de ce qui leur arrive. Dans *Le pouvoir de la province de Kangwon*, Jisook peut dire à Sangkwon, en lui apprenant qu'elle vient d'avorter, qu'elle ne fait que des bêtises : mais le trait frappant dans les divers enchaînements des séquences est le déficit d'investissement personnel, l'absence de toute espèce de décision volontaire dans les actions. Quand nous passons d'une séquence où, après un repas tendu entre amis, Jisook, ivre et supportée par le policier qu'elle a rencontré le jour-même, s'agite en demandant qu'on ramasse son élastique à cheveu tombé par terre, à une autre où on les retrouve côte à côte sur un lit, on ne peut même pas accorder au personnage qu'elle fait une bêtise : c'est plutôt que la bêtise se fait avec elle (l'ivresse participe ici à cet état d'absence à soi). Si elle fera tout de même preuve de volonté en revenant dans la province de Kangwon pour rencontrer à nouveau ce policier, il est symptomatique que la rencontre de ces personnages qui n'agissent pas se termine à nouveau dans une ivresse qui s'exprime par un étrange automatisme et aboutit à une fixité des corps, lui endormi sur le lit et elle sur une chaise. Toute la relation de Jisook et Sangkwon, à laquelle ils ne peuvent pas mettre fin bien qu'elle soit interdite (puisqu'il est marié), semble elle aussi placée sous le signe d'un tel automatisme. Leur rencontre finale s'effectue également d'un plan à l'autre, à l'encontre de la volonté de Jisook (qui se retrouve sur un lit avec son amant alors qu'elle vient de dire qu'elle doit partir) ; et si les corps encastrés sur le lit, filmés sous un angle qui ne permet pas de discerner leurs visages, témoignent d'abord de la force qui attire les personnages l'un vers l'autre (si bien que ce moment, après la séparation des personnages organisée par le récit divisé en deux, peut aussi être perçu comme un aboutissement), la façon, entre neutralité et froideur, dont Sangkwon demande et obtient une fellation, souligne l'absence de dimension personnelle dans ce moment pourtant intime.

[94] Pour illustrer l'évolution dans le sens d'une atténuation, on peut remarquer qu'une situation de *La femme est l'avenir de l'homme* (2004) évoque fortement ce qui se trame dans *Le jour où le cochon est tombé dans le puits*. À la fin du film, Munho s'apprête, sans véritable sentiment, à coucher avec une étudiante ; mais un étudiant, qui est apparemment amoureux d'elle, l'appelle sur son portable et vient jusque devant la porte de leur chambre d'hôtel, frappe et provoque l'interruption de leur relation. La jeune femme, en comprenant qu'il s'agit de lui, dit que c'est un « fouille-merde », et, surtout, elle dit son prénom : Minsu. Ce Minsu, qui semble animé d'une certaine morale mais qui insiste désagréablement auprès de celle qu'il aime et agit dans l'ombre (il a disparu lorsque Munho ouvre la porte), rappelle bien sûr le Minsu du premier film : mais il n'y a pas ici de meurtre des amants, simplement une interruption de leur relation.

Le moment le plus révélateur se trouve sûrement dans le film suivant, *La vierge mise à nue par ses prétendants.* La réaction de Soojung, lorsqu'elle et Jaehoon s'embrassent pour la première fois (la première fois dans la deuxième partie), est de dire « *finalement, c'est fait* », et de se mettre dans la foulée à pleurer calmement en ajoutant que c'est plus fort qu'elle et qu'on ne l'a jamais embrassée comme ça. À prendre cette séquence coupée du contexte, on pourrait s'imaginer que le personnage est ému parce qu'une attente de jeune fille a été comblée (être embrassée par un homme qui nous aime) ; mais la tonalité mélancolique et distanciée de l'échange ainsi que la globalité du récit font douter d'une telle interprétation ; et l'on se demande si ce « *finalement, c'est fait* » n'indique pas, davantage qu'un espoir comblé, une action remplie, le personnage constatant qu'il a effectué une nouvelle étape de celles qui constituent généralement les relations entre hommes et femmes. Les larmes, alors, viendraient moins de l'émotion éprouvée lors du baiser que d'*une émotion éprouvée au sujet de la situation mais à partir de son dehors*, comme si elle transitait par une zone impersonnelle d'où la subjectivité se contemplerait hors d'elle-même : « c'est fait » ou « tiens, c'est à moi que ça arrive ». Difficile de dire dans ces conditions si ce qui fait pleurer est ce qui arrive ou le fait que « ça » nous arrive, et la zone impersonnelle peut aussi être une zone de conversion du bonheur en tristesse, le baiser devant provoquer la joie n'amenant finalement qu'une distance qui s'approche étrangement de la résignation. Si c'est à moi que ça arrive, finalement, n'est-ce pas aussi que je suis comme les autres, c'est-à-dire comme autre que moi ?

On pourra rapprocher ce moment du premier baiser de la séquence finale du film où le couple discute après avoir enfin couché ensemble. Malgré la réunion des personnages et le fait qu'ils affirment, maintenant qu'ils se sont trouvés l'un l'autre, ne plus avoir de problèmes, il est impossible de se réjouir où d'accorder son crédit aux paroles. Du faux rythme de l'échange et de sa tonalité froide se dégage l'impression que les paroles d'amour ou de fidélité émergent davantage de la situation elle-même que des personnages, qui s'y retrouvent pris comme des automates, comme si la perte de la virginité, la première fois, devait s'accompagner d'une projection vers toutes les autres fois[95]. Bref, la grande question qui se pose à travers la distanciation sensible à l'intérieur des situations est de déterminer la provenance des sentiments : sont-ils à soi ou pas ?[96] Peut-être Soojung ressent-elle cette question plus fortement que

[95] Frédéric Sabouraud décrit ainsi la scène : « le couple qui finit par se constituer à la fin de *La vierge mise à nue par ses prétendants*, à peine mis ensemble dans la séquence finale, a déjà l'air de s'ennuyer et, pire, de s'y résigner ». Voir « Hong Sang-soo : toute honte bue », *Trafic* n°74, été 2010, P.O.L, p. 72.

[96] L'automatisme des comportements est remarqué par Jean-Philippe Tessé, qui évoque un « flottement existentiel, qui fait que chacun, comme détaché de soi, en vient sous l'effet du soju ou de l'excitation sexuelle ou des inattendus que produit le hasard des rencontres à agir automatiquement. Comme si les échanges amoureux, amicaux, professionnels (nombreux et importants dans ces films) étaient une collection de lapsus moins révélateurs de ceux qui les prononcent que du monde, aléatoire, combinatoire, chaotique, qui les entoure ». Voir « Les yeux dans le vague », *Cahiers du cinéma n°682*, octobre 2012, p. 23. Le rapport établi entre les personnages et le monde nous semble ici intéressant, et il nous semble que cette mise en rapport s'opère par les forces du dehors. Mais on ne croira pas par conséquent que le soju ou l'excitation sexuelle constituent des explications suffisantes à ce qui arrive aux personnages.

Jaehoon, et est-elle moins dupe. C'est elle qui semble être le plus détachée de l'action, soit qu'elle se détourne de Jaehoon après qu'il l'a embrassée, pour regarder le sol, soit, tandis qu'il la tient dans ses bras, qu'elle jette un regard final vers le plafond : elle semble à plusieurs reprises attirée par un mouvement extérieur indifférent. La séquence finale commence ainsi par un plan sur le parking de l'hôtel, traversé par un cuisinier, qui pourrait correspondre à une vue subjective.

Plus tôt, à l'issue d'un échange téléphonique avec Jaehoon, où se déterminait leur rendez-vous final (et se profilait donc pour elle l'événement de la perte de la virginité), elle s'absentait dans la contemplation d'un match de badminton. Comme Bo-gyung, Soojung semble éprouver une force qui l'immobilise. Lors de la séquence qui sépare le film en deux, intitulée « Le téléphérique suspendu », Soojung, après avoir discuté au téléphone avec ses deux prétendants, Jaehoon et le réalisateur Yeong-soo, sur le film duquel elle travaille, s'arrête tout à coup alors qu'elle déambule dans la ville. Un *cut* nous fait soudain passer à un plan en plongée sur la ville, pris depuis l'intérieur d'un téléphérique qui, suite à une panne d'électricité, ne tarde pas à s'arrêter, ballotant dans les airs. Le personnel passe un message disant aux passagers de ne pas céder à la panique, mais Soojung, à l'intérieur, reste calme. C'est comme si le film, en nous faisant passer de Soojung arrêtée sans raison dans la rue à cette image du téléphérique nous donnait *l'image du point aléatoire et problématique, logé dans les interstices des images, auquel le personnage s'affronte et qu'il éprouve*. La suspension du téléphérique ne fait que redoubler sa propre suspension : entre deux parties du film, entre deux hommes, entre la volonté et le hasard, et par-dessus le monde empirique.[97]

Les personnages ont plusieurs manières de vivre la confrontation au dehors, comme nous l'avons dit : dans une forme d'automatisme subi, dans une espèce d'indifférence, ou, dans l'immobilité, en accédant à l'obscure saisie d'un problème, en mutant peut-être vers une nouvelle forme de conscience ouverte. Dans tous les cas, on constate l'introduction d'un flottement : les personnages flottent entre les situations, d'une situation à l'autre, ou à l'intérieur d'une situation (à la fois impliqués et à distance) ; mais c'est qu'ils flottent déjà à l'intérieur d'eux-mêmes. Ils connaissent, comme le note Jean-Charles Villata, « un état de flottement de la volonté, d'irrésolution savamment prolongée, une incertitude identitaire »[98]. Dans sa très bonne critique de *Woman on the beach*, Franck Kausch note également que le

[97]« Jusqu' à l'ultime moment, avant de mener à son terme le dernier acte, [Soojung] appelait Yeong-soo parce qu'elle était ravagée d'angoisse et de doute. Elle se demandait si elle allait, oui ou non, perdre sa virginité. Elle espérait, passivement, que Yeong-soo la découragerait d'aller jusqu'au bout. La détermination absolue, ça n'existe pas. » (traduction personnelle), dans Huh Moonyung, « Interview », *op.cit.*, p. 51. Nous soulignons ces propos du réalisateur qui renvoient, par-delà les déterminations psychologiques, à l'indétermination du hasard, au point aléatoire auquel se confronte l'existence du personnage.

[98] Jean-Charles Villata, « La vie est faite de morceaux qui ne se joignent pas », *Trafic* n°96, hiver 2015, p. 40. Villata relie cet état de flottement à un caractère contemporain des personnages : cela nous semble juste quoique nous utilisons ici suite à Deleuze le terme de modernité et non celui de contemporanéité. Nous mettrons davantage l'accent dans la troisième partie sur

cinéma d'Hong Sang-soo est aimanté par un sentiment fondamental d'irrésolution et d'hésitation[99] : l'irrésolution, en réalité, n'est pas seulement un sentiment, mais elle est plus fondamentalement un « trait personnalistique » de personnage, à comprendre en relation avec la présence d'un dehors qui le fragmente, et qui vaut relativement au problème de la croyance. Comme l'écrit Deleuze, les personnages conceptuels ne se réduisent pas aux types psycho-sociaux, mais leurs « traits » ont néanmoins des rapports avec l'époque et les milieux où ils apparaissent et avec les types psycho-sociaux auxquels ils renvoient[100]. Dans le cas du cinéma d'Hong Sang-soo, il est évident que l'irrésolution des personnages est en partie liée à leurs activités ou au milieu auquel ils appartiennent.

L'œuvre témoigne sur ce point d'une remarquable continuité, ne souffrant que quelques exceptions, qu'on pourra là aussi observer dans le premier film. Les films n'intégreront plus par la suite un époux et une épouse comme personnage principaux, et ils ne montreront plus non plus de personnage livré, comme Min-jae, à de multiples boulots, les activités professionnelles se voyant généralement reléguées hors-champ. L'écrivain Hyo-sup, par contre, correspond déjà aux personnages suivants, qui seront des cinéastes, des artistes (peintre, acteur, musicien, etc.), des professeurs d'université ou des étudiants[101]. Cette récurrence s'explique sans doute d'abord de la manière la plus prosaïque qui soit : Hong Sang-soo s'inspire de ce qu'il connaît, de son propre milieu[102]. Mais l'explication réside plus profondément dans le rapport à la temporalité permis par ces activités qui n'imposent aucune contrainte horaire quotidienne et rendent au contraire possible des longs moments de liberté. Artistes et professeurs sont d'abord des errants ou des désœuvrés qui semblent, détachés de toute obligation professionnelle et personnelle, parcourir les lieux où ils se trouvent en s'exposant à des rencontres de hasard qui leur fournissent une orientation et une occupation temporaire.

C'est dans *Le pouvoir de la province de Kangwon* l'oisiveté manifeste de Sangkwon, qui passe son temps allongé sur son divan alors qu'il n'a pourtant plus qu'un jour pour déposer le dossier pour postuler à un poste de professeur, et qui répond favorablement à l'ami qui lui propose de partir avec lui à

la question de l'identité.

[99] Franck Kausch, « Valse-hésitation », *Positif n° 571*, septembre 2008, pp. 32-34. L'auteur y écrit que les personnages sont « comme extérieurs à leur propre vie » et trouve dans *Woman on the beach* un « réseau d'écho qui, loin d'encourager à un marivaudage approximatif sur les flottements de l'affect, parvient à ouvrir le film à une vraie contingence, élargissant l'hésitation des personnages au monde lui-même ». Nous trouvons là, comme chez Jean-Philippe Tessé, un point de convergence, étant là encore entendu que l'ouverture du monde aux personnages est indissociable d'une ouverture des personnages au monde, c'est-à-dire à la rencontre du dehors.

[100] *Qu'est-ce que la philosophie, op. cit*., p. 68, p. 73.

[101] On peut ajouter à cette liste des exceptions, qui sont toujours des personnages rencontrés par les premiers : patronne de bar (*The day he arrives, Hill of freedom*), guide touristique (*Ha ha ha*), maître-nageur (*In another country*). À chaque fois, il s'agit d'une profession qui suppose des relations (avec des clients, des touristes, des baigneurs), donc qui offre des possibilités de rencontre. Nous voyons ces personnages sur leurs lieux de travail, mais ce lieu vaut toujours comme lieu de rencontre.

[102] Parallèlement à son activité de cinéaste, Hong Sang-soo donne des cours à l'université. Il a commencé à enseigner dès 1992, et assure depuis 2008 des ateliers à l'université de Konkuk. Voir Vincent Malausa, « Flâner avec Hong Sang-soo », *Cahiers du cinéma n° 682*, octobre 2012, p. 14. Il assurait toujours des cours en 2016.

Kangwon. Ou, dans *Turning gate,* l'acteur Kyung-soo qui accepte lui aussi l'invitation inopinée que lui fait un ami (avec lequel il n'avait pas eu de contact depuis longtemps, et qui l'a appelé après avoir bu...) de lui rendre visite à Chuncheon, et qui, lors de son voyage retour vers Séoul, descend à Kyungju pour suivre une femme qu'il vient de rencontrer dans le train. L'absence de direction ou la facilité avec laquelle ils sont détournés est un trait constant des personnages, et cela même lorsqu'ils voyagent justement pour travailler, comme c'est le cas du réalisateur Kim dans *Woman on the beach*. Ce dernier quitte Séoul pour aller écrire un scénario à Shinduri, en bord de mer, mais, une fois sur place, se met à tourner autour de Moonsook, qui, après qu'il l'a complimentée sur ses jambes, lui rappelle qu'il devrait travailler. Relativement aux films d'Hong Sang-soo, Seongjun, le réalisateur devenu professeur de *The day he arrives* énonce ainsi peut-être une vérité profonde lorsqu'il dit à une bande d'amis qui le questionne sur le fait qu'il ne réalise plus de films que cela lui convient peut-être[103].

Ce n'est pas tant d'être cinéastes ou professeurs qui caractérise les personnages que le fait d'être des cinéastes qui ne tournent pas ou des professeurs qui n'enseignent pas. C'est pourquoi, si l'on veut désigner ce qui caractérise au fond les personnages, on parlera d'errants, de désœuvrés plus que d'artistes, professeurs, etc. Leur profession a pourtant pour eux une indéniable utilité, mais toujours en rapport avec ce qui les en éloigne : elle peut faciliter les rencontres et aider à la séduction, comme lorsqu'ils rencontrent une admiratrice (*Turning gate, Woman on the beach*) ou simplement quelqu'un qui le connaît de nom (*Un jour avec, un jour sans*), ou qu'ils utilisent leur métier pour tenter de passer un moment seul à seul avec un femme en prétextant un entretien pour un casting (procédé exemplairement représenté dans

[103] On pourrait mesurer à partir de là la distance qui sépare la manière dont Hong Sang-soo traite l'artiste d'autres films, comme par exemple *Huit et demi* de Fellini, qui s'intéressent, à travers la figure de l'artiste en recherche d'inspiration, aux affres de la création. La situation des personnages renvoie peut-être chez Hong Sang-soo à un abandon de l'œuvre au profit de la vie, ou peut-être au contraire à une indistinction profonde de l'une et de l'autre qui finit par rendre la production d'une œuvre superflue. On peut toutefois noter une exception dans *Woman on the beach*, où, quand bien même le personnage se laisse détourner, il trouve miraculeusement l'inspiration et écrit un scénario en quelques heures, « comme possédé ». Il s'agit sans doute moins pour Hong Sang-soo d'accréditer un quelconque mythe de l'inspiration que d'évacuer le processus de la recherche consciente, et l'on se doute par ailleurs que le scénario en question a quelque chose à voir avec l'expérience du personnage, sa rencontre avec Moonsook. Signalons ici l'existence d'un mémoire rédigé par Bettina Maillard-Armandi et intitulé *La figure de l'artiste chez Hong Sang-soo* (mémoire de Master 1, sous la direction d'Alain Bergala, Cinéma et audiovisuel, Paris 3, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2009, 89 p.). L'auteure souligne notamment l'importance de la temporalité permise par la profession artistique. Elle pointe également le rapport de l'artiste à une forme d'originalité ou de marginalité vis-à-vis des normes sociales et comportementales, mais il ne nous semble pas que l'éventuelle marginalité des personnages soit liée à leur profession – et ils peuvent être à l'occasion tout à fait communs ou souffrir de ne pas l'être. L'auteure mentionne à raison un échange de *Night and day*, où un personnage dit au peintre Sung-nam, après une dispute qui les a opposés, qu'il ne lui en a pas voulu car il est un artiste, ceci supposant que les artistes sont des êtres à part. On trouve un échange équivalent dans *Ha ha ha*, où le professeur Jungshik dit à sa maîtresse que son ami Jeongho comprendra sa présence car « c'est un poète, après tout ». Mais il nous semble que cela signale d'abord qu'il existe une image de l'artiste qui joue dans les relations des personnages, et non pas que les artistes sont effectivement des êtres à part. Jeongho est dans *Ha ha ha* un poète très peu poétique dans ses relations avec les femmes. Peut-être parlerions-nous plus volontiers de sensibilité que de marginalité : ce n'est pas une situation marginale qui rend les personnages sensibles aux problèmes, mais plutôt une sensibilité aux problèmes qui peut les mettre en décalage vis-à-vis de leur environnement social. Mais cela peut aussi bien valoir pour une femme au foyer comme Bo-gyung.

La femme est l'avenir de l'homme où les deux amis réalisateur et professeur de peinture occidentale proposent tour à tour à la même serveuse de jouer dans un film et de servir de modèle).

Si le statut et la temporalité qui lui est liée facilitent la rencontre, il faut encore ajouter à cela le fait que les personnages sont des déplacés : vacances, invitation à voir un ami ou à assister à un festival sont autant d'opportunités de libérer davantage le personnage des liens qui, là où il vit, pourraient entraver sa liberté. La situation typique s'observe au début d'*Un jour avec, un jour sans*, le personnage étant arrivé à Suwon, où il doit présenter un film, avec un jour d'avance, donc avec vingt-quatre heures de vide devant lui ; ou au début de *The day he arrives*, le personnage, tout juste arrivé à Séoul, se demandant ce qu'il va y faire, alors que le seul ami qu'il projette de voir ne répond pas à ses appels et qu'il n'a, dit-il, nulle part où aller. L'action s'épanouit dans l'absence de programme ou dans le programme contrarié[104]. Mais il faut, quand nous disons que le personnage est un déplacé, l'entendre à la fois comme un fait objectif et un trait profond, ce dernier aspect l'emportant de toute façon, si bien que le déplacement opère aussi bien dans la ville où l'on habite que dans un pays étranger. *Être déplacé, en ce sens, cela veut dire ne pas se sentir à sa place ou ne pas en avoir.* Il arrive ainsi que les personnages se demandent ce qu'ils vont faire, mais aussi, après s'être rendus sur tel ou tel lieu, ce qu'ils y font : c'est le cas de Kyung-soo dans *Turning gate*, qui, peu après être arrivé à Chuncheon, veut repartir à Séoul, ou du réalisateur Ku (*Les femmes de mes amis*), qui passe la nuit chez son ami alors qu'il a un hôtel, et qui, membre du jury d'un festival à Jecheon, désire rentre chez lui et regarder les films en DVD.[105]

Errants, désœuvrés, déplacés, les personnages sont donc, de fait et de trait, disponibles à la rencontre, mais ils sont également toujours susceptibles d'y mettre fin, de se défiler. Nous revenons donc à leur irrésolution, trait qui est le complément parfait des autres, étant à la fois soutenu par eux (ils fournissent les conditions de sa mise à l'épreuve) et leur soutien (sans fond d'irrésolution au départ, rien ne bougerait). Les personnages conceptuels chez Deleuze se divisent entre personnages sympathiques et antipathiques, et sont associés à des mouvements positifs ou négatifs ainsi qu'à des concepts attractifs ou répulsifs[106]. On éprouverait *a priori* des difficultés à diviser les personnages d'Hong Sang-soo en sympathiques et antipathiques : l'irrésolution est par définition ambigüe et susceptible de produire des

[104] On retrouve également ce genre de contrariété dans *Les femmes de mes amis* ou dans *In another country*, les personnages recevant un appel d'une personne qui est supposée les rejoindre mais ne vient finalement pas.
[105] Ajoutons les exemples de *Night and day*, où Sung-nam, tandis qu'il rend visite à un autre peintre, se demande ce qu'il fait là, et d'*Oki's movie*, où le réalisateur du premier segment va chez le coiffeur parce qu'il n'a nulle part où aller. Après un moment d'attente, il se lève pour repartir, mais le coiffeur lui dit d'attendre et il se rassied. Les personnages apparaissent bien ici comme des déplacés, mais ces exemples ouvrent directement à d'autres questions, au rapport des personnages à la discipline (Sung-nam pense, en voyant l'autre peintre, qu'il devrait être lui-même en train de travailler – il imagine que sa place est là où il pourrait produire une œuvre) où à la volonté (le choix de l'endroit où se trouver étant ravi au personnage par le coiffeur).
[106] *Qu'est-ce que la philosophie, op. cit*., p. 62, p. 74.

mouvements positifs et négatifs en effectuant une division à l'intérieur des personnages, selon les moments, plus qu'entre des personnages qui sont tous irrésolus. Les personnages d'Hong Sang-soo, quoiqu'ils ne sont pas tous égaux, sont souvent à la fois sympathiques et antipathiques, et il nous faudra découvrir ces deux côtés et définir les relations qu'ils entretiennent ; mais nous pouvons commencer par saisir quelques traits ou mouvements négatifs, qui correspondent à des problèmes auxquels ils s'affrontent. Si certains artistes ont des admirateurs qui savent les reconnaître, il s'agit néanmoins d'artistes dont les œuvres sont peu vues, n'ayant pas la reconnaissance qu'ils auraient souhaitée, et leurs carrières sont souvent au moment où nous les voyons dans le creux de la vague ou proches d'un point de renoncement ou d'impossibilité[107].

Cette situation engendre notamment chez certains une tendance vaniteuse à se comparer aux autres, mais plus largement un problème de confiance, un désir d'être estimé à sa juste valeur, alors qu'ils doutent eux-mêmes de leur valeur, puisqu'elle n'est pas reconnue par les autres… Quand il se trouve en compagnie d'un réalisateur dont on vante les films et l'intégrité, et qui attire à lui l'attention des femmes, Ku (*Les Femmes de mes amis*), désemparé et isolé par un zoom, le perçoit comme un rival dont l'ascendant sur lui est injuste. Il essaie alors de le rabaisser (littéralement : en faisant remarquer sa petite taille), avant de se promettre à lui-même que son prochain film sera un succès de deux millions d'entrées.

2.b Évaluer l'ambiguïté : le choix d'une perspective

Mais là encore, la situation professionnelle renvoie à un problème plus général et profond. Dès *Le jour où le cochon est tombé dans le puits*, on rencontre en Hyo-sup la figure de l'artiste vaniteux et paranoïaque. Au cours d'un repas, il s'en prend à une serveuse qui a malencontreusement laissé tomber un plateau sur lui et tâché sa chemise. Deux réactions excessives se succèdent : d'abord Hyo-sup insiste avec véhémence pour que la serveuse s'excuse, puis il rejette un autre écrivain qui essaie pourtant de discuter avec lui et de lui témoigner quelque compréhension, et finit par insulter toute l'assemblée et par se saisir d'un tesson de bouteille en criant qu'il pourrait tuer quelqu'un. Comme Hyo-sup le dira devant la cour de justice où le mène cet esclandre, « *personne n'a le droit de m'insulter parce que je suis un écrivain sans succès* ». Il laisse ainsi entendre qu'il désire avant tout être respecté, et le fait qu'il ait lui-même insulté tout le monde et ait interprété une simple maladresse comme un manque de respect indique parfaitement le *soupçon et le sentiment de corruption généralisée qui déterminent les relations*. Recevoir

[107] On reconnaîtra ces situations dans *Le jour où le cochon est tombé dans le puits, Turning gate, La femme est l'avenir de l'homme, Night and day, Ha ha ha, Oki's movie,* et *The day he arrives.*

de la nourriture sur soi ne serait pas en fait un problème si cela ne témoignait aussi d'un déclin de l'autorité de l'artiste et ne renvoyait pas au problème de l'intégration dans la société coréenne, c'est-à-dire à une perte de confiance dans les institutions et au sein des relations personnelles - si le personnage n'éprouvait pas cette situation plus profonde[108].

Dans l'accalmie qui sépare les deux excès de Hyo-sup, l'autre écrivain lui dit que c'est la peur qui explique sa conduite et sa réaction, en ajoutant qu'il a lui-même peur de la vie et peur de faire comme Hyo-sup, c'est-à-dire peur « *de ne pas reconnaître la peur* ». C'est là la première occurrence d'un trait personnalistique : les personnages, s'ils ne la reconnaissent pas toujours, connaissent une *peur profonde* qui se rapporte à la vie mais sous les conditions particulières de la modernité. On trouve dans *Night and day* un moment de crise du personnage de Sung-nam qui, après avoir appris le suicide d'une *ex* qu'il avait repoussée, pleure et fait son *mea culpa*, disant avoir feint d'être fort et avoir trop méprisé les autres à cause de la peur qu'ils lui inspiraient. Cette soudaine auto-analyse pourrait sans doute s'appliquer à Hyo-sup et à sa volonté de se mettre à part, mais, au-delà de ce type de rationalisation comportementale, la peur doit être considérée comme un affect puissant où pénètrent des forces susceptibles d'emporter le personnage par-delà la raison, et qui trouve à se relier à la question de la confiance.

La liaison est clairement établie dans *Woman on the beach* lorsque Moonsook et Sunhee se confient l'une à l'autre que ce qui leur fait le plus peur est respectivement l'attachement et la trahison, notions apparentées puisque l'on peut s'imaginer à travers le film que la peur de l'attachement rime avec l'impossibilité de faire confiance, en l'occurrence, pour Moonsook, l'impossibilité de croire Jongrae lorsqu'il affirme ne pas l'avoir trompée avec Sunhee[109].

Les relations ne semblent dans les films d'Hong Sang-soo pouvoir échapper à une tension et à un *a priori* de soupçon : les voisins s'espionnent (*Le jour où le cochon est tombé dans le puits*), les amis et se méfient les uns des autres et entretiennent des rapports proches de la rivalité (*La femme est l'avenir de l'homme*), les membres d'un couple doutent l'un de l'autre et l'adultère est loi chez ceux qui ont contracté des liens matrimoniaux. *Woman on the beach* est sans doute l'un des films où cette question de la confiance est la plus prégnante, et Moonsook le personnage qui affronte le plus explicitement le problème, elle qui en donne une possible mesure lorsqu'elle dit ne faire confiance qu'aux étoiles. S'il s'agissait seulement de dire que les êtres humains mentent, tout cela ne constituerait qu'une *doxa*

[108] Han-ju Kwak écrit que l'écrivain Hyo-sup est une métaphore de l'autorité traditionnelle, et donc signifie son déclin. Voir "Discourse on Modernization in 1990s Korean Cinema", dans Jenny Kwok Wah Lau (dir.), *Multiple Modernities: Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia, op. cit*., pp. 90-111.

[109] Un personnage d'*Oki's movie* fait également part de sa peur de la trahison, qui l'empêche d'aimer les gens. La peur des personnages est également mentionnée dans *Le pouvoir de la province de Kangwon* (Jisook dit que les gens ont un visage à faire peur) et *In another country* (Anne demande au moine bouddhiste pourquoi elle a si peur).

familière, et l'on irait peut-être chercher du côté des passions et des intérêts de chacun pour identifier la source de ce mal.

Mais les trahis sont ici eux-mêmes des traîtres en puissance, et les menteurs souffrent eux-mêmes de leurs mensonges : ce n'est même pas alors comme on pourrait le penser un cercle vicieux où un mensonge en entraîne un autre jusqu'à ce qu'on ne sache plus où tout a commencé et où peut bien se loger la vérité. Il n'y a pas de vérité, de point d'origine à partir d'où faire commencer le mensonge, mais le mensonge est plutôt introduit dans les situations ou les faits comme une force qui les dépasse et les emporte. Sans doute, à observer le comportement des uns et des autres, se dit-on que les personnages ont des raisons de se méfier, mais pourtant le mensonge opère gratuitement et les personnages apparaissent eux-mêmes comme des forces s'affrontant par-delà les calculs et les intérêts.

Cela donne alors, à la fin de *Woman on the Beach*, une confrontation entre Jongrae et Moonsook, qui supplie le réalisateur d'être sincère, de ne pas mentir, et de lui dire qu'il a couché avec Sunhee ; confrontation où l'insistance de l'une à réclamer la vérité n'a d'égale que l'insistance de l'autre à la retenir, si bien que chacun éprouve une souffrance comparable et croissante, jusqu'à ce que le départ de Jongrae laisse une Moonsook subitement calme dans la pièce, tandis qu'elle s'allume une cigarette. Il s'agit là d'un de ces moments excessifs qui parsèment la filmographie d'Hong Sang-soo, difficilement explicable dans son intensité, sinon par l'idée qu'elle met en présence des forces contraires, et par l'idée que, si Moonsook ne doutait pas *a priori* (et ici à raison) de la fidélité de Jongrae alors il n'aurait pas de raison de lui mentir (de ne pas lui donner des raisons de douter). Puisqu'il n'y a pas de confiance, il faut mentir, mais puisqu'on ment, il n'y a pas de confiance. Une telle idée ne peut pas servir à comprendre la situation : en nous orientant vers un inexistant point de confiance et de vérité, la situation montre qu'elle est en elle-même inextricable (et pourtant peut-être définit-elle en négatif une issue), que les forces sont ici condamnées à s'enrouler l'une autour de l'autre sans jamais parvenir à former de synthèse harmonieuse.

Un personnage comme Moonsook éprouve le problème de la confiance, mais ce problème dépasse les faits ou les situations de trahison et renvoie à une condition plus large. Au milieu de *Woman on the beach*, après que Moonsook et Jongrae ont couché ensemble, moment qui entraîne une prise de distance de la part du réalisateur, Hong Sang-soo fait intervenir un acte odieux : les propriétaires d'un chien, croisés auparavant sur la plage, apparemment aisés et biens sous tous rapports, abandonnent l'animal au beau milieu d'une route, le condamnant à courir après la voiture qui s'éloigne. Sans avoir besoin de se lancer dans une tirade sur la fidélité et l'attachement des chiens à leurs maîtres, il est certain que cet abandon triste et gratuit désigne dans la platitude même avec laquelle il survient la force qui fait irruption

dans le monde, fait prendre peur et rend toute confiance problématique *a priori*. Moonsook ne peut que se demander : « *comment ont-ils pu faire ça ?* ».

La dimension problématique *a priori* de la confiance transparaît également dans la manière dont les personnages ne cessent de se méfier du regard des autres, s'engageant dans des relations, la plupart du temps adultères, autour desquelles ils essaient de conserver un secret. Dans une société coréenne qui conserve un socle de valeurs traditionnelles, et où l'adultère peut faire l'objet d'une forte condamnation morale, leur conduite peut paraître justifiée, mais celle-ci prend des proportions démesurées et une dimension comique. Dans *In another country*, alors même qu'ils se trouvent dans un lieu éloigné de la ville et relativement désert, le réalisateur Soo demande à sa maîtresse Anne de se tenir à distance, celle-ci lui faisant alors des signes qui éliminent toute discrétion. Soo agit comme si la menace d'un regard omniprésent pesait sur eux, et il confie à Anne que le problème vient d'Internet, où circulent massivement et librement des images, si bien que le danger d'être reconnu s'accroît. Cette évocation furtive d'Internet comme lieu où prolifèrent des images, susceptibles d'êtres vues et diffusées par tous et partout se relie sans trop de mal au motif de la rumeur comme discours à l'origine et à la valeur indéterminée, mais circulant et pesant sur ceux qui la reçoivent ou ceux qui en font l'objet. La rumeur joue un rôle important dans *Oki's movie*, et particulièrement dans le premier segment intitulé « Le jour des incantations » dans lequel on suit le réalisateur Nam, qui enseigne également à l'université. Or une rumeur accuse un autre professeur, le professeur Song (celui-là même qui se lance dans une diatribe contre le pouvoir corrupteur de l'argent) d'avoir reçu des pots-de-vin de la part d'un collègue pour l'attribution d'un poste. Ayant appris cette rumeur, Nam n'arrive pas à se contenir et demande au principal intéressé, lors d'un repas, d'éclaircir la situation ; car, comme il le dit, il ne pourrait pas rester là s'il avait le moindre doute. La candeur avec laquelle Nam aborde la rumeur en public et en présence de Song énerve ce dernier, puisque la simple mention de la rumeur implique le questionnement de son intégrité ; et sa défense, selon laquelle ce bruit a été lancé par un homme licencié et jaloux, n'y change rien – la violence même avec laquelle il réagit et s'en prend aux lanceurs de rumeurs, les traitant de « *merdes* », suggère qu'il n'est peut-être pas un modèle de droiture. Dans cette situation, le ver ne semble pouvoir être extirpé de la pomme, et il ne reste au fond que *la puissance de la rumeur d'un côté, face à la parole et au démenti de Song de l'autre,* s'enroulant l'une autour de l'autre. Plus tard, lors d'une séance de questions après la projection de l'un de ses films, Nam sera lui-même dans la position de Song, amené à démentir une rumeur affirmant qu'il a eu il y a quatre ans une aventure avec une étudiante, brisant le couple de celle-ci et en faisant une épave. Lorsque Nam finit par déclarer d'une manière enfantine, suite à l'énervement de Song, qu'il lui fera toujours confiance, il fait preuve d'une adhésion irrationnelle qui, quoiqu'elle laisse en suspension la

question de la vérité des faits, semble être le seul recours possible et le seuil d'un mouvement positif. L'actrice de *Conte de cinéma* a-t-elle une cicatrice ? Les réalisateurs de *Les femmes de mes amis* et d'*Un jour avec, un jour sans* sont-ils comme « on » le dit des séducteurs invétérés ? Haewon est-elle une métisse issue d'une famille riche ? Confrontés à la rumeur, que celle-ci ait un fond de vérité ou non, que l'on puisse en identifier l'origine ou pas, le personnage s'ouvre en tous les cas à une puissance impersonnelle qui introduit en chacun un tiers neutre (soit parce que la rumeur parlant à travers lui il est dépassé en tant que sujet, soit parce parce qu'étant l'objet de la rumeur son identité s'ouvre à ce qu'on dit de lui), et la rumeur est elle-même une force inassignable qui retire au monde son innocence en dispersant dans l'air un parfum de méfiance.[110]

Dans le segment d'*Oki's movie* intitulé « Après la tempête de neige », les étudiants demandent au professeur Song « *pourquoi personne ne se fait confiance ?* » Parce qu'il y a des rumeurs de corruption qui courent plus vite que nous, parce qu'il semble y avoir des forces qui déclenchent des actions immorales, pourrait-on répondre. Mais si la confiance est un problème éprouvé *par* les personnages, si le soupçon est lié à des forces profondes, ces forces se manifestent bien aussi *dans* les personnages à travers leurs actions : si une chose est évidente, c'est que les personnages d'Hong Sang-soo ne sont pas dignes de confiance, conséquence de leur irrésolution. Mais cela signifie que toute condamnation du monde comme immoral risque d'éclabousser les personnages eux-mêmes comme y participant, et ne sont-ils pas régulièrement accusés de lâcheté ou de malhonnêteté, lorsqu'ils ne s'accusent pas eux-mêmes ? Sommes-nous en train de recourir au concept de « force » pour plaider l'irresponsabilité ? Peut-être le bon réflexe est-il, lorsque chacun semble pouvoir être déclaré coupable, de questionner l'accusation elle-même et ses présupposés. La morale dont l'immoralité est l'envers est elle-même bouleversée et remise en question au sein du problème de la croyance, et le curieux *rapport expérimenté par les personnages entre un attachement à la morale et une absence apparente de principe* doit être abordé avec précaution.

[110] Sur la rumeur, on se rapportera à un passage de Blanchot où elle est rapprochée de l' « opinion » : « La puissance de la rumeur n'est pas dans la force de ce qu'elle dit, mais en ceci : qu'elle appartient à *l'espace où tout ce qui se dit a toujours déjà été dit, continue d'être dit, ne cessera d'être dit.* Ce que j'apprends par la rumeur, je l'ai nécessairement déjà entendu dire : c'est ce qui se rapporte et ce qui, à ce titre, ne demande ni auteur ni garantie ni vérification, ne souffre pas de contestation, puisque sa seule vérité, incontestable, c'est d'être rapporté, dans un mouvement neutre où le rapport semble réduit à sa pure essence, pur rapport de personne et de rien. » Voir « La question la plus profonde », *L'entretien infini, op. cit*., p. 24. La rumeur chez Blanchot renvoie ainsi à une dimension impersonnelle : le passage que nous soulignons souligne aussi que la rumeur renvoie en dernier lieu à un espace qui s'apparente à celui du dehors (dans le même texte, à la page précédente, Blanchot évoque un « non-monde » à partir duquel le « monde » serait questionné) où il est moins question de faits et de situations mondaines ou de sentiments que de forces plus profondes et immémoriales : lorsque Nam entend une rumeur de corruption, il apprend une possible corruption d'un collègue, mais il se confronte aussi au problème de la confiance, à l'idée de la corruption en l'homme qui est simplement « réveillée » à cette occasion. Deleuze évoque la rumeur dans une perspective proche de Blanchot, comme « acte de parole » autonome dépassant les personnes déterminées et étant orienté vers un point problématique dans *L'image-temps, op. cit*., p. 296 .

Pour nous mettre sur la voie, nous pouvons nous rappeler des observations faites à partir des situations extrêmes du *Jour où le cochon est tombé dans le puits*. Nous avions vu à travers le personnage de Minsu que le moralisme dans le monde du film s'associait au meurtre. À la fin, lorsque Dong-woo forçait sa femme à avoir une relation sexuelle, il le faisait en disant qu'elle était innocente, c'est-à-dire en affirmant cela même qui devrait logiquement l'empêcher d'agir de la sorte : il semble que ce personnage obsédé par la pureté ne sache la reconnaître autrement qu'en la souillant lui-même, que par l'effectuation d'un mouvement négatif. Une telle obsession de la pureté, qui se retrouvera chez d'autres personnages[111], peut-elle alors ne pas faire problème ? Le jeu entre la valorisation de la morale, de l'honnêteté, de la pureté et l'incapacité des personnages à être moraux, honnêtes et purs ouvre peut-être vers l'aspect le plus sensible de notre problème, et dessine un espace où le négatif et le positif se trouvent intimement connectés**.** L'attachement à la morale constitue-t-il un trait positif ou négatif ? Le soupçon pèse-t-il sur le monde à cause de l'immoralité et en vertu d'un idéal moral, ou faut-il faire peser le soupçon sur la moralité en tant que telle ? La réponse pourrait nous être donnée par Hong Sang-soo lui-même :

> «Je pense que j'ai traversé la puberté en me cramponnant à des idéaux comme la vérité absolue, le monde parfait, la pureté absolue, etc. Tout ce que je rencontrais dans ma vie, je le comparais automatiquement à ces valeurs idéales. Les choses qui ne pouvaient pas intégrer ce système, je ne parvenais pas à en tirer du sens. Ainsi ma vie est-elle devenue schizophrène, je me demandais pourquoi la réalité ne parvenait pas à converger avec ces idéaux magnifiques. Ce n'est qu'en passant la vingtaine que j'ai enfin, heureusement, commencé à entrevoir les mensonges que recouvraient ces idéaux, et à apprécier la vie, telle qu'elle est. Les personnages de mes films reflètent ce type d'expérience. Les personnages, chacun d'eux, courent après des idéaux clichés, ou même, sont poursuivis par eux, mais je veux que le regard que je porte sur ces personnages soit débarrassé de ces clichés. Pour eux, le conflit entre les idéaux et la vie qui s'en écarte est très douloureux. Je veux dire que toutes ces souffrances ne sont pas nécessaires. C'est l'idéal qui les cause, pas la vie elle-même »[112]

Une telle citation nous paraît essentielle pour quiconque se propose d'aborder l'œuvre d'Hong Sang-soo et de qualifier l'existence de ses personnages. Et, pour nous qui faisons de la croyance notre problème, il convient d'insister sur la proximité entre la position exprimée ici par Hong Sang-soo et la position qui fut

[111] Charles Tesson, dans un texte à propos du *Jour où le cochon est tombé dans le puits*, écrit que le mouvement des êtres est régi par deux pôles opposés, la « souillure » et la « pureté », sans peut-être toutefois mettre au clair la relation les unissant et, le texte datant de 1999, ne disposant pas encore des autres films. Voir « Les impasses de l'amour », *Cahiers du cinéma n° 537*, juillet-août 1999, pp. 52-54. Han-ju Kwak note pour sa part la contradiction ou la division interne aux personnages (évoquant un « *split-self* ») de l'écrivain et de Dong-woo qui veut de la pureté mais est lui-même « déviant ». Remarquons qu'il emploie le terme de schizophrénie, que l'on retrouve dans la citation d'Hong Sang-soo ci-après. Voir "Discourse on Modernization in 1990s Korean Cinema", dans Jenny Kwok Wah Lau (dir), *Multiple Modernities: Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia, op. cit*., pp. 90-111. On retrouve l'obsession de la pureté ou ses traces chez des personnages de *La Vierge mise à nue par ses prétendants, Turning gate, La femme est l'avenir de l'homme, Conte de cinéma, Woman on the beach, Haewon et les hommes*.

[112] Huh Moonyung, « Interview » *Hong Sang-soo,* coll. « Korean film directors », Seoul, Korean Film Council, 2007, pp. 51-52 (traduction personnelle)

celle de Nietzsche, fervent critique de l'idéal et de l'absolu, et partisan de la vie. Nous aurons l'occasion de retrouver à plusieurs reprises, jusqu'à notre dernière partie, cette proximité. Le fait qu'Hong Sang-soo puisse concevoir positivement la perte de l'attachement à un idéal moral nous indique que l'incapacité apparente de ses personnages a rester fidèle à un principe, à remplir des « devoirs absolus » constitue peut-être bien un élément positif, tandis que l'attachement constitue lui-même un élement négatif. Mais les propos du cinéaste, en liant la conflictualité de la vie et de l'idéal et la schizophrénie, nous permettent également d'établir un rapport direct entre un rapport problématique à la morale et un trait des personnages, soit leur *conflictualité avant tout interne, leur division (*nous retrouvons notre hypothèse d'une subjectivité fragmentée sous l'effet d'un dehors).

Là encore, ce trait est essentiel pour définir à la fois les personnages et la position à adopter vis-à-vis d'eux. Mais faisons un détour par une séquence de *Conte de cinéma*. Le personnage du film dans le film, Sang-won, fait partie de ces personnages attachés à un idéal, et cela l'amène à proposer à Yong-sil, une camarade de lycée tout juste retrouvée par hasard, de quitter ensemble ce bas monde en commettant un double suicide. Seulement, une fois la décision prise, et alors qu'ils s'apprêtent à prendre un taxi, il prend la fuite et laisse la jeune fille derrière lui, montant seul dans le véhicule qui démarre. La voix *off* nous fait alors partager la pensée du personnage : « *J'aurais voulu être honnête* ». Il y a même là un moment exemplaire, où un personnage témoigne de son incapacité à poursuivre un engagement qu'il a lui-même initié (et dont l'enjeu est la vie elle-même), et qui, au moment même où il se défile, regrette ce qu'il fait. Face à cette conduite, deux jugements sont possibles.

On pourra juger que le personnage est un traître, un lâche, ou, avec davantage de compassion, se dire qu'il agit mal vis-à-vis de Yong-sil, qu'il aurait pu être plus courageux et lui parler, mais qu'il est très humain de flancher dans une telle situation, et que d'ailleurs la volonté humaine est faible. Mais il nous semble que la pensée du personnage empêche de telles accusations (revenant peu ou prou à dire « vouloir c'est pouvoir ») si elle est prise au sérieux. Pour voir ici un acte immoral, il faut d'abord faire comme si l'honnêteté dépendait d'une volonté du personnage, dont il disposerait pleinement et librement, comme sujet unitaire. Pour le dire autrement, *l'absence de continuité dans le comportement n'est condamnable qu'en fonction d'une unité subjective postulée*. Mais ce qui apparaît ici, c'est justement qu'une telle unité n'existe pas. Parler de forces du dehors, ce n'est pas plaider l'irresponsabilité face aux accusations d'immoralité, c'est d'abord dire que l'action de ces forces ne permet pas la constitution de l'intériorité en unité, donc compromet l'existence d'une volonté subjective, même susceptible de « faiblesses », au regard de laquelle les personnages seraient redevables d'un jugement moral. « *J'aurais voulu être honnête* » signifie que la volonté, ici, est impuissante puisque ses conditions d'opérativité sont défaites :

si bien que dans cette perspective le souci n'est pas tant la fuite de Sang-won que le fait qu'il soit amené à ressentir un regret en s'imaginant qu'il s'agit d'une affaire de volonté. Le personnage est à ce moment conscient de ce qu'il fait, mais sans être tout à fait conscient du personnage qu'il est, si bien qu'il apparaît comme conflictuel (divisé entre ce qu'il veut et ce qu'il fait, entre l'idéal et la vie).

La malhonnêteté des personnages est donc à aborder en fonction d'une condition profonde qui transparaît dans le fait que les personnages, quand bien même ils le voudraient, ne réussissent pas à être continuellement honnêtes et moraux, et ne peuvent pas l'être sans que cela devienne problématique. On trouve dans *Woman on the beach* une scène où Jongrae, Moonsook et Changwook entrent en plein après-midi dans un restaurant et surprennent deux employés en train de faire la sieste étendus sur un tapis posé sur le sol. Les employés se relèvent pour les accueillir, le trio commence à s'installer, mais Jongrae se relève tout à coup et dit aux autres de sortir, avant de s'emporter contre le serveur en lui disant d'apprendre à tenir un restaurant et de respecter ses clients. La vision de ces employés allongés, interprétée comme une marque d'irrespect, a semble-t-il été trop intolérable pour qu'il supporte de rester dans ce lieu. Jongrae, dans un mouvement moral, souhaite ici donner une leçon d'éducation au serveur mais personne, bien sûr, n'y comprend rien, la « faute » apparaissant aussi anodine que sa réaction apparaît pour sa part excessive. Si ceci suggère d'un côté que Jongrae est un homme qui ne transige pas sur les bonnes manières, cela le transforme d'un autre côté immédiatement en être lui-même immoral dans la manière de s'en prendre au serveur, en quelqu'un qui, comme le dit Moonsook, fait peur. *On retrouve donc là, en mode mineur, l'équation selon laquelle la morale s'associe au meurtre,* la pulsion morale de Jongrae s'exprimant dans un mouvement de violence susceptible en son fond de supprimer un monde décevant.

Sorti après ce léger mouvement de folie, Jongrae semble tout à coup plus calme, et, quoiqu'un peu contrarié, semble lui-même s'amuser de ce qui vient de se passer. Tout alors pourrait être oublié si Changwook n'endossait pas à son tour le rôle de l'homme de principe en exigeant du réalisateur qu'il aille s'excuser auprès du serveur, ceci étant « *la chose à faire* ». Mais si Jongrae reconnaît que sa conduite était inappropriée, il refuse catégoriquement cette démarche. S'ensuit alors, au son d'une musique sautillante, une poursuite grotesque entre les deux personnages, Changwook criant de revenir tout de suite à Jongrae, qui s'éloigne d'un pas alerte, comme un enfant qui sait qu'il a fait une bêtise. Quand ils se retrouvent face à face, Changwook menace de s'en aller et continue à faire la morale à un Jongrae pour qui la situation devient apparemment vraiment désagréable, baissant la tête, s'agitant sur place et s'excusant encore. Pourtant, alors que la tension parvient à son comble, l'atmosphère change soudain, et les trois camarades décident d'entrer dans un nouveau restaurant. Survient alors un nouveau retournement

lorsque Moonsook déclare soudain que Changwook, qui apparaissait comme le véritable défenseur des valeurs morales, le chevalier des serveurs bafoués, la dégoûte. Elle affirme en effet que le personnage est un opportuniste égoïste qui a profité de l'altercation précédente pour lui prouver qu'il était un homme, et qu'il est en réalité, comme eux, dénué de principes. Les protestations du personnage pèsent bien peu, il faut le dire, et ne convainquent personne ; c'est au tour de Moonsook de lui répondre comme le ferait une mère à un enfant capricieux[113]. On voit bien à travers une telle scène que tout affichage de principes connaît son retournement, dissimule des mouvements négatifs de violence ou de calcul.

Ce désir des personnages de démontrer leur droiture signale aussi que leur opposition à la corruption du monde et des autres les mène à s'opposer à eux-mêmes, c'est-à-dire à leur propre participation à la corruption. De fait les personnages d'Hong Sang-soo sont régulièrement en situation d'hypocrisie ou de lâcheté, leurs actions entrant en contradiction avec leurs discours, comme Mori dans *Hill of freedom*, qui incite la patronne de bar avec qui il vient d'entamer une relation à quitter son copain qui n'a pas de conscience, dit qu'il y a des gens malhonnêtes qu'il faut combattre, mais semble lui-même incapable de mener ce combat ou de choisir entre cette femme et celle pour laquelle il est venu en Corée. Mais *la contradiction externe entre les actes et les paroles n'est qu'une manifestation de la conflictualité interne.* Celle-ci s'exprime aussi bien dans un décalage au sein d'une même situation qu'entre deux situations séparées dans le temps.

Les femmes de mes amis s'ouvre avec l'arrivée du réalisateur Ku à Jecheon, pour assister en tant que juré à un festival, et prodigue un moment savoureux. Croisant deux bénévoles, Ku promet de leur payer un verre, mais cette simple et gentille promesse provoque la colère immédiate de Gong, l'une des organisatrices du festival, qui, devant déjà avoir dû affaire à lui, lui dit que les bénévoles comptent sur lui et qu'il ne faut pas dire des paroles en l'air. Son rire lorsque Ku affirme qu'il tiendra parole en dit assez long sur la confiance qu'elle lui accorde. Le plaisir que procure ce petit moment tient bien sûr au possible rapport entre l'animosité apparemment gratuite et démesurée de Gong, envers un personnage qui en ce début de film n'a encore rien fait de mal, et la connaissance que celui qui a vu d'autres films peut avoir des personnages ; cette réaction violente devient alors également très appropriée, les probabilités que Ku tienne parole pouvant être d'emblée tenues pour réduites. Mais si Gong a raison de douter de la parole du personnage, elle a peut-être tort de le soupçonner d'emblée de malhonnêteté ; l'incapacité à tenir une promesse venant peut-être avant tout du fait que la promesse engage dans le temps.

[113] Une séquence de *Ha ha ha* met directement en scène celui qui affiche ses principes moraux comme un enfant : celle où Munkyung, après avoir reproché à sa mère son manque de tenue, est frappé par celle-ci avec un cintre sur les mollets, et se met à pleurnicher. Il n'y a rien de plus proche de l'enfant et de moins sérieux qu'un homme qui veut se comporter comme un homme de principe.

Il faut ajouter un autre trait aux personnages d'Hong Sang-soo, qui se rapporte à la mémoire. Dans *La femme est l'avenir de l'homme*, Munho est un professeur, marié, avec maison et chien, et animé de sentiments moraux : il semble réprouver le fait que Sunhwa, une ancienne amie, dirige un bar, l'existence de salons privés où les étudiantes utilisent leurs corps pour gagner de l'argent, et condamne en général le goût des Coréens pour le sexe et leur absence de culture. Sa droiture culmine lorsqu'il fait venir Sunhwa à l'aéroport pour qu'elle puisse dire au revoir à Hunjoon, qui désirait pour sa part s'en aller lâchement. Son ami est mécontent, mais lui affirme « *c'est ce qu'il fallait faire* ». Voilà donc ce qui serait un personnage solide s'il ne se mettait dans la foulée à draguer une serveuse, et si, par la suite et entre autres choses, il ne trompait pas sa femme avec Sunhwa, ne questionnait pas ses étudiants sur leurs rapports sexuels, et ne finissait pas dans un hôtel avec une étudiante.

Il y a ici une inconséquence frappante de sa part, mais il y a peut-être autre chose : on laisse en effet entendre que le personnage a une tendance à oublier. Au matin, après avoir passé la nuit dans la chambre de Sunhwa, il est incapable de se rappeler ce qu'il s'est passé, et il déclare à la fin, incapable de se souvenir d'un étudiant qu'il a eu en cours, qu'il n'a pas bonne mémoire. Cette affinité du personnage avec l'oubli peut être mise en relation avec son inconséquence. Mais c'est l'ensemble des personnages d'Hong Sang-soo qui sont de la sorte oublieux, quand bien même cet oubli pourrait parfois être indirect sélectif[114] : leurs actions portent suffisamment le témoignage de ce trait. Ce souci de mémoire ne constitue pas une détermination psychologique mais une condition profonde qui participe d'une fragmentation et détermine le *mode d'existence discontinu* qui est le leur. Nietzsche notait que la mémoire était la faculté qui, luttant contre l'oubli, permettait seule la continuité du comportement et la tenue de la promesse. Mais il ajoutait qu'il fallait également pour qu'un engagement soit satisfait un appui de la volonté, si bien qu'il parlait d'une « mémoire de la volonté », le souvenir de la promesse sans le souvenir de la volonté étant susceptible de céder face à la force de l'oubli. Mais l'accomplissement de la promesse suppose alors un « individu souverain », un « homme à la volonté propre, indépendante et persistante », qui « n'est semblable qu'à lui-même »[115]. Les personnages d'Hong Sang-soo, conflictuels et oublieux, apparaissent

[114] L'oubli peut être indirect, au sens où il est provoqué par un facteur extérieur, comme l'alcool. Il apparaît également sélectif puisque les personnages font parfois preuve d'une très bonne mémoire, comme Tongsu qui, dans *Conte de cinéma*, se souvient des côtes de bœufs qu'il a mangé chez un couple d'amis il y a six ans, à la surprise de ce couple. Il arrive également que des personnages se souviennent de leurs prénoms respectifs et se vantent de leur bonne mémoire, comme c'est le cas dans *Ha ha ha* et *La Vierge mise à nue par ses prétendants*. Néanmoins ce type de compliment nous paraît toujours renvoyer à une dimension réflexive (évidente dans le cas de *La Vierge mise à nue par ses prétendants*, le film étant construit sur la répétition des mêmes scènes et faisant donc appel à la mémoire du spectateur) et comporter une dose d'ironie au vu des actions des personnages (la bonne mémoire de Jaehoon ne lui est pas d'une grande aide lorsqu'il se trompe de prénom alors qu'il se trouve avec Soojung).

[115] Sur ces rapports de l'oubli, de la mémoire, de la promesse et de la volonté, voir Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1972, pp. 75-80. La capacité et la volonté de tenir une promesse s'accompagnent également chez Nietzsche d'un « étalon de valeur » qui entretient la volonté.

bien loin de l' « individu souverain » et des conditions de la « mémoire de la volonté » (mais nous verrons cependant dans notre dernière partie que certains personnages acquièrent une nouvelle volonté)

Ku peut bien promettre un verre, Munho peut tenir des propos moraux, l'un pas plus que l'autre n'a les moyens de la continuité. Et il faut considérer tous les personnages à travers les propos de Sung-nam dans *Night and day* qui, vexant une *ex* qu'il croise sans la reconnaître, lui explique qu'il souffre d'une maladie héréditaire lui faisant perdre la mémoire : ils sont sur ce point tous frères. Nous disions que l'impuissance de la volonté pouvait amener un jugement d'immoralité, ce à quoi nous pouvons maintenant ajouter la déficience de la mémoire, en retrouvant le même problème de la position à adopter vis-à-vis des personnages. Nous avions présenté le problème de la croyance comme étant à ramifications multiples, comme touchant le domaine moral ou existentiel en confrontant la pensée à un dehors et les individus à une ouverture absolue[116] : *la conflictualité et l'oubli des personnages sont comme des forces qui les détachent de la morale en brisant leur unité*. La mémoire est elle-même redevable du soupçon porté sur l'idéal, puisque la valorisation de la mémoire est largement liée à un idéal moral de responsabilité et de devoir. Si la mémoire permet la promesse, l'homme devenu capable de promettre n'est pas chez Nietzsche un homme rendu « meilleur » mais au contraire un homme « dompté » ou rendu « malade »[117]. Sous cet angle, les multiples accusations de lâcheté, de faiblesse ou d'hypocrisie qui pèsent sur les personnages, le sentiment de culpabilité dont ils s'accablent eux-mêmes sont les manifestations d'une maladie, en tant qu'ils dénotent la permanence d'un attachement à la morale. Si l'on devait exprimer le malheur des personnages, on pourrait donc dire que celui-ci vient du fait que, *bien qu'étant incapables d'être moraux, ils restent néanmoins attachés, ainsi que leur monde, à un étalon de valeurs morales*.[118]

Mais cela signifie que *le négatif n'est pas dans leurs actes, mais se situe plutôt du coté des jugements et des reproches*, de la violence dont les personnages font l'objet. Leur lâcheté et leur faiblesse, leur perte de mémoire sont aussi des mouvements de détachement qui s'opèrent sous l'action de forces actives et positives. L'oubli, par exemple, si l'on suit Nietzsche, Deleuze et Blanchot, est loin d'être une simple défaillance de la mémoire, une « impuissance contingente », mais il est au contraire un pouvoir ou une force, une dimension essentielle capable d'ouvrir la mémoire individuelle à une « mémoire

[116] Voir *supra,* p. 54, p. 62.
[117] Voir Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale, op. cit.* , p. 118, p. 216.
[118] Soulignons que cette tension expérimentée par les personnages, le fait qu'ils ne parviennent pas à la penser rationnellement par le concept, à l'apaiser par l'analyse, ne fait pas obstacle à leur qualité de personnages conceptuels. Deleuze insiste bien sur le fait que les personnages conceptuels vivent et « insistent », produisent des mouvements à partir duquel peuvent se créer et se déduire les concepts. La tension vécue par les personnages, appelant l'identification de ses termes, fournit l'occasion d'une telle déduction.

immémoriale »[119]. L'impuissance apparente des personnages à constituer des unités de mémoire, de volonté, de comportement, contient également peut-être la possibilité d'une ouverture ou d'une mutation, les conditions de celle-ci ne se manifestant pas nécessairement à travers l'immobilité, comme cela était le cas pour Bo-gyung, mais aussi bien par une réactivité et une mobilité excessive. Ce qui réunit l'absence de réaction, la réaction excessive et la succession des réactions contraires comme on la voit dans l'irrésolution, c'est l'ouverture au dehors et la perte d'un centre ou d'un ancrage subjectif à partir duquel établir des mesures de comportement : l'immobilité est de ce point de vue l'enfoncement ou l'élévation au point fixe du centre lui-même, tandis que l'irrésolution est le passage à toute vitesse d'un point à un autre point situé à l'autre extrême (la réunion dans la pure discontinuité, sans synthèse). Les personnages aspirés par un vide curieux peuvent donner l'impression de subir ce qui leur arrive, le vide peut même passer pour un vice, mais ce qui compte est que leurs actions soient l'occasion de la formation d'une image de l'existence susceptible de tracer une image de la pensée : une existence soumise aux forces de la discontinuité pour un modèle de la croyance.

Il faut se rappeler que le problème de la croyance est à la fois celui d'une perte et d'une rupture et celui d'un rapport à bâtir, c'est-à-dire se construit largement dans une situation intermédiaire : entre hier et demain. Les personnages d'Hong Sang-soo peuvent être vus comme des êtres « modernes » faisant face, suite à la perte de principes et des valeurs établies, à une illimitation. Dans cette condition, les attributions négatives ou positives, relèvent en dernier lieu, on le comprend, d'une question de position ou de perspective, vue d'hier ou vue de demain. Ce qui apparaît vu d'hier comme une défaillance et une incapacité apparaît du point de vue de demain comme un antidote et une possibilité. Si les personnages sont inadaptés aux rigueurs de la morale et se trouvent en porte-à-faux ou en décalage, ce décalage laisse de l'espace au jugement, qui les dira soit en effet inadaptés, soit en avance. Il nous faut ici avoir en tête les observations de Nietzsche, qui notait le caractère ambigu du monde moderne :

> « Les mêmes symptômes peuvent indiquer le déclin ou la force. Et les symptômes de force, de majorité, peuvent être méconnus sur la foi de valeurs sentimentales traditionnelles (arriérées) et pris pour de la faiblesse. Bref, le sentiment en tant que sentiment des valeurs n'est pas à la hauteur de l'époque. Généralisons : Le sentiment des valeurs retarde toujours. (…) Il freine, il éveille le soupçon à l'égard de ce qui est neuf »[120]

Tout « coup d'œil appréciateur » est susceptible d'un renversement en fonction duquel le positif devient négatif et vice versa : c'est pourquoi il convient de déterminer le point de vue à partir duquel s'effectue l'évaluation. Ce motif nietzschéen de la *perspective évaluative* est largement réutilisé par Deleuze

[119] Voir *Ibid.,* p. 76, Gilles Deleuze, *Différence et répétition, op. cit.,* pages 110, 183 et 188, et enfin Maurice Blanchot, « Sur l'oubli », *L'entretien infini, op. cit.*, pp 289-291, et « Oublieuse mémoire », *Ibid.,* pp. 459-464. Nous verrons que l'oubli constituera l'un des traits essentiels du personnage de Minjung dans *Yourself and yours,* qui est justement un personnage parfaitement innocent.

[120] *Ibid.*, p. 108.

lorsqu'il élabore la notion d' « image de la pensée », chaque image étant caractérisée par des postulats en fonction desquels le monde, vu à travers elle, sera déformé ou produira des illusions. Passer à une nouvelle image de la pensée c'est donc nécessairement changer de postulats et d'étalon de valeur. Or il ne fait aucun doute que l'évaluation négative de certains traits et mouvements des personnages, en se rapportant à un idéal moral, signale largement sa dépendance vis-à-vis d'une image de la pensée que Deleuze appelle « dogmatique » ou « morale », puisque ses présupposés sont en dernier lieu moraux (l'unité d'un sujet, la « bonne » volonté, la droiture naturelle de la pensée)[121]. Cette « image dogmatique » correspond à un « modèle du savoir » duquel le « modèle de la croyance » se différencie donc, partant d'autres postulats et supposant d'autres évaluations. *C'est à partir d'une nouvelle image de la pensée, qui correspond au modèle de la croyance, qu'il convient d'évaluer les mouvements et les forces, les modes d'existence qui correspondent eux-mêmes à ce modèle et à une situation « moderne »*, sans quoi le reproche et la plainte est inévitable, le positif devenant, vu d'en bas ou d'hier, du négatif.

Aborder l'œuvre d'Hong Sang-soo au prisme de la croyance et de l'image de la pensée suppose donc de poser la question de la réception critique de ses personnages, dans toute leur ambiguïté. Frédéric Sabouraud pointe dans un texte sur le cinéma d'Hong Sang-soo la tension dans laquelle sont pris les personnages, « entre plaisir immédiat et aliénation, entre jouissance et honte ». Il identifie également le problème du temps et de la discontinuité, avançant que « les hommes et les femmes semblent enfermés dans leur impossibilité à se projeter, expression d'un refus lié à une perte de croyance, un désenchantement durable et *une certaine lâcheté* » , et ajoutant plus loin :

> « Le grand mal, pour lui [Hong Sang-soo] tient à l'impossibilité pour l'humain d'envisager le temps comme un apprentissage, une construction fondée sur la vieille antienne évolutionniste qui fonde notre philosophie de l'existence selon laquelle on élaborerait, irait vers le mieux, construirait avec l'autre, et le désir s'en accommoderait. Tous ses films semblent un appel à résister à ce qui semble pour lui, sinon une illusion, en tout cas une simplification de la réalité et un objectif impossible à réaliser *du fait de la faiblesse humaine, de son indépassable immaturité* ».[122]

[121] Sur le « coup d'œil appréciateur » et son « renversement » chez Nietzsche, voir *La généalogie de la morale, op. cit.* , pp. 45-50, et Gilles Deleuze, « origine et image renversée », *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1999 (3ème édition), pp. 63-65. Sur l'image dogmatique de la pensée et ses postulats moraux, voir Gilles Deleuze, *Différence et répétition, op. cit*., pp.172-173 : « Quand Nietzsche s'interroge sur les présupposés les plus généraux de la philosophie, il dit qu'ils sont essentiellement moraux, car seule la Morale est capable de nous persuader que la pensée a une bonne nature et le penseur une bonne volonté, et seul le Bien peut fonder l'affinité supposée de la pensée avec le Vrai. Qui d'autre, en effet, que la Morale ? et ce Bien qui donne la pensée au vrai, et ce vrai à la pensée… ». Deleuze recourt au motif du renversement de perspective dans *Différence et répétition* notamment à propos des rapports de la différence et du négatif, écrivant que la négation est « l'image renversée de la différence », ou encore que « ce qui, d'en haut, est affirmation de la différence, devient en bas négation de ce qui diffère » (p. 303). Il pourrait aussi bien dire que le négatif est la différence vue depuis l'image dogmatique de la pensée. Pour finir, on trouvera des éléments concernant le rapport de l'image dogmatique et du modèle du savoir, et son opposition au modèle de la croyance, dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie, op. cit*., p. 53-56, et Paola Marrati, « Deleuze, cinéma et philosophie », *La philosophie de Deleuze*, *op. cit.*, pp. 320-321.

[122] Frédéric Sabouraud « Hong Sang-soo : toute honte bue », *Trafic* n°74, été 2010, pp. 68-77. Les citations se trouvent pages 72 (« être faible contemporain »), 75 et 76. Sabouraud note également que le destin des personnages est traité « sans croyance (si ce n'est sous la forme *a posteriori* du désespoir et du remords) », mais cette forme « *a posteriori* » n'est donc de notre point

Nous partageons l'idée selon laquelle l'impossibilité de se projeter relève d'une perte de croyance, d'une rupture avec une conception de l'existence comme progression continue, conception qui relève, avec toute la confiance en l'individu que cela suppose, d'une image dogmatique. Mais l'auteur recourt par ailleurs à des termes qui pourraient eux-mêmes relever d'une forme de jugement moral sur les personnages, évoquant la « lâcheté », la « faiblesse » et l' « immaturité ». Une sorte de court-circuit est sensible dans le texte, l'auteur avançant à la fois que les films constituent un appel à résister à l'illusion de l'apprentissage continu et que la faute de ne pouvoir accomplir ce qui est une illusion (autrement dit, ici : un idéal) en revient à la faiblesse humain. Il nous semble qu'il faut trancher : ou bien le souci est l'illusion de l'apprentissage lui-même, ou bien il est de ne pas être assez « fort » ou d'être incapable d'apprendre.

Notre position est donc la suivante : *la faiblesse, s'il y en a une, ne se trouve pas dans l'incapacité à réaliser un objectif illusoire, mais uniquement dans l'attachement illusoire à cet objectif* – c'est cela qui conduit à penser que l'on est faible parce qu'on ne l'atteint pas, à se rendre malade. Nous aurons d'ailleurs l'occasion de voir que les films d'Hong Sang-soo sont devenus de plus en plus clairs sur ce point, notamment à travers la relation de Youngsoo et de Minjung dans *Yourself and yours.* Ce film met en effet en jeu un retournement : Youngsoo commence par reprocher à Minjung d'être faible et de ne pas être capable de tenir une promesse, mais c'est lui qui témoigne ainsi d'une incapacité et qui finit, au terme d'une épreuve et après s'être détaché d'un idéal, par rejoindre Minjung.

Il convient donc de résister tout à la fois à l'illusion et aux jugements qu'elle entraîne et, en concevant la situation moderne comme une situation de flottement et d'irrésolution, une situation intermédiaire entre rupture et nouveauté, nous ne sommes pas sûr qu'il faille voir dans les personnages une incarnation de l' « être faible contemporain ». Évoquer la faiblesse des personnages fait à notre avis courir un risque : celui de juger du présent du point de vue du passé et de ses valeurs, d'opérer une superposition des images de la pensée qui brouille notre propre position. Contre ce risque, il nous faudra notamment insister (ce sera l'objet du début de notre seconde partie, notamment en revenant sur la question de « l'illusion ») sur l'indissociabilité de ce qui se joue sur le terrain sentimental et de ce qui se joue sur le terrain mental.

---

de vue que la survivance des croyances ou des attachements qui relèvent du modèle du savoir et produisent les mouvements négatifs des personnages. La disparition de la croyance telle qu'elle est entendue ici est donc la condition du passage à la croyance telle que nous l'entendons. Nous partageons plusieurs des observations ou notations faites par l'auteur dans son texte, mais nous voulons insister pour notre part sur la relation existante entre les sentiments des personnages et une situation qui les excède. Par ailleurs, Frédéric Sabouraud, tout en notant la tension des personnages, avance à la fin de son texte que les films d'Hong Sang-soo peuvent néanmoins être l'occasion d'une distanciation et offrent une possible issue au spectateur : nous aurons l'occasion de voir que les films d'Hong Sang-soo qui ont suivi la rédaction du texte (2010) se sont orientés plus directement vers une « issue ».

La perte de la croyance, que d'autres commentateurs ont également identifiée à travers les récits d'Hong Sang-soo[123], peut engendrer autant de positif que de négatif, de raisons de se réjouir que de se plaindre. Et, encore une fois, il ne faut pas trop se laisser attirer par le fait que les personnages semblent eux-mêmes perdus et qu'ils souffrent de leurs situations. Tout au plus faut-il s'étonner que les films d'Hong Sang-soo parviennent à être si légers et amusants dans ces conditions. Entre les sentiments éprouvés par les personnages et la sensation produite par le film existe un écart que la pensée peut investir[124]. Il nous faudrait à la fois ne pas trop adopter les jugements que les personnages portent sur eux-mêmes[125], et être fidèle dans nos jugements à l'image de la pensée que leurs actions et sentiments participent néanmoins à tracer.

L'on peut également se demander si l'identification d'une faiblesse contemporaine chez les personnages ne suppose pas un rattachement trop serré des films et d'un monde extérieur vécu. Mais, en tant que personnages conceptuels ou figures esthétiques, les personnages dépassent un état réel et vécu du monde extérieur pour évoluer sur un plan parallèle. *Ils sont errants, désœuvrés, déplacés, irrésolus, conflictuels, oublieux, mais il s'agit toujours de traits profonds et non de caractères psychologiques, et la mise en jeu de ces traits constitue en même temps un mode d'existence et des événements de pensée*. De ce point de vue, observer l'irrésolution d'un personnage peut se faire en dehors de tout jugement moral, l'irrésolution pouvant elle-même, considérée en relation avec d'autres concepts, comme l'illusion, et en fonction d'un problème plus global, comme la croyance, être considérée comme un trait positif.

Les personnages n'ont pas simplement des sentiments irrésolus, pas simplement une mémoire psychologique ou une volonté défaillante, mais ils éprouvent des forces qui peuvent elles-mêmes donner

---

[123] Voici comment Sylvain Coumoul formule le « message » de *La femme est l'avenir de l'homme* : « la rigueur, le sentiment du devoir, la rectitude des sentiments, c'était pour autrefois**,** semble dire l'histoire de Munho, Hunjoon et Sunhwa, et désormais nous savons que nous ne savons rien, laissons aller, buvons, aimons-nous de travers et n'importe comment, on verra bien et tiens, il neige ». Voir « Vers l'invisibilité », *Cahiers du cinéma n° 590*, mai 2004, pp. 32-34. Jean-Sébastien Chauvin écrit pour sa part, dans une critique de *Sunhi*, « Hong Sang-soo filme des êtres volatiles, mus par la fragilité des certitudes et l'absurdité de la vie elle-même. (…) Reste le dehors de la vie qui continue son cours de l'autre côté de la vitre, les saisons et les palais de pierre qui sont les seules choses tangibles auxquelles les personnages peuvent se raccrocher quand la pertinence des croyances sur soi-même et sur les autres s'est évaporée**,** que le soleil se couche et que Sunhi s'est envolée ». Voir « Soleil d'automne », *Cahiers du cinéma n°702*, juillet-août 2014, pp. 46-47. Où l'on s'aperçoit qu'avec dix années de plus, même si le soleil se couche maintenant là où la neige tombait, la vie n'a pas trouvé davantage de sens et ne fait pas l'objet d'une nouvelle croyance (ou elle n'est pas ici formulée en tant que telle). Nous allons bientôt essayer de montrer que, quand bien même il y aurait une perte de croyance, les personnages ne sont pas si volatiles que cela.

[124] Nous rejoignons en partie sur ce point Jean-Charles Villata qui écrit : « Pour autant, ce cinéma n'est nullement moraliste (…) C'est qu'il ne faut pas confondre le sujet et son traitement, les personnages et la manière de les aborder, le drame et la mise en scène. C'est que le cinéaste n'adopte jamais sur ses personnages un point de vue surplombant, encore moins un jugement moral ». Dans « La vie est faite de morceaux qui ne se rejoignent pas », *art. cit*., p. 42.

[125] Nous rencontrerons un cas très significatif avec *Le jour d'après*, où le personnage de Bongwan, un éditeur qui trompe sa femme avec sa secrétaire, est plusieurs fois accusé d'être lâche et finit par adopter lui-même ce jugement. Mais il s'agit d'un mouvement négatif qui est donné comme tel par le film, notamment en opposant à Bongwan un autre personnage. Mais nous renvoyons à l'analyse que nous faisons du film dans la dernière partie, puisque nous disposerons à ce moment là de davantage d'outils.

naissance à des concepts correspondants, et leurs existences expriment les conditions d'un problème. Comme nous l'avons vu, ils sont dans leur discontinuité tout à fait « modernes », et en tant que tels ont la croyance comme problème. Pour nous, la question est de savoir si l'on peut déterminer une nouvelle croyance à travers eux : il nous faut continuer pour cela à déterminer leur existence et à l'évaluer.

2,c Haewon, héroïne du discontinu

Nous avions commencé à identifier la présence de la croyance comme problème à partir de l'échange de Hyo-sup et de l'éditeur dans *Le jour où le cochon est tombé dans le puits*, en y entrevoyant l'exposition d'une situation moderne de rupture de l'homme et du monde. On trouvera également ailleurs, chez les personnages, des relations diverses à la croyance et à ses objets. Certains d'entre eux se présentent parfois directement comme des incroyants, qui tendent à remettre en doute les croyances des autres et les valeurs établies : Sung-nam (*Night and day*) a un souci de mémoire, mais déclare aussi ne pas croire en Dieu, Ku (*Les femmes de mes amis*) et Kyung-soo (*Turning gate*) affichent leur scepticisme face à ceux qui décrivent leurs conjoints comme des êtres à part, au-dessus des travers humains, et Munho (*La femme est l'avenir de l'homme)* adopte quant à lui une posture nihiliste face à ses étudiants, si bien que l'un d'eux lui demande si l'on peut ne croire en rien en ajoutant que, si c'est le cas, il n'y a pas de quoi être fier. Munho répond alors par une question, énoncée comme un sujet de réflexion général : « *peut-on être heureux en niant tout ?* ».

Il n'est pas étonnant que le souci de mémoire de Sung-nam, de Munho et des autres s'accompagne d'un souci de croyance. Tous les traits des personnages participent, comme nous l'avons remarqué, à les définir comme des personnages « modernes », et il est remarquable qu'ils fassent largement écho au « problème de la modernité » et des modernes tels qu'ils apparaissaient aux yeux de Nietzsche. Cette question du philosophe allemand de la fin du XIXème siècle semble adressée aux personnages du cinéaste sud-coréen : « Et qui d'entre vous, honnêtement, peut se porter garant de son surlendemain ? Qui a encore le droit de jurer et de promettre ? Qui de vous demeure cinq ans de suite dans la même maison et la même opinion ? »[126]. Mais c'est toute une partie du diagnostic nietzschéen qui se déploie à travers nos personnages et leur monde : l'absence de finalité de l'existence, la péremption des tables de valeurs, l'absence d'autorité, de discipline morale, de volonté et de modération, ou encore la contradiction dans le

[126] Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance, tome II*, Paris, Gallimard, 1995, p. 64.

jugement qui renvoie à un morcellement ou à une atomisation interne[127]. Notons bien cependant que ce qui nous intéresse ici dans la perspective nietzschéenne n'est pas la possibilité de comparer les personnages d'Hong Sang-soo aux différents types identifiés par Nietzsche, avec à chaque fois des forces actives ou réactives qui s'y rapportent[128], mais le fait que, tout en se situant hors de la morale, elle opère des distinctions de valeurs et s'oriente vers la quête de valeurs nouvelles. Nous situer dans ce prolongement peut donc nous servir à ne pas condamner trop rapidement les personnages : nous soulignons la correspondance du monde d'Hong Sang-soo et d'une situation « moderne » pour faire valoir le caractère ambigu et transitoire de ce monde et de ses occupants.

Ceux-ci, tels que nous les avons décrits, peuvent sembler en proie à l'absurdité ou au nihilisme, très loin du « surhomme », d'un « individu souverain » « autonome et surmoral » dont Nietzsche souhaite l'émergence[129]. Mais le nihilisme est lui-même un concept conçu comme ambigu, susceptible de se diviser en un nihilisme actif signe de force et de puissance et un nihilisme passif signe de décadence et de faiblesse, et même susceptible de se retourner ou d'être vaincu par lui-même. Rien n'assure *a priori* que le nihilisme par lequel les conditions d'une existence précédente sont niées produise plutôt un triomphe des forces réactives qu'une « transmutation des valeurs », et inversement ; mais le moment nihiliste, avec les forces de destruction qui s'y trouvent, est un moment nécessaire.[130]

Les personnages d'Hong Sang-soo, en tant que leur existence témoigne d'une forme de nihilisme, peuvent donc être considérés comme des personnages susceptibles de se diviser, des êtres hybrides ou encore, pour retrouver le mot de Deleuze, des « mutants ». Nous avions mentionné une proximité forte entre l'œuvre d'Hong Sang-soo et un « cinéma du choix » ayant un profond rapport avec la pensée, et nous avons précédemment commencé à évoquer un *mode d'existence discontinu*. Il nous semble évident que la discontinuité qui est indissociable des traits des personnages soulève la question du choix : en tant qu'un mode d'existence est discontinu, il s'affronte à cette question, qui est aussi bien celle du non-choix, ou de la tension entre la possibilité et l'impossibilité, la limite et l'illimitation. Pour tâcher d'éclaircir ce rapport, nous allons nous intéresser à un personnage en particulier, celui d'Haewon. Comme nous avons

[127] Ce diagnostic est formulé, développé et repris à travers bon nombre de texte, mais on pourra se référer à *Ibid*., pages 13 (fragment 8), 57 (fragment 115), 59 (fragment 120), 63 (fragment 132), 69 (fragment 273), et 20 (fragment 20 : « l'abolition de la morale aboutit dans la pratique à l'atomisation de l'individu, puis à la subdivision de l'individu en unités multiples – à la liquéfaction absolue »).

[128] Une telle entreprise de comparaison nous semblerait à la fois laborieuse et peu productive. Nous avons dit que les personnages d'Hong Sang-soo nous apparaissent *a priori* comme ambigus, et nous réfusons de les classer trop rapidement, en partant de l'hypothèse que chacun contient des mouvements positifs et négatifs.

[129] Voir Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale, op. cit.* , p. 79.

[130] Sur l'ambiguïté du nihilisme, voir Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance, tome II*, *op. cit.*, pp. 109-110 (fragments 276, 277). Sur le renversement du nihilisme par lui-même, voir Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie, op. cit.*, p. 80, ainsi que Maurice Blanchot, *L'entretien infini, op. cit*., pp. 224-225 : « la pointe extrême du nihilisme est précisément là où il se renverse, qu'il est le retournement même, l'affirmation qui, dans le passage du Non au Oui, le réfute, mais ne fait rien que l'affirmer et, dès lors, l'étendre à toutes les affirmations possibles ».

déjà pu le suggérer, il nous semble qu'il existe une profonde solidarité entre les personnages d'Hong Sang-soo, qu'ils se réunissent autour d'un même problème : mais certaines questions trouvent néanmoins à s'affirmer dans tel ou tel film (la confiance est une question partagée, mais davantage sensible dans *Woman on the beach).*

Haewon et les hommes est ainsi à certains égards un film type, dans lequel un personnage erre et retourne de manière répétitive sur les mêmes lieux en y variant les rencontres. Mais le problème d'Haewon, jeune et jolie étudiante en cinéma, dépasse celui de l'irrésolution sentimentale dans ses relations avec les hommes ; celles-ci relèvent elles-mêmes d'un problème plus profond, *celui du commencement ou de la fin, de la vie et de la mort*. La question du personnage pourrait être : « comment s'inscrire dans un monde où tout a déjà commencé, et où tout est déjà en train de finir ? » (nous avons donc là un personnage coincé entre hier et demain). Le problème se laisse saisir plus facilement à travers le titre d'un livre qu'Haewon consulte à la bibliothèque, *The loneliness of the dying*[131], et à travers le titre original du film, qui est *Nobody's daughter Haewon*.

Avant même de se trouver confrontée à des hommes, Haewon rencontre deux femmes : sa mère, qui est sur le point de quitter la Corée du Sud pour le Canada, et Jane Birkin, croisée par hasard, qui lui dit qu'elle ressemble à sa fille (sans doute Charlotte Gainsbourg), et l'invite à l'appeler si jamais elle passe à Paris. Le film démarre ainsi sur la question de la filiation, à travers une opposition. D'un côté, la filiation réelle qui inscrit Haewon dans une culture, un passé et un corps (la mère et la fille se disent tour à tour jolies l'une et l'autre, et la mère conclut en disant que c'est parce qu'elles se ressemblent). De l'autre la filiation fantasmée, qui, quoique l'ancrant toujours dans son corps par la ressemblance, détacherait Haewon de son pays, de son histoire et de son identité biologique. Ce début nous laisse de la sorte saisir la tension qui ne cessera d'animer le personnage entre le lien qui l'unit à la vie qui lui a été donnée et l'attraction exercée par une vie fantasmée. La rencontre avec Birkin est elle-même une rencontre fantasmée, qui se produit en rêve alors qu'Haewon s'était endormie en attendant sa véritable mère, et le personnage semble particulièrement sujet à s'endormir ou à se projeter dans une vie autre (après que sa mère lui a suggéré de postuler à Miss Corée, elle se met à marcher comme un mannequin). La joie que ressent Haewon lorsque Jane Birkin affirme qu'elle ressemble à sa fille vient également du fait que la jeune femme désire elle-même être actrice et admire Charlotte Gainsbourg au point, dit-elle, qu'elle *vendrait son âme* pour être comme elle.

Plusieurs choses se mêlent déjà ici. D'abord *la passion d'être une autre* qui s'exprime par la vocation d'actrice, qui doit être considérée comme une condition davantage que comme une profession,

[131] De Norbert Elias. Notons que, selon ses dires, seul le titre du livre, qu'il n'a pas lu, intéressait Hong Sang-soo.

Haewon déclarant à sa mère qui l'interroge sur ses études qu'on n'apprend pas le jeu avec des cours. C'est en effet la vie elle-même qui offre la meilleure scène, l'occasion d'essayer différents rôles et diverses identités.

Ensuite le rêve, qui vient doubler l'espace réel et offre donc au jeu une occasion de se développer. Jouer et rêver sont des activités complémentaires qui ouvrent l'existence à un changement ou à une altération. Mais puisqu'Haewon se dit prête à vendre son âme, et se comparera plus tard à un démon, il faut prendre au sérieux le rapport du jeu et du rêve avec un monde souterrain, plus profond, dont proviendraient des forces et une puissance d'altération ou d'indétermination. Dire qu'Haewon désire être une autre revient à dire qu'elle se demande comment être ce qu'elle est, et s'il n'y aurait pas moyen de se tirer du premier mauvais pas que constitue le fait d'être la fille de sa mère, *moyen de s'échapper du commencement lui-même*, et de ses conséquences nécessaires, pour être enfin « *la fille de personne* », sa propre création.

Mais s'opposer au commencement, c'est engager la lutte contre la vie elle-même, avec la mort**.** La tension qui anime le personnage est alors celle du double mouvement ambigu et interminable qui la pousse d'un côté à ne jamais se satisfaire de ce qui est, de la vie, et de l'autre à demander toujours plus de vie et de possible. C'est comme si le désir vital de toujours recommencer ne pouvant pas aller sans le désir mortifère de toujours finir, l'existence entière du personnage devait être suspendue dans un entre-deux, point de rencontre des forces contraires[132]. S'il n'y avait que cela, on pourrait en déduire qu'Haewon est un personnage volatile, mais le personnage semble également doué d'un certain degré de conscience.

Haewon semble être un personnage irrésolu, et soumis à des désirs opposés : si elle désire échapper à la filiation biologique, elle sent bien pourtant que celle-ci lui apporte une forme de stabilité, et c'est pour conjurer son angoisse plus que pour rassurer sa mère qu'elle réaffirme l'ordre naturel en déclarant « *tu seras toujours ma mère* », phrase de la continuité et du lien dans un film, où, « *loneliness* of the dying » oblige, il est sans cesse question de savoir s'il faut rompre, continuer, rester ensemble, se séparer. Mais c'est la mère elle-même qui, lors de leur discussion, exprime le plus simplement du monde la

[132] Nous repensons ici bien sûr à la suspension de Soojung dans *La vierge mise à nue par ses prétendants*. Confrontée à la perte de sa virginité, Soojung, en oscillant entre deux hommes, en retardant le moment de l'acte sexuel, semble elle aussi essayer d'échapper au commencement. Et si c'est le rêve qui double l'existence d'Haewon, c'est évidemment la répétition des scènes qui ouvre l'existence de Soojung et la fait échapper au simple réel. Une réplique anodine, apparemment prononcée en l'air, pourrait participer au rapprochement des deux personnages. Lors d'un repas, Jaehoon demande à Soojung quel est son groupe sanguin. La jeune femme répond et demande ensuite comment sont les gens qui sont, comme elle, du groupe sanguin B, apparemment soucieuse d'une éventuelle détermination biologique… Mais tout ceci nous renvoie au problème de l'identité, que nous traiterons ultérieurement. Nous verrons que la vie et la mort peuvent être des forces contraires qui se croisent : la vie étant la détermination écrasante qui rencontre la mort comme élan de liberté, et la mort étant la discontinuité angoissante qui rencontre la vie comme continuité rassurante.

rencontre des contraires et leur potentielle indiscernabilité, en disant à sa fille que « *vivre c'est un peu mourir* ». Cette sorte de maxime, la mère l'énonce comme un conseil, puisqu'elle ajoute qu'il faut par conséquent vivre selon ses désirs. Mais la phrase s'avérera particulièrement ambiguë. Dire que vivre est un peu mourir et qu'il faut par conséquent vivre selon ses désirs, cela pourrait ressembler à une opinion courante, à une sagesse populaire selon laquelle il faut profiter un maximum d'une existence trop courte, susceptible de s'arrêter à n'importe quel moment**.** Mais une interprétation plus profonde est possible, et transparaît à travers le personnage d'Haewon. Selon cette interprétation, *la mort n'est pas conçue comme le terme unique d'une vie, rupture subite, mais comme son double permanent, si bien qu'il n'y a pas d'autres manière de vivre sa vie qu'en l'interrompant sans cesse*.

C'est en fonction de cette interprétation qui lie la vie à la mort que tous les conseils prodigués aux personnages, toute la volonté de « vivre selon ses désirs » ou de « vivre sa vie », toutes maximes de continuité, se retournent, et que toutes les oppositions se défont, que l'existence adopte un nouveau cadre et trace une nouvelle image de la pensée[133]. Si la mort est le double de la vie, la continuité d'une vie se confond avec la discontinuité de la mort, et vivre sa vie n'est pas construire jour après jour un édifice unique mais recommencer chaque jour à poser la première pierre de différents édifices. La métaphore n'est pas fortuite : la question de la filiation sera relayée par celle de la *construction*, lors d'une promenade d'Haewon et de son amant, le professeur et réalisateur Lee, au fort de Namhan.

Une conversation surprenante se déroule entre les deux personnages faisant face aux pierres centenaires : sans pouvoir dissimuler une certaine admiration pour la construction ancienne, ils affirment conjointement leur désir de ne pas faire comme ces hommes qui avaient le souci de bâtir des édifices monumentaux et durables, et de ne rien laisser derrière eux. Mais Haewon se montre plus radicale que Lee, qui finit par dire qu'il laissera au moins trois choses : son œuvre, les souvenirs de ceux qui l'auront connu, et son enfant (puisque, comme il se doit, Lee est un homme marié et père d'un bébé). Lorsque Lee lui dit qu'elle aussi laissera forcément des souvenirs, l'idée de ne pas pouvoir tout à fait disparaître semble lui faire éprouver de la contrariété.[134]

[133] Précisons la condition à laquelle il est possible d'y voir des maximes de continuité. En prenant un peu d'avance, notons en effet que Kierkegaard considère que la conception de la vie selon laquelle il faut suivre son désir est une conception « esthétique », et en tant que telle discontinue, puisque le désir est une pluralité « à moins que le désir d'un individu en particulier n'ait été déterminé dès son enfance à un seul désir » (Voir Sören Kierkegaard, « L'équilibre entre l'esthétique et l'éthique dans l'élaboration de la personnalité », *Ou bien…ou bien…,* Paris, Gallimard, « coll. Tel », 2008, p. 484). Mais il nous semble que lorsqu'une telle maxime est prononcée chez Hong Sang-soo, elle part de la supposition que l'individu a, en tant qu'individu particulier et déterminé, des désirs qui lui sont propres : vis ta vie et pas celle d'un autre. C'est en fonction d'une telle supposition d'unité et de plénitude identitaire qu'il faut y voir une maxime de continuité. Il faut alors observer que la continuité qui se trouve chez Kierkegaard *via* la conception éthique, et par laquelle l'individu se trouve, est supposée par les personnages d'Hong Sang-soo, mais elle est pour eux, face aux conditions de leurs existences, une illusion.

[134]Seung Chung and David Scott Diffrient notent dans leur texte la présence du thème de l'évaporation de l'héritage personnel chez Hong Sang-soo, en le reliant au problème de la modernité (« impossible to ignore in Hong's film is the theme of an evaporating personal legacy, the trace or residue of someone whose presence is rendered inconsequential in thickly modern

Un tel échange commence à faire apparaître que la maxime du « vivre c'est un peu mourir » n'est pas qu'une opinion mais informe l'attitude du personnage face à l'existence. *La conscience de la mort ne peut se combiner avec le désir de s'inscrire dans la continuité*, de faire partie en tant qu'individu présent d'une totalité unissant le passé et l'avenir dans la durée et pour l'histoire. Il faut remarquer qu'il est compliqué de discerner sur ce point qui, d'Haewon ou de Lee, fait preuve du plus d'*hubris* et de sens de l'illimitation : est-ce celui qui désire tout de même se survivre par les traces, par-delà la mort, ou celle qui désire mener son existence comme une mort-renaissance permanente ? En tout cas, les personnages font preuve face aux pierres d'un goût de l'éphémère qui exprime de toute façon la possibilité de leur relation, tout les deux formant ce couple à la fois pris dans la continuité du monde et cherchant à s'en échapper, attaché par un sentiment sans avoir les conditions de bâtir quoi que ce soit ensemble[135].

Mais la radicalité supérieure d'Haewon se manifeste également vis-à-vis de cette relation. La jeune femme est attachée à sa mère comme elle peut être attachée à Lee, et c'est d'ailleurs suite au départ de sa mère que, se sentant seule, elle avait rappelé son professeur alors qu'ils avaient décidé de se séparer : la mort est une force de discontinuité et de rupture, mais qui expose les êtres déliés à la solitude. Mais Haewon témoigne par ailleurs d'un profond désir de détachement. Vers la fin, lorsque leur relation apparaît à nouveau trop compliquée du fait de la situation maritale de Lee, Haewon fait à son amant un reproche singulier : elle lui reproche de l'avoir rappelée après la première nuit qu'ils ont passée ensemble. Ce reproche doit être rapproché de la plus belle scène du film, qui intervient lors de leur promenade à Namhan.

Assis devant un temple, à la lumière du jour déclinant, les deux personnages semblent connaître un moment relatif de tendresse et de sérénité (tout juste entachée par la paranoïa de Lee). C'est une scène de déclaration, un pic romantique, un moment qui, dans un film d'amour traditionnel, pourrait servir de fin, c'est-à-dire d'embrayage implicite vers une stabilisation du couple et un mariage. Pourtant ce moment, ici, loin de produire un désir de continuité, produit *un désir de rupture, de coupe*. Dès la fin de la séquence,

urban spaces. »), voir « Forgetting to Remember, Remembering to Forget : The Politics of Memory and Modernity in the Fractured Films of Lee Chang-dong and Hong Sang-soo », *op. cit.*, p. 135.

[135]« Le nouveau sentiment fondamental : nous sommes définitivement éphémères », écrivait Nietzsche, s'en prenant au désir humain de s'élever à la filiation divine et à l'éternité, dans *Aurore*, Paris, Gallimard, « coll. Idées », 1970, p. 63. Pensons également à un fragment où Nietzsche relie l'essor de l'« acteur » (celui qui découvre qu'il joue et s'essaie à différents rôles) dans le monde moderne et la disparition des « constructeurs » : « On voit en effet s'éteindre cette croyance fondamentale en vertu de laquelle un homme peut compter, promettre, anticiper l'avenir par ses projets, apporter des sacrifices à ce dernier de telle sorte qu'un homme n'ait de valeur et de sens qu'autant qu'il est *une pierre dans un vaste édifice* ; c'est pourquoi il lui faut avant tout être *solide*, être « pierre » (…) *Nous tous avons cessé d'être matériaux de construction d'une société* : voilà une vérité à l'ordre du jour ! », dans *Le gai savoir, op. cit*., p. 362 (Nietzsche souligne). On voit bien qu'Haewon, comme actrice qui a le goût de l'éphémère, a de quoi prétendre au titre de personnage conceptuel, et ce qui vaut sur le plan social vaut au plan sentimental. Notons que nous sommes très loin de ce qu'écrit Kierkegaard à propos de l'instant du choix absolu comme instant où « on se lie pour une éternité à une puissance éternelle, où l'on se considère soi-même comme celui dont aucun temps ne doive effacer le souvenir », dans « L'équilibre entre l'esthétique et l'éthique dans l'élaboration de la personnalité », *op. cit.,* p. 500.

alors que nous découvrons dans un nouveau plan un autre endroit du parc, la voix *off* d'Haewon intervient pour nous laisser entendre cette pensée : « *on aurait dû s'arrêter là* ».

Cette intervention nous indique clairement que le personnage est doué d'un certain degré de conscience. Si Haewon sort de ce moment si réussi avec le sentiment apparemment paradoxal qu'elle et Lee auraient dû rompre, c'est justement parce que ce moment était réussi. La conscience – que la mort est dans la vie – produit un retournement logique et fait de la rupture la conclusion idéale de la scène romantique parfaite (cela est aussi logique que dans le cas où l'ignorance de la mort relie le moment parfait au désir de couple). On comprend que *rompre serait l'unique manière de préserver l'expérience positive, au lieu de lutter pour installer dans la continuité ce que l'on sait voué à la dissolution*, exposé aux forces de discontinuité. De fait, le plan qui suit la coupe sera le théâtre d'une dégradation de la relation, Lee se montrant jaloux d'un étudiant avec qui Haewon était sortie pendant leur séparation. Cet échange est encore l'occasion de sentir la différence entre les personnages : Lee est un personnage qui ne peut quitter sa vie actuelle[136] et voudrait en même temps être avec Haewon, la garder pour lui. C'est un personnage dont la tension vient d'une double vie, qui est doublement attaché.

À deux reprises, d'une manière curieusement morale, Haewon lui dit de penser à sa famille et d'être sérieux, et ajoute que son problème est qu'il veut absolument tout avoir. Il semble en effet que ce reproche ne puisse pas être adressé à Haewon, qui ne désire pas tant *tout avoir* que *tout vivre*, ce qui ne suppose pas d'attachement absolu, d'être comme Lee dans une relation adultère tout en maintenant des obligations maritales, parmi lesquelles la fidélité. Haewon, cependant, sera elle-même tentée par une proposition de mariage qui lui est faite par un professeur vivant à San Diego, mais ce qui compte est la phrase qu'elle prononce lors de leur discussion, « *le divorce est une possibilité du mariage* », qui transpose on ne peut plus clairement la conscience du personnage que la mort fait partie de la vie sur le plan des relations sentimentales, et révèle l'absence de croyance à un engagement continu et absolu (*peut-être*, à la place de Lee, saurait-elle se détacher). Mais c'est là où *tout est susceptible de se retourner, et où ce qui peut apparaître à première vue comme une irrésolution ou une incohérence du personnage peut apparaître comme sa cohérence paradoxale*. La conscience de la mort et de la discontinuité ne sert-elle pas de terrain à l'émergence d'un nouveau principe de conduite, suivant des exigences propres ?

Comparons brièvement Haewon à un personnage du « cinéma du choix », Gertrud de Dreyer, dont la vie représente une longue avancée dans une seule et même direction, visant moins un réel qu'un idéal, et qui aurait pour nom l'amour. Le trajet du personnage a une forte cohérence, forme une ligne continue

[136] Deux moments sont notables sur ce point : celui où Lee annonce à Haewon qu'il a écrit une lettre de démission, mais ajoute qu'il ne l'enverra pas forcément, et celui où il déclare avoir parlé à sa femme de sa relation avec Haewon. On s'imagine alors qu'un pas a été franchi, mais il finit par dire qu'il n'a presque rien dit, se ménageant toute possibilité de revenir au foyer.

qui ne parvient pourtant pas à rejoindre le trait de la vie (on se souvient de son « *Suis-je en vie ? Non, mais j'ai aimé* »), puisqu'elle choisit la croyance en l'amour, en relation avec un dehors ou dépit de la raison, mais se retire du monde. À première vue, Haewon pourrait être une anti-Gertrud : sa relation avec Lee est le contraire de ce que souhaite Gertrud, l'engagement absolu d'un être envers un autre, et l'on pourrait ainsi penser que c'est ce type d'aspiration à l'absolu qui fait défaut à Haewon, perdue dans l'irrésolution et les retrouvailles incessantes. Mais Haewon n'apparaît-elle pas sous un autre angle comme un avatar avancé de Gertrud, comme étant, elle aussi, un personnage qui cherche à *mettre un accord absolu entre la manière dont elle conçoit la vie et la manière dont elle la mène, dont elle y croit* ? N'y a-t-il pas de rapport possible entre la retraite de Gertrud et la solitude fondamentale d'Haewon ?

La grande différence entre les deux, nous la connaissons déjà : on n'arrive plus à croire, chez Hong Sang-soo, qu'il est possible d'accéder à une vérité sur soi par le chemin de l'introspection ou de l'affirmation continue d'une voie que l'on s'est choisie et qui nous semble être la seule valable, une fois pour toutes – croyance qui reste en vigueur chez Gertrud, et pallie l'absence d'une croyance en Dieu. L'option de la cohérence du sujet *via* la croyance en un idéal est d'emblée ruinée chez le cinéaste sud-coréen. Mais cela n'a pas pour autant pour conséquence le renoncement à toute quête de « soi » et de « vérité » **:** elle doit cependant s'effectuer et s'évaluer dans un nouveau cadre.

Tandis que Lee s'accommode du mensonge et de la dissimulation pour que personne ne soit au courant de sa relation avec Haewon, cette dernière semble pour sa part souffrir de ce recours au mensonge, soit parce qu'elle doute de toute façon de son efficacité (elle dit à Lee que la vérité éclate toujours), soit parce qu'elle vise une existence en accord avec sa conception de la vie. Le professeur venu de San Diego dira à Haewon qu'elle lui semble être une personne courageuse, qui va jusqu'au bout, cherche à se connaître vraiment et recherche une forme de vérité absolue dans ses relations avec les autres. On se doute qu'un tel discours doit être pris chez Hong Sang-soo avec précaution et ne va pas sans une dose d'ironie : il est par ailleurs évident que cet homme, qui vient de rencontrer Haewon, ne la connaît pas, même s'il affirme qu'il ne faut pas longtemps pour connaître quelqu'un (ce qui revient peut-être à dire que l'éternité n'y suffirait pas)[137]. Et pourtant, dans un monde discontinu, cette sorte de connaissance instantanée ne doit pas nécessairement rendre sceptique.

La vérité de ce discours peut être conçue dans un certain cadre, en fonction d'une certaine interprétation de cette « recherche de vérité absolue », et il est peut-être à la fois ironique et vrai. Simplement, puisque la recherche de vérité d'Haewon s'accomplit, au contraire de celle de Gertrud, dans le cadre posé par la conscience de la discontinuité, Haewon n'est jamais si proche de toucher au but d'une

[137] Nous reviendrons dans une partie ultérieure, au moment d'aborder le problème de l'identité, sur les nombreux moments où un personnage dit en connaître un autre, ou ceux où un personnage demande à un autre de lui dire comment il est.

telle quête que lorsqu'elle rompt. *La rupture n'est pas ici le signe de l'irrésolution, mais le point où, derrière l'apparente volatilité du personnage, transparaissent les efforts fournis pour rester fidèle à soi et une cohérence profonde*[138].

Peut-être les divers traits du personnage ne s'opposent que superficiellement. En apparence, elle réunit les traits irréconciliables de l'héroïne romanesque partant à la recherche de qui elle est vraiment et de la jeune fille paumée engagée dans une relation adultère, pratiquant le mensonge et recourant volontiers à la boisson. Il est donc facile de pointer la contradiction et la faiblesse d'une existence au sein de laquelle, d'un côté, un idéal est toujours contesté par la réalité et où, de l'autre, on se révèle incapable de choisir, et de conclure que le personnage échoue à la fois à vivre ses désirs et à se trouver. Mais en réalité c'est en tant que jeune fille paumée qu'elle témoigne de sa rencontre avec les forces de la discontinuité et s'accorde aux conditions profondes de son existence, c'est comme telle et dans ses « faiblesses » qu'elle peut être conçue comme une « héroïne » du discontinu, dont l'existence nous donne l'image du *deuil de la continuité*.

Ce qui serait incohérent, c'est que l'héroïne du discontinu soit faite d'une pièce et drapée dans la droiture morale, qu'elle restaure dans son existence des oppositions franches alors que la mort est dans la vie. Aussi faut-il prendre garde : la difficulté qu'éprouve Haewon face au mensonge ne vient pas d'un principe moral d'honnêteté, mais plutôt du fait que le mensonge ressemble dans les conditions de la discontinuité à une espèce de compromis superflu, destiné à sauver les apparences de la continuité en refusant d'assumer ce qui survient entre deux coupures. C'est en fonction de cette vérité profonde que l'existence change continuellement que le mensonge, *prononcé pour donner aux autres l'illusion que nous sommes bien toujours les mêmes* - reposant finalement sur d'autres postulats -, est dévalué au profit de la vérité et peut être conçu comme une inadéquation à « soi » et à l'existence. *S'engager dans une quête de vérité absolue signifie d'abord dans ces conditions essayer de ne pas se mentir sur le caractère changeant de son existence.*

Si nous voulons concevoir la cohérence du personnage et son rapport à l'absolu, il nous faut donc imaginer un monde où l'on accède à l'absolu par le relatif, à la vérité par le changement, à soi par l'altération, si bien que la quête de « soi » se mue en quête des sois. Peut-être que cela non seulement ne demande pas un effort énorme d'imagination, mais est en plus le monde qui émerge du film lui-même,

[138] Notons que Nietzsche décrit parfois le surhomme comme celui pour qui l'attachement aux choses suprêmes où le peuple trouve à juste titre ses critères de valeurs ne signifierait autre chose que « danger, déchéance, abaissement, ou tout au moins relâche, aveuglement, et parfois oubli de soi-même », dans *Le Gai savoir, op. cit*., p. 412. Encore une fois, nous n'assimilons pas Haewon à un surhomme, mais pointons une logique au sein de laquelle il faut *se détacher de la croyance à la permanence du soi pour être fidèle à soi*. À vrai dire, c'est toute la doctrine de l'éternel retour qui suppose une cohérence excluant sa propre cohérence, selon Blanchot et Deleuze, et nous verrons que les films d'Hong Sang-soo peuvent mettre en jeu un mode temporel comparable à celui de l'éternel retour, cela de façon particulièrement éclatante dans *Yourself and yours*.

monde en suspension et en mutation dont les aspects négatifs font en définitive pleinement partie en tant que tels.

Haewon est d'une certaine manière supérieure à Gertrud, qui refuse pour sa part toute discontinuité : l'éventuelle force et folie de Gertrud vient du fait que le fil de la vie, pour elle, ne peut se renouer après une rupture, la rupture se trouvant ainsi conçue comme mort définitive. C'est pourquoi, après une rupture amoureuse qui met à bas sa confiance au monde, elle refuse les offres de ses prétendants, refuse de continuer malgré tout, malgré les intermittences, leurs relations. Comment croire que les choses puissent redevenir comme avant, dit-elle, alors que la rupture a eu lieu ? Dans ces conditions, reprendre serait pour elle prendre une position d'abaissement : l'amour ne retrouvera plus son niveau initial, il ne sera donc plus pour elle le véritable amour. On pourrait alors dire que l'infériorité de Gertrud vis-à-vis d'Haewon est qu'elle n'est capable de renaître et de ne se relier qu'une fois, une fois pour toutes. Suite à sa première rupture, elle fait l'expérience de la solitude et de la mort pour finir par se réinventer comme être d'amour, et ne variera plus. Haewon ne semble pour sa part, puisque la discontinuité lui apparaît comme la condition même de l'existence, avoir aucun mal à renouer, sans que cela signifie que les choses seraient redevenues comme avant la rupture : c'est ce qui tout à la fois fait sa supériorité, la délie en apparence de tout absolu non relatif, et la rend aussi plus vivante et ouverte au monde.[139]

Mais, si l'on se pose la question du choix, ne dira-t-on pas que Gertrud, au moins, choisit, et retrouve ainsi dans le choix de l'amour et de soi-même comme être d'amour un lien au monde dans sa retraite même ? Si Haewon donne à la rupture une place importante dans l'existence, elle ne semble pas mettre une fin véritable à sa relation avec Lee. Il faut commencer par rappeler avec Kierkegaard et Deleuze que le choix couvre un domaine allant du choix au non-choix, le fait de ne pas choisir renvoyant également, comme la diversité des choix effectués, à un mode d'existence. C'est pourquoi il y a différentes manières de ne pas choisir qui sont toujours différentes manières de choisir : entre le non-choix de Lee, voulant à la fois sa famille et Haewon, et le non-choix d'Haewon, voulant vivre sa vie comme vie de changement, il y a un écart conséquent (et l'on pourrait encore ajouter ici le non-choix de l'amie d'Haewon qui vit depuis sept ans une relation adultère avec un homme marié, ou le projet du professeur venu des Etats-Unis de choisir une femme pour le restant de sa vie).

Dans le cas d'Haewon, une frontière floue se dessine entre ce qui est de l'ordre du subi et ce qui est de l'ordre du choix, puisque la condition discontinue ne peut pas cesser de la dépasser et de lui faire subir

[139] Il nous faudra revenir ultérieurement sur deux éléments : le fait que les personnages d'Hong Sang-soo, quoiqu'ouverts à un dehors, ressentent et expriment des émotions intenses, très loin d'un automatisme dreyerien ou bressionien, et, concernant Haewon, le fait que sa vie se confonde avec une vie rêvée.

des détours et contrariétés : mais le paradoxe est qu'elle ne peut s'accorder à cette condition et aux forces qui l'ouvrent absolument qu'en acceptant comme un principe (« vivre c'est un peu mourir ») les contrariétés qu'elles imposent, si bien qu'*un mode d'existence discontinu relève du choix continu de rompre, voire de rompre son engagement à rompre, d'un choix qui s'apparente à la disparition du choix*[140]. Comme lorsque la mort fait partie de la vie, il n'y a pas, lorsque l'illimitation fait partie du choix, de place pour les systèmes d'opposition binaire. Peut-être faut-il concevoir Haewon et d'autres personnages comme étant moins suspendus dans l'indécision et l'irrésolution (entre deux hommes et deux femmes, entre un engagement et une rupture) que suspendus dans la décision elle-même (dans le choix du discontinu).

Il existe comme nous le disions une solidarité entre personnages, un partage de mode d'existence, quoiqu'il se singularise toujours et que les personnages manifestent divers degrés de conscience. Avant de revenir à la question du choix et à son évaluation, nous voudrions évoquer une séquence de *The day he arrives*, où le personnage de Seongjun apparaît comme un frère spirituel d'Haewon. On retrouve d'abord chez lui l'incapacité à se séparer qu'on trouve dans le couple d'Haewon et de Lee, puisqu'il se rend à l'appartement d'une *ex*, Kyungjin, sans crier gare, alors qu'il ne l'a pas vue depuis deux ans. Dans ces conditions, nous sommes surpris par la conduite du personnage qui, après s'être si bien et si longtemps tenu éloigné, s'effondre et crie à la jeune femme qu'il ne peut plus vivre sans elle. D'abord hostile et méfiante, Kyungjin cède devant une telle débauche d'émotion, et ils finissent serrés l'un contre l'autre sur son lit. Le couple s'est reformé.

Mais suit un moment qui rappelle celui où, après un échange réussi devant le temple, Haewon souhaitait mettre fin à sa relation avec Lee. Après une coupe, un nouveau plan nous montre Seongjun en train d'enfiler ses chaussures puis de déclarer à celle sans qui il ne pouvait plus vivre un instant auparavant qu'il ne reviendra plus jamais, ne l'appellera pas non plus, qu'il l'aime mais que cela finira mal s'ils recommencent. Curieuse scène et retournement à la fois abyssal et comique, où *l'attachement manifeste mène au choix de la séparation*. Mais nous pouvons maintenant comprendre grâce à Haewon qu'il n'y a pas là d'incohérence, mais plutôt un choix logique effectué en fonction de forces de discontinuité. Et si c'est *Haewon et les hommes* qui énonce la question du rapport de la mort et de la vie, nous pouvons constater qu'elle opère dans d'autres films, *Haewon et les hommes* fournissant donc ici l'occasion de mieux saisir les assises conceptuelles du travail d'Hong Sang-soo, nous amenant à

[140] On pourra penser que tout le problème d'Haewon vient du fait qu'elle sorte avec un homme marié, lui-même engagé de son côté. S'il était libre, elle ne serait pas tentée de rompre et pourrait se marier avec lui. Mais puisque « le divorce est une possibilité du mariage », cela ne changerait pas grand-chose pour elle quant à la perspective de rupture. En fait, c'est dans cette relation à un homme marié avec qui l'engagement, tout comme la rupture, apparaît comme impossible, bref dans un maximum de contrariétés que le personnage manifeste au mieux son potentiel. Il est plus remarquable de ne pas rompre avec un homme marié et attaché que de divorcer d'un mari.

découvrir sous un trait de personnage, l'irrésolution, la présence de la mort, la force de la discontinuité[141]. Nous noterons en passant que ces exemples sont également importants puisque la discontinuité dans le comportement y est directement liée à une discontinuité formelle : la coupe qui sépare un plan d'un autre, indiquant l'interstice ou le point du dehors où se logent les forces.

Mais revenons à notre question : Haewon et Seongjun choisissent-ils vraiment, et, si c'est le cas, quelle peut être la valeur d'un tel choix ? On pourra essayer de répondre en se tournant vers Kierkegaard et ses réflexions autour de différents modes d'existences ; là encore moins pour tenter une comparaison stricte entre les modes kierkegaardiens avec leurs nombreuses déterminations propres et les personnages dont nous traitons que pour tenter de poser les termes d'un problème général. Il ne fait pas de doute que le mode d'existence discontinu des personnages d'Hong Sang-soo séduirait peu Kierkegaard, en tant qu'il porte de nombreuses marques de ce qu'il nomme une existence « esthétique », qui est aussi une existence sans choix véritable. On trouve en effet au fil de la lecture des textes de Kierkegaard des passages qui évoquent fortement la conduite de nos personnages. Le « courage de rompre »[142] évoque fortement la conduite d'Haewon et de Seongjun, et on pourrait songer à décrire leur état à l'aide de la réflexion suivante :

> « si quelqu'un pouvait se maintenir continuellement au sommet de l'instant du choix, s'il pouvait cesser d'être un homme, si dans le plus profond de sa nature il n'était qu'une idée vaporeuse, si la personnalité ne signifiait pas plus que d'être un lutin qui certes prend part aux mouvements, mais pourtant reste inchangé, si tout cela était vrai, alors il serait absurde de dire qu'il peut être trop tard pour un homme de choisir, puisqu'en un sens plus profond on ne pourrait pas du tout parler d'un choix »[143]

Pour Kierkegaard, un choix n'est en réalité un choix qu'à condition d'être absolu, d'être un choix qui excède l'instant et qui ne se perd pas dans la diversité : on choisit « sous quelle détermination on veut considérer toute l'existence et vivre soi-même », et l'on se gagne soi-même par ce choix[144]. Alors, on peut s'imaginer que la discontinuité, la suite de ruptures qu'elle produit, revient à replacer sans fin nos

[141] Nous avions rapproché Haewon de Soojung, mais il semble également possible d'établir un rapport avec le personnage masculin de *La Vierge mise à nue par ses prétendants*, Jaehoon, lorsqu'il confie qu'il est très difficile pour lui de songer au mariage – c'est là un trait de personnage conceptuel. Encore une fois, il nous semble qu'il serait inutile de chercher à établir un profil pour chaque personnage, mais que divers traits se répartissent entre les différents personnages, qui évoluent avec divers degrés de conscience et restent ambigus. Leurs différences ne recouvrent pas d'opposition fondamentale, mais renvoient à une même tension entre continuité et discontinuité et au problème commun de la croyance.

[142] « Lorsque deux être s'éprennent l'un de l'autre et ont le pressentiment d'être destinés l'un à l'autre, il s'agit alors d'avoir le courage de rompre, car en persévérant on risque tout et il n'y a rien à gagner. On dirait un paradoxe, et aussi c'en est un qui concerne l'esprit. », dans « L'assolement », *Ibid.*, p. 232. S'il est dans ce texte question de courage et non de faiblesse, c'est qu'il est écrit par un personnage qui défend un mode d'existence esthétique, affirmant par exemple que le mariage et les rapports continus qu'il suppose entre mari et femme représentent un danger.

[143] Sören Kierkegaard, « L'équilibre entre l'esthétique et l'éthique dans l'élaboration de la personnalité », *op. cit.*, p. 469.

[144] Sur la conception du choix chez Kierkegaard et l'opposition entre le choix absolu et le non-choix esthétique, voir le début de « L'équilibre entre l'esthétique et l'éthique dans l'élaboration de la personnalité », *Ibid.*, pp. 469-474. Sauf mention contraire, les réflexions et citations se trouvent dans ce passage.

personnages « au sommet de l'instant », à les perdre entre diverses alternatives, si bien que *leur existence ne serait au fond qu'un long surplace* (c'est ce que nous contestons quand nous disons qu'ils sont *suspendus dans la décision*). Les personnages d'Hong Sang-soo cumulent donc les traits des « modernes » selon Nietzsche et ceux des individus esthétiques selon Kierkegaard : l'existence esthétique est une existence passée dans l'instant ou dans l'immédiat, qualifiée aussi bien par le philosophe danois de « démoniaque », et dont l'une des manifestations est le fait de vouloir être un autre[145]. Mais il n'y a pas à chercher bien loin pour rapprocher le mode d'existence discontinu chez Hong Sang-soo et le mode d'existence esthétique, puisqu'il apparaît que l'esthétique est *l'absence de continuité* dans l'existence, l'éthique étant pour sa part la capacité à donner une continuité à son existence, à l'organiser autour d'un centre qui se trouve en soi-même et que l'on acquiert par un « baptême de la volonté ».[146]

On rencontre chez Kierkegaard comme chez Nietzsche une valorisation de l'existence qui repose sur la volonté, capable de se donner à elle-même une fin. Mais la volonté nietzschéenne intervient comme moyen d'affirmation des nouvelles valeurs lorsque les anciennes valeurs et les vieux concepts ont été balayés et que l'homme se tient devant un horizon dégagé. Si Nietzsche peut être placé, dans l'histoire philosophique d'un « modèle de la croyance », à la suite de Kierkegaard[147], c'est notamment parce que la volonté chez lui survit à un concept de volonté appartenant au modèle du savoir, est le fruit d'une mutation, tandis que Kierkegaard conserve les déterminations anciennes, si bien que, quand bien même le choix s'opère chez lui par-delà la raison, quand bien même la volonté opère dans la croyance à partir d'une condition qui doit être donnée[148], il ne peut détacher le choix d'une certaine forme de la volonté. Symptomatiquement, il lui arrive évoquer la « faiblesse » de la volonté, tandis que Nietzsche note :

> « Faiblesse de la volonté : c'est une image qui peut induire en erreur. Car il n'y a pas de volonté, donc il n'y a pas de volonté forte ni faible. La pluralité et l'incohérence des impulsions, l'absence de système entre elle produit la "volonté

[145] Ces thèmes apparaissent dans le texte précédent, mais on peut également se rapporter à d'autres textes où le mode d'existence religieux est exposé. Sur la vie esthétique comme vie « dans l'instant » (et l'opposition d'un instant esthétique à un instant intégrant une éternité, comme instant du choix), voir « Le concept de l'angoisse », dans *Miettes philosophiques, Le concept de l'angoisse, Traité du désespoir*, Paris, Gallimard, « coll. Tel », 2008, pp. 252-256. Sur le rapport du démoniaque et de l'instant ou du « subit », voir *Ibid.*, pp. 300-303. Sur la volonté d'être un autre comme « désespoir du possible », voir « Traité du désespoir », *Ibid*., pp. 381-384, et pp. 398-401

[146] On sentira la différence entre l'homme esthétique qui vit dans l'instant et l'homme éthique à travers cette citation caractérisant l'homme éthique : « En lui [le temporel] se trouve la dignité éternelle de l'homme qui est de pouvoir acquérir de l'histoire, en lui se trouve l'élément divin de l'homme qui est de pouvoir donner lui-même, s'il le veut, de la continuité à cette histoire ; car elle n'obtient pas cette continuité si elle n'est pas la somme de ce qui m'est arrivé, de ce qui s'est produit pour moi, mais ma propre œuvre, de façon que même ce qui m'est arrivé a été transformé par moi et est passé de la nécessité à la liberté. », dans, « L'équilibre entre l'esthétique et l'éthique dans l'élaboration de la personnalité », *op. cit.*, p. 532. La continuité qui est le « souverain bien » de l'homme éthique suppose que ce dernier ait une « mémoire de sa vie que celui qui vit esthétiquement n'a pas du tout », et qu'il ait son centre en lui-même quand l'homme esthétique est excentrique et attend tout de l'extérieur, voir *Ibid*., pp. 517-518 et 533. Pour l'expression « baptême de la volonté », voir page 473.

[147] Voir la note 30, dans Gilles Deleuze, *L'image-temps, op. cit*., p. 224.

[148] « la foi n'est pas un acte de volonté ; car tout vouloir humain n'a jamais de pouvoir que dans les bornes de la condition », dans « Miettes philosophiques », *op. cit.,* p. 102.

faible“ ; la coordination de ces impulsions sous la prédominance de l'une d'elles produit la “volonté forte“ ; dans le premier cas, il y a oscillation et manque d'un centre de gravité ; dans le second cas, précision et direction claire. »[149]

La différence serait minime si la volonté chez Nietzsche n'apparaissait pas comme une qualité secondaire, concevable dans ses effets mais en dehors du postulat d'un moi unitaire qui disposerait de sa volonté en droit, et se composant à partir d'une multiplicité première. Parler de volonté en tant que qualité spontanée de l'individu relève donc d'une illusion, qui perdure avec des illusions solidaires chez Kierkegaard. Le choix chez ce dernier s'opère ainsi en fonction de la personnalité, d'un « moi » considéré comme la chose la plus sacrée, et qui, quoiqu'on l'acquiert soi-même par effet de la volonté et non sans intégrer une part de contingence, suppose finalement d'entrer en rapport avec une éternité liée au divin. Le choix absolu éthique qui est valorisé face au non-choix esthétique restaure ainsi le « moi » et fait de la sorte accéder l'existence à la continuité, à la généralité et à la totalité[150]. Mais il est évident qu'une telle valorisation dépend de conditions qui ne sont plus disponibles, dès lors que l'unité et la continuité ont été brisées et apparaissent elles-mêmes comme des illusions. Ce n'est plus l'existence discontinue qui parait exclue du domaine du choix, mais le « choix éthique », ses postulats et ses déterminations qui paraissent douteux lorsque le monde lui-même apparaît comme discontinu : vouloir la continuité revient alors à s'enfermer dans l'illusion et la négation d'un état du monde, et *cela ne peut mener qu'à une restauration d'anciennes croyances*.

Il n'y a pas de place pour un « J'aurais voulu être honnête » et pour la conflictualité interne chez Kierkegaard, et nous ne pouvons nous contenter d'évaluer Haewon et les autres à l'aide des valeurs kierkegaardiennes, de sa typologie des modes d'existence, assimiler simplement la discontinuité à un non-choix ou à un choix condamnable : ce que nous ferons alors, c'est reprendre les concepts de continuité ou de discontinuité en les reliant comme Kierkegaard à la question des modes d'existence, et en qualifiant le mode d'existence des personnages d'Hong Sang-soo de *discontinu*. Nous pouvons affirmer en observant

[149] *La volonté de puissance, tome 1*, Paris, Gallimard, « coll. Tel », 1995, p. 293 (fragment 205). Kierkegaard écrit pour sa part : « il y a des gens qui ne viennent jamais jusqu'au bout avec une totalité parce que, pour eux, cela représente une multiplicité ; c'est par cela qu'on reconnaît leur pusillanimité ; mais aussi, ces gens ne se trouvent en dehors de l'éthique qu'à cause naturellement de la faiblesse de la volonté, qui comme toute autre faiblesse de l'esprit, peut être considérée comme une folie. », dans « L'équilibre entre l'esthétique et l'éthique dans l'élaboration de la personnalité », *op. cit.*, p. 537.

[150] Deleuze avait déjà souligné qu'il y avait une différence irréconciliable entre Nietzsche et Kierkegaard, et qu'elle reposait sur le fait que ce dernier sauvegardait l'intériorité et recourait à la foi pour « surmonter la mort spéculative de Dieu » et « combler la blessure du moi ». Voir *Nietzsche et la philosophie, op. cit,* pp. 39-43, et *Différence et répétition, op. cit.,* pp. 126-128. Ces lignes de Kierkegaard sont sur ce point assez éloquentes dans la manière dont elles enchaînent des concepts qui sont devenus douteux : « la conscience intérieure est le facteur décisif. Décisif toujours quand il s'agit de moi. Elle en donne la mesure. Plus il y a de conscience, plus il y a du moi ; car plus elle croît, plus croît la volonté, et plus il y a de volonté, plus il y a de moi. Chez un homme sans vouloir, le moi n'existe pas ; mais plus il en a, plus il a également conscience de lui-même », dans « Traité du désespoir », *op. cit*., p. 373. De la conscience au moi par la volonté : beau programme, mais qui exclut la conscience du dehors ou de la discontinuité, conscience qui ôte la croyance au moi et à la volonté.

notamment le personnage d'Haewon que le travail à effectuer pour les personnages à partir de la condition moderne est d'abord un travail de deuil, qui porte sur la continuité.

Mais nous voilà reconduit à notre question : peut-on trouver une nouvelle fin ou une nouvelle croyance dans la discontinuité ? Faisons l'hypothèse qu'Haewon est vis-à-vis de Gertrud dans la même position que Nietzsche vis-à-vis de Kierkegaard, qu'elle est bel et bien un avatar avancé, c'est-à-dire un personnage davantage adapté au modèle de la croyance, aux postulats d'une nouvelle image de la pensée. Mais est-elle une croyante, et en quel sens ? On sait que c'est le cas de Gertrud qui croit à l'amour, et c'est également le cas d'un autre personnage, la Irene d'*Europe 51* dont Deleuze écrit qu'elle suit Gertrud[151]. Ces personnages sont des croyantes parce qu'elles rompent avec les systèmes et les structures d'explication, parce qu'elles abandonnent la maîtrise et la prétention à la vérité pour affirmer un choix d'existence absolu. C'est dans l'affirmation d'un amour qu'elles retrouvent un lien avec le monde, et Irène se montre supérieure à Gertrud dans la mesure où elle prend le parti du monde et des autres comme ils sont, ne se cloîtrant pas dans un idéal sans objet, mais se faisant elle-même enfermer par un monde qui ne croit pas. Ces deux croyantes sont à chaque fois des manières d'affirmer un amour démesuré, par-delà la raison ; et il semble dès lors étrange de tenter un rapprochement avec Haewon et sa situation sentimentale précaire.

Mais après avoir pris acte de l'atomisation, de la condition discontinue de la morale et de l'individu, Nietzsche lui-même n'ajoutait-il pas « C'est pourquoi, plus que jamais, il nous faut une fin, et de l'amour, un *amour nouveau* » ? Les étudiants de Munho ont raison de se demander « *peut-on être heureux en niant tout ?* », et Haewon semble être un personnage plus destructeur que Gertrud et Irène, un personnage plus nihiliste dans son rejet de l'engagement absolu. La destruction est une entreprise nécessaire, mais ne peut être une fin. Si Haewon peut être qualifiée de croyante par sa manière de vivre en dehors de la maîtrise et selon une *conscience ouverte* qui fait du choix absolu un non-choix, qu'est-ce qui dans son existence pourrait être un objet de croyance ou d'affirmation, et où peut-on voir ne serait-ce que l'ombre d'un « amour nouveau » ? Est-ce que Gertrud et Irène nous fournissent un modèle indépassable d'un tel amour, ou ne se trouverait-il pas plutôt chez Haewon, celle qui réalise à la fin du film qu'elle est allée plus loin que d'habitude ? Mais dépasser les limites signifie rencontrer l'inconnu, entamer une mutation dont on ne peut savoir d'avance si elle produira une monstruosité, des démons, ou une splendeur nouvelle.

Laissons encore ouvertes les questions de la valeur de l'existence des personnages et de l'émergence d'une nouvelle croyance. Pour l'instant, il suffit que l'on nous accorde que l'existence d'Haewon est un véritable mode d'existence, qui s'établit au travers du rapport du personnage avec un

[151] *L'image-temps, op. cit.,* p. 222.

dehors, avec des forces dont « dépendent à la fois le monde et le moi »[152] (qu'ils soient brisés ou mêlés, en rupture ou en voie d'accord). Cela constitue le point qui nous permet de ne pas réduire la conscience du personnage à une conscience psychologique, et de ne pas ramener son moi à une unité idéale : le mode d'existence suppose d'abord un rapport à la pensée.

C'est en fonction de ce rapport qu'il faut aborder la conduite du personnage, et non comme l'effet d'une faiblesse psychologique ou d'une simple impuissance de la volonté, d'un manque. D'où notre usage des termes de continuité et de discontinuité, peu psychologisants. Peut-être faut-il une force incommensurable pour commencer à tolérer les forces du discontinu qui mettent la démesure partout et font emprunter d'éternels détours, pour les accueillir et commencer à prendre leur parti alors même que les forces du continu, avec leur pouvoir de séduction et leurs perspectives rassurantes, continuent de souffler.

3) La tension des extrêmes : entre continuité et discontinuité

3.a La mort dans la vie

Gertrud et Haewon figurent deux modes d'existences différents, mais il n'y a pas seulement d'un côté Gertrud comme personnage du choix et de la continuité retrouvée et de l'autre Haewon comme personnage du non-choix et de la discontinuité : il y a deux « géantes », trop vivantes pour être vivables ou vécues[153]. Kim Kyung-hyun note que les films d'Hong Sang-soo mettent en scène le désir humain d'avoir un centre ou une maitrise, mais ajoute fort justement que les films eux-mêmes vont contre une telle tendance[154]. Les personnages sont en proie à une tension interne, ils restent à la recherche d'une continuité puisque l'un des effets de la discontinuité est d'engendrer une angoisse ou une panique. Mais la continuité et les idées qui s'y rapportent ne valent plus que comme des illusions ; le désir de continuité que valorisait Kierkegaard n'est-il pas devenu la source de tous les mouvements négatifs des personnages, ce qui les empêche de « passer *au-delà* »[155] ? Certains d'entre eux semblent profondément attachés à un

[152] *Ibid*., p. 231.
[153] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie, op. cit.,* p. 162. Dire que les personnages conceptuels ou les figures esthétiques sont trop vivantes pour être vécues signifie qu'elles ne sont pas redevables d'une simple comparaison avec les vies qui peuplent le monde extérieur réel.
[154] « Too Early, Too Late : Temporality and Repetition in Hong Sang-su's Films » dans *The Remasculinization of Korean Cinema*, *op. cit.,* pp. 203-232
[155] Nous pensons ici à un fragment de Nietzsche où l'on peut lire : « Il se peut même qu'il y ait des fanatiques de la conscience, des puritains qui aiment mieux mourir couchés sur un néant certain que sur une incertaine réalité. Mais cela, c'est le nihilisme, c'est le signe d'une âme désespérée et lasse à mourir, si courageuses que puissent paraître les attitudes d'une telle vertu. ».

idéal moral de vérité, comme Moonsook qui insiste pour savoir si elle a été trompée, ou le réalisateur Nam qui veut savoir si la rumeur est vraie ou fausse et ne supporte pas le doute. Mais leur quête de vérité est-elle ce qui les distingue d'une médiocrité et d'une indifférence générale, ou est-elle le symptôme du maintien en eux d'une illusion, ce par quoi ils deviennent suspects à nos yeux et rendent leur propre vie de personnages invivable ?

Nous avons pu repérer dans *Haewon* la question des rapports de la vie et de la mort, et avons identifié la mort à une force de discontinuité, mais il faut encore approfondir ces rapports. D'abord, rappelons que la mort était déjà active dans *Le jour où le cochon est tombé dans le puits,* directement dans le meurtre commis par Minsu, et indirectement, dans le suicide potentiel de Bo-gyung et tout autant dans l'hypothèse d'une ouverture finale (mais alors elle meurt avant tout à l'ancien monde, elle mute). La mort physique est une manifestation directe, mais elle n'est pas le tout de la mort, et l'atténuation relative des manifestations n'empêche pas que la mort, entre le premier film et *Haewon*, et par la suite, n'a jamais cessé d'être présente comme force agissant à l'intérieur des récits, ou comme problème pour les personnages. Haewon n'est pas la seule à être douée sur ce point d'un certain degré de conscience : la mort revient dès le second film au cours d'une conversation entre Sangwon et son ami Jaewan.

Tandis qu'ils se trouvent au sommet d'une montagne, à observer à distance les vacanciers qui s'avancent jusqu'au bord du vide, Jaewan s'étonne que les gens ne réalisent pas qu'ils risquent de mourir au moindre faux pas, et conclut ainsi : c'est leur *ignorance* qui leur donne de l'assurance. Mais, comme dans *Woman on the beach*, il suffit d'un événement survenant au début du film, le décès, annoncé par téléphone à Jongrae, d'un réalisateur ayant le même nom que lui, pour que le récit entier soit placé sous le signe de la mort. Il faut toutefois souligner que, comme on le voit avec l'ami de Sangwon, la conscience de la mort ne signifie pas la même chose dans tous les cas : parfois parti pris de la rupture, parfois esprit de prudence ; parfois le saut dans le vide, parfois le maintien sur la terre ferme. La mort peut être un concept tout à fait ambigu, et, si elle est sous un de ses aspects une force de discontinuité produisant de la démesure, elle peut sous un autre aspect ramener de la continuité.

On peut donc dire que la tension ressentie dans l'existence entre continuité et discontinuité se double de celle qui existe entre vie et mort, mais *chacun de ces termes peut se retourner et se mettre au service de la continuité ou de la discontinuité*, être attractif ou répulsif en fonction de cette obédience. La vie est une source de continuité écrasant le possible (Haewon et sa mère ; la *détermination*) mais

Nietzsche évoque ensuite, face à ces fanatiques attachés aux certitudes passées, les sceptiques qui eux rejettent toutes les idées modernes, et conclut en leur donnant partiellement crédit : « L'essentiel en eux, ce n'est pas qu'ils veuillent faire machine arrière, mais qu'ils veuillent faire bande à part. Avec un peu plus de vigueur, d'envolée, de courage, de sens artistique, ils souhaiteraient passer *au-delà*, et non retourner en arrière » (Nietzsche souligne). Voir *Par-delà la bien et le mal*, Paris, Union Générale d'Editions, « coll. 10/18 », 1973, pp. 37-39. Voilà de quoi problématiser l'attachement des personnages à la morale et leur désir de certitude. On rencontrera également dans cette sous-partie les motifs de la solitude, de la limite et de la mort.

rassurante (Haewon et sa mère ; la *filiation*), et la mort est quant à elle une productrice de discontinuité angoissante (la solitude : la *déliaison*), mais pleine de possibilités (la renaissance permanente : l'*altération*) ; mais la vie qui écrase le possible, n'est-ce pas ce qu'il convient en réalité d'appeler la mort, ce par quoi les êtres se font automates ? Et la mort qui multiplie le possible, n'est-ce pas ce qu'il convient en réalité d'appeler la vie, si bien que les êtres se font expérimentateurs ? Au bout de la vie, il y a la mort, et au bout de la mort, il y a la vie, mais la vie et la mort se rencontrent, comme forces, dans le dehors, puis dans les personnages, forcément suspendus.

Il y a dans presque tous les films d'Hong Sang-soo un ou plusieurs moments où les personnages expérimentent une crise, manifestent une souffrance excessive, comme si la situation devenait invivable. Nous avons déjà évoqué l'échange entre Moonsook et Jongrae dans *Woman on the beach*, mais l'on trouve un moment équivalent dans *Haewon et les hommes*, lors de la seconde visite au parc : rejointe par son amant qui ne peut se séparer de sa femme et aimerait rester avec elle, Haewon s'emporte et dit que *c'est trop dur*, que personne ne peut supporter ça. Très souvent, c'est bien au sujet d'une relation sentimentale qu'un personnage exprime cette tension, qui peut se manifester aussi bien lorsqu'un personnage est séparé de celle qu'il aime (Sung-nam dans *Night and day*, déclarant au téléphone avec sa femme qu'être si loin est trop dur) que lorsque des personnages sont réunis et n'arrivent pas à se séparer (*Haewon,* donc). Voir un tel déploiement de souffrance au sujet de simples relations sentimentales peut prêter à sourire, mais c'est que ces relations sont l'occasion pour les personnages d'éprouver des forces qui les excèdent, qui dépassent les limites humaines. La souffrance provient toujours d'un excès de vie ou de mort, mis en jeu dans le cadre instable des relations amoureuses.[156]

Mais il n'y aurait pas de souffrance si les forces n'allaient pas par deux et n'étaient pas contraires tout en pénétrant l'une dans l'autre : ne pas pouvoir vivre ensemble et ne pas pouvoir vivre l'un sans l'autre sont les seuls motifs fondamentaux de souffrance, et l'éventualité d'une séparation des forces peut être assimilée à la possibilité du bonheur. Il faudrait que la relation s'épanouisse dans la durée ou qu'elle cesse dans l'instant, seule la rupture ou l'engagement semblent pouvoir libérer les personnages. Mais ce que l'on constate, c'est que jamais une force ne cède totalement et définitivement à l'autre force, et *c'est dans l'impossibilité d'aller dans la continuité ou la discontinuité absolue qu'apparaît le mieux le mode d'existence des personnages*, là où leur conscience propre se joue (*via* le parti pris de rompre) tout en étant excédée, dépossédée de toute maîtrise.

[156] Parmi les personnages qui déclarent directement que leur situation est trop dure (en plus de l'exprimer physiquement), il faut aussi compter le réalisateur Ku (*Les femmes de mes amis* ; au début, lorsque la femme qui doit le rejoindre lui annonce qu'elle ne viendra pas), Jungshik (*Ha ha ha* ; le personnage souffre d'une dépression et de la relation adultère dans laquelle il est à moitié engagé), Bongwan dans (*Le jour d'après* : à propos de sa relation adultère avec sa secrétaire Changsook). Il y a bien en outre des variantes, comme Sung-woo dans *Turning gate,* qui dit à Kyung-soo de ne pas demander plus que ce que peut un homme, ou Min-sun (*Night and day*), qui, en évoquant son mariage, dit « personne ne sait comment je peux supporter ça ».

Haewon, quoiqu'elle a conscience de l'action de la mort dans la vie, ne peut pas rompre, elle ne peut pas se séparer une bonne fois pour toute, raisonnablement, mais est prise dans une série *interminable* de retrouvailles, de liaisons et de déliaisons : mais c'est dans cette impuissance à agir en une fois qu'elle rompt avec la continuité et est fidèle à la discontinuité, si cette dernière ne doit pas être simplement opposée à la première, comme la mort ne peut pas être opposée à la vie. Si, comme nous l'avons dit, la mort est au bout de la vie et la vie est au bout de la mort, il faut réfléchir sur ce fait que *les personnages ne peuvent pas aller jusqu'au bout*, ne peuvent pas plus en finir que commencer. Vouloir aller jusqu'au bout, vivre sa vie comme l'opposé de la mort, mourir sa mort comme l'opposé de la vie, être dans la liaison ou la déliaison totale, c'est être dans l'illusion : il n'y a chez Hong Sang-soo que des tensions et des retournements hors de l'opposition binaire.

On aura compris que nous lions conceptuellement la mort et la rupture, et qu'il faudrait par conséquent lier la mort définitive et la rupture définitive : si les personnages pouvaient mourir, ils pourraient aussi se séparer. Mais il faut justement observer que la mort définitive, la mort physique, n'a après le premier film plus de place chez Hong Sang-soo, et ne subsiste plus que comme tentation illusoire. Nous l'avons vu, la mort est un concept ambigu : sous un certain aspect, comme elle apparaît à travers Haewon aspirante actrice, elle est liée à la possibilité d'altération, de réinvention[157] – sous cet aspect rompre avec un amant, c'est dégager la possibilité d'autres liaisons pour soi. Vouloir être une autre, c'est au bout vouloir recommencer, c'est être comme Sung-nam dans *Night and day* qui, à son arrivée à Paris et loin de sa femme restée en Corée, désire faire table rase du passé. Mais l'attraction exercée par cette mort-renaissance côtoie presque logiquement l'attraction exercée par un autre aspect, qui est peut-être sensible lorsqu'Haewon déclare à Lee que « la mort résout tout ». Cette fois, la mort n'est plus la discontinuité absolue selon laquelle le moi se réinvente, mais la continuité absolue où il s'anéantit, la volonté de n'être plus rien (la mort alors ne multiplie pas le possible mais l'écrase tout autant que la vie comme continuité déterminante, en se faisant continuité néantisante) . Illimitation *versus* néantisation.

Une telle recherche d'anéantissement constitue un mouvement négatif, et nous conduit dans la filmographie d'Hong Sang-soo au motif du suicide, « expression négative de la liberté infinie »[158]**.** Celui-ci constitue une tentation récurrente des personnages, et apparaît de manière plus ou moins discrète dans

[157] Pour le dire avec les mots de Kierkegaard mais sans sa condamnation, Haewon prend le parti de la mort sous cet aspect, de l' « infinitisation du moi » qu'elle permet, car elle désire « commencer plus tôt que les autres hommes, non pas par le commencement, ni avec, mais « au commencement ». Voir « Traité du désespoir », *op. cit*., p. 416. Nous verrons qu'il y a sans doute un leurre dans l'idée d'un commencement, que la mort renvoie sous un de ses aspects à une impossibilité de commencer ou de finir.

[158] La formule se trouve chez Kierkegaard dans « L'équilibre entre l'esthétique et l'éthique dans l'élaboration de la personnalité », *op. cit.*, p. 529. Elle signifie bien que le suicide ne vise pas dans la mort la possibilité positive d'une réinvention, l'indétermination qui trouvera sa nouvelle détermination, mais la possibilité négative d'une néantisation, l'indétermination qui se fige, le *rien du tout*.

Turning gate, Night and day, Les femmes de mes amis et In another country. Mais c'est dans *Conte de cinéma* qu'il est une présence insistante[159]. *Conte de cinéma* se structure en deux parties : la première est un film dans le film, qui suit Sang-won, un jeune homme qui éprouve des problèmes dans ses relations familiales, et qui retrouve par hasard Yong-sil, une camarade d'université qui l'attirait à l'époque mais sortait alors avec l'un de ses amis. Mais il y a bientôt entre eux, plus que le plaisir de se retrouver, un désir apparemment partagé de mort, et ils décident de se suicider ensemble. La deuxième partie est quant à elle consacrée à Tongsu, un réalisateur qui vient d'assister à la projection du film, dont l'histoire est, d'après lui, inspirée de sa propre expérience, qu'il avait confiée au réalisateur. En sortant de la séance, il croise Yong-sil, l'actrice du film (elle avait conservé son prénom pour le rôle), puis la sollicite avec insistance. Après avoir couché avec, il lui proposera de mourir ensemble.

Le motif du suicide comme volonté de mettre une fin définitive à son existence, on le voit, revient dans la deuxième partie, ce qui est déjà ironique et significatif quant à la place donnée à la mort chez Hong Sang-soo. Ce retour du suicide peut sembler logique dans la mesure où Tongsu est un double de Sang-won, mais il faut, avant d'essayer d'opérer des déductions et d'établir un peu de cohérence d'ensemble, redire que chaque personnage conserve sa singularité. Le rapport général des personnages à la mort ne peut être conçu que comme une synthèse des rapports particuliers, qui comportent autant de points de rencontres que de divergences.

Le motif du double suicide offre une alternative intéressante à la rupture vers laquelle Haewon tend devant la souffrance que cause sa relation avec Lee. Quand on ne peut *vivre continûment avec quelqu'un* mais que l'on ne peut pas non plus rester seul, le double suicide, soit le fait de *mourir avec quelqu'un*, apparaît comme une solution désirable, comme l'acte qui, en séparant les forces, ferait du néant le milieu indifférencié de l'union à l'autre. La *proposition de suicide* est la seule *proposition de mariage* qui reste à ceux qui ont obscurément conscience de l'impossibilité de l'engagement dans la vie, mais qui ont encore l'illusion du moi et de la volonté.

En outre, le suicide vient d'abord dans *Conte de cinéma* comme la solution aux souffrances ressenties par les personnages du fait de la vie et de la solitude. La solitude d'Haewon se retrouve dans celle de Sang-won, qui au début du film cherche à échapper à la compagnie de son frère, et semble vouloir en se suicidant échapper à sa famille, mais qui se caractérise également et pourtant par le fait de ne pouvoir rester seul... Lorsqu'il sort de l'hôpital après sa tentative de suicide, son beau-père s'amuse du fait qu'il n'a pas pu la faire tout seul, mais qu'il a eu besoin d'une fille, « *même pour ça* ». Et lorsqu'il

[159] Hong Sang-soo déclare dans un entretien : « En faisant ce film, j'ai eu l'impression de jeter mes personnages hésitants contre cette fin, la mort, comme on jette des œufs contre un mur ». Dans Hervé Aubron, Cyril Neyrat, Antoine Thirion, « Comme on jette des œufs contre un mur. Entretien avec Hong Sang-soo », *Vertigo* n°28, janvier 2006, pp. 11-13.

monte finalement sur le toit d'un immeuble suite à une altercation avec sa mère qui lui a lancé dans un mouvement d'humeur qu'il n'avait qu'à se tuer, il ne peut aller jusqu'au bout de son élan, se jeter dans le vide, parce qu'il observe que personne ne l'a suivi pour l'en empêcher et que « *tout le monde s'en moque* ». Le suicide est d'abord tentant comme ce qui, face à la déliaison d'avec les vivants, ouvrirait la possibilité d'une continuité dans la mort, mais il se charge vite d'une ironie profonde puisqu'il ne peut être entrepris en solitaire, et reste une demande de lien.

Plusieurs éléments doivent ainsi nous pousser à voir dans la tentation du suicide un mouvement négatif : le fait qu'il constitue l'envers d'une déception quant à un lien idéal (Sang-won regrette que sa mère ne soit pas comme le personnage de Gorki dans *La Mère*), le fait également qu'il est souvent relié à la notion de pureté (avant d'avaler leurs cachets, Sang-won et Yong-sil décident de ne pas coucher ensemble[160]). Le suicide est un mouvement aimanté par un idéal de totalité qui se manifeste aussi dans le fait que Sang-won désire, avant de mourir, écrire toute sa vie dans un cahier : ce serait un point final à partir duquel l'existence pourrait être considérée comme un ensemble clos et gagnerait une cohérence rétrospective, en même temps que le passage vers le néant, c'est-à-dire à la fois une manière de se donner rétrospectivement un moi et de s'en débarrasser prospectivement. Bref, comme mouvement négatif, *le suicide témoigne d'un désir de certitude et de repos que seule la totalité et la continuité sont à même de procurer.*

Dans la deuxième partie, Tongsu, comme d'autres personnages avant et après lui, affirme que la vie est trop dure, mais il manifeste à un moment donné une conscience de la mort qui pourrait rivaliser avec celle d'Haewon. La présence de la mort dans *Conte de cinéma* passe également par le fait que l'on apprend dès le début de la seconde partie que Yi, le réalisateur du film dans le film, a une maladie grave et est à deux doigts de passer l'arme à gauche – c'est aussi cette perspective de la mort d'un autre qui pèse sur le personnage, en tant que cet autre est une sorte de double[161]. En mangeant avec Yong-sil, Tongsu exprime envers Yi une jalousie qu'elle estime déplacée, rappelant qu'il est mourant. Mais la réponse de Tongsu fuse alors : « *nous aussi* ». Cela juste après avoir affirmé que la vie est trop dure et avoir tout à coup brisé un verre entre ses dents, comme pour illustrer son propos…

Le fait de considérer les êtres vivants et sans problèmes de santé particulier comme des mourants joue sans doute dans l'ajout fait lors de sa proposition de suicide. Il propose en effet à Yong-sil de se donner un délai de six mois avant de se suicider, six mois pendant lesquels ils pourraient s'aimer intensément. En conditionnant la réussite de l'amour par une perspective de rupture, Tongsu montre qu'il

[160] Cette association se retrouve dans *Turning gate* où, juste après avoir proposé à Sun-young de mourir avec lui, il déclare qu'il ne veut plus de sexe, mais mourir pur et innocent.
[161] La mort d'un réalisateur que l'on apprend au début de *Woman on the beach* apparaît alors comme un élément repris de *Conte de cinéma*.

ne croit pas à la durée et se rapproche d'Haewon. Mais la distance entre les personnages se mesure pleinement à travers le fait qu'il envisage la rupture comme une rupture on ne peut plus définitive, une rupture avec la vie elle-même. Le délai de six mois apparaît donc comme un curieux compromis destiné à réduire la durée de la vie pour la rendre plus vivable. De plus, quand Haewon souhaite être autre, il semble que Tongsu regrette surtout de ne pas être un autre en particulier (le réalisateur Yi qui a davantage de succès) et de ne pas posséder et retenir Yong-sil qu'il dit être son idéal (c'est elle qui lui dit finalement de la laisser tranquille).

La volonté du suicide est donc au fond chez lui la volonté de s'attacher à un idéal unique, de rompre une fois pour toutes avec le moi qui ne satisfait pas à cet idéal, et non pas de l'ouvrir à l'altération (autrement dit, il n'est pas engagé dans une *quête des sois*). Tongsu s'imagine que parce qu'il n'arrive pas à être qui il veut et à avoir qui il veut il s'en sortira au moins par le biais d'une fin volontaire.

Mais comme nous l'avons dit, ni Sang-won ni Tongsu ne pourront aller jusqu'au bout et séparer les forces, et le désir des personnages se confronte à la conception de la mort qui émerge du récit lui-même. En fait, ce à quoi les personnages veulent échapper, leur manque de stabilité ou de moi, se retrouve dans les moyens de la fuite. On pourrait s'imaginer après tout ce que nous venons d'exposer que *Conte de cinéma* est très sombre en montrant des personnages désespérés, mais le film est probablement celui qui a, dans la filmographie d'Hong Sang-soo, la tonalité la plus étrangement insaisissable ; cela peut peut-être se concevoir à travers le fait que le suicide y est à la fois un expédient tragique pour les personnages et une véritable source d'ironie et de comédie, une chose qui devient dans les faits pas tout à fait sérieuse[162]. La séquence amenant au double suicide de Sang-won et Yong-sil est sur ce point assez fabuleuse dans le contraste créé entre la résolution déclarée des personnages et leurs conduites. Si, comme nous l'avons dit, ce double suicide est une manière de trouver un lien indissoluble avec l'autre ainsi qu'un moi définitif, Sang-won se montre dans ce moment-même suspicieux envers sa future compagne de décès, et lui-même peu fiable. S'il ressort au milieu de sa douche pour s'assurer qu'elle n'a pas avalé les cachets devant servir à leur suicide en son absence, lui-même, pendant qu'elle se douche, est tenté d'avaler ces cachets. Lorsqu'ils se mettent effectivement à les avaler, leur réaction, la manière excessive avec laquelle ils se mettent à gémir et à se serrer l'un contre l'autre laisse un doute : est-ce toute la détresse accumulée au cours d'une vie qui se libère au moment d'en finir, ou est-ce qu'ils prennent peur comme des enfants qui réalisent que leur jeu pourrait avoir une conséquence réelle ? Il y a dans cette vision quelque chose d'indissociablement pathétique et drôle.

[162] Jean-Philippe Tessé observe que « quand un personnage veut mourir chez Hong Sang-soo, on ne peut être tout à fait sûr qu'il soit sérieux », dans « Les yeux dans le vague », *art. cit.*, p. 23

Mais si l'on penche volontiers en faveur de l'hypothèse de l'absence de résolution et de sérieux, c'est à cause de la suite, puisque l'échec du suicide ne suscite aucune persévérance. Après s'être réveillée et avoir vomi, Yong-sil se rhabille et repart, tranquillement, comme si le suicide était juste un moment à passer. Quant à Sang-won, la pensée qui lui vient à l'hôpital, lorsqu'il regarde l'infirmière qui prend soin de lui, « puisque j'allais vivre, *j'aurais aimé trouver une fille comme elle* », signale assez bien la légèreté de sa résolution face aux circonstances extérieures. Si l'on se rappelle alors que les personnages ont un souci de mémoire, on peut supposer que Sang-won a tout simplement oublié sa détermination. Lorsque Yong-sil et lui sont dans la chambre d'hôtel qui doit être le théâtre de leur suicide, un événement inattendu survient : il se met à neiger. Les personnages interrompent alors leurs préparatifs pour observer la chute des flocons et dire que c'est joli. Un peu de neige, il n'en faut pas plus pour oublier qu'on est là pour mourir, pour « oublier de mourir »[163], et rapporter les personnages à ce qui excède leur détermination. Nous ne sommes plus alors seulement face au comique de personnages volatiles, mais face à un détour où s'entrevoit l'aspect discontinu de la mort.

Le peu de sérieux se trouve aussi chez Tongsu : le moment où il brise un verre dans sa bouche est assez comique : si ce geste voudrait coller à l'excès de dureté et de souffrance de la vie, il apparaît surtout comme un excès de théâtralité ou un enfantillage. Yong-sil trouve ce spectacle grotesque et il s'empresse de s'excuser. Tongsu n'a par ailleurs pas davantage de résolution que Sang-won, comme cela apparaît clairement lors de la visite qu'il rend au réalisateur Yi dans sa chambre d'hôpital à la fin du film, lors de laquelle se produit un retournement soudain. Alors que Tongsu semblait auparavant prêt à mourir, et exprimait jalousie et rancune, il se met soudain, face à un Yi disant ne pas vouloir mourir en sanglotant, à pleurer lui-même, à s'accuser et à l'exhorter à ne pas mourir.

Après cette entrevue, le personnage semble avoir subi une conversion à la vie : tandis qu'il marche dans la rue, il se dit qu'il peut encore tout arranger et vivre longtemps, qu'il suffit d'arrêter de fumer et de réfléchir. Évidemment, cette expression d'une confiance en la réflexion et la résolution d'arrêter de fumer nous signalent que le personnage est encore du côté de l'illusion et de la continuité (comme Sang-won qui appelle sa mère à la fin de la première partie, toujours à la recherche d'un lien idéal), mais le parcours général des personnages ne nous laisse pas les accompagner dans cette illusion en nous dirigeant vers une autre conception de la mort, qui rejoint celle mise en jeu dans Haewon qui ne peut rompre absolument.

[163] « Oublier de mourir, c'est tantôt mourir et tantôt oublier, puis c'est mourir et c'est oublier (…). Par le mouvement qui se dérobe (l'oubli), nous nous laissons tourner vers ce qui échappe (la mort) comme si la seule approche authentique de cet événement inauthentique appartenait à l'oubli. », dans Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, op. cit., p. 291. L'oubli et la mort sont tous deux pour Blanchot des expériences d'ouverture à l'impersonnalité, là où le sujet se trouve excédé. Nous pourrions dire pour notre part que l'oubli est un trait à considérer en rapport à l'action de la mort comme force du dehors dans les personnages.

L'échec du suicide, l'impossibilité des personnages d'aller jusqu'au bout, s'explique par l'action d'une force de mort comme force de discontinuité positive. Si l'on entreprend un parallèle suite à nos descriptions, il nous semble que les deux aspects de la mort mis en jeu dans *Conte de cinéma* correspondent à ceux décrits par Deleuze dans *Différence et répétition*. Le premier aspect motive le désir de suicide des personnages : ceux-ci conçoivent la mort comme une mort personnelle, comme la possibilité de disparaître ou d'anéantir leur moi. La mort est dans ce cas pour le moi le point limite qui supporte un espoir d'achèvement (paradoxalement, la disparition est aussi la définition du moi). Mais le deuxième aspect ne peut que contrarier le premier, puisqu'il renvoie à une mort impersonnelle dont l'effet sur le vivant est de mettre le moi hors de ses limites et le multiplie. Cette mort est la force de discontinuité qui délie le sujet et lui fait éprouver solitude, souffrance, et le pousse vers une extrémité inhumaine, mais qui en mettant sans cesse le moi dans l'illimitation, en empêchant son unité et sa simple cohérence, *lui ôte en même temps la possibilité de mourir.*

Cette mort est ainsi finalement l'adversaire de tout acte définitif, dépossède l'individu de son « pouvoir de commencer et même de finir », et s'assimile dans les termes de Blanchot à l' « interminable, l'incessant »…[164] Il nous semble pouvoir lire l'action de cette mort dans le récit et dans les personnages dans la mesure où ce qui se trouve au bout de la mort dans *Conte de cinéma*, ce pourquoi il n'y a pas de possibilité d'atteindre ce bout-là, c'est encore la vie. Là encore, il n'y a pas lieu de penser que les personnages ont la faiblesse de ne pas aller au bout du suicide, il nous semble qu'ils sont au contraire tout à fait radicaux dans le pathétique et le comique mêmes et expérimentent la mort comme force de discontinuité[165]. Ce qui fait défaut aux personnages, c'est seulement la capacité à apprécier la positivité de leur existence : d'où qu'ils ne cessent, à peine sont-ils passés par la mort, de se rattacher à des illusions de continuité.

C'est cette absence de discernement au sujet de leur propre mode d'existence, le décalage permanent qui en résulte, qui donne au récit son tour étrangement comique ; c'est le fait que *le suicide se*

[164] Blanchot est cité par Deleuze. Sur ces deux aspects, personnel et impersonnel, de la mort, voir *Différence et répétition, op. cit*., pp.148-149, p. 333. Les réflexions de Deleuze sur la mort s'enracinent dans une lecture des rapports entre principe de plaisir et instinct de mort tels que Freud les a conçus et exposés, mais pour opposer à la conception freudienne sa conception qui fait de la mort un principe positif inconscient qui se rapporte à un sans-fond et vaut comme forme vide du temps susceptible d'accueillir toutes les différences (si bien que l'instinct de mort ainsi détaché de Freud devient principe porteur de l'éternel retour). Nous reprenons ici cette conception de la mort en parlant de la mort comme force, mais il ne nous semble pas nécessaire, compte tenu de notre approche en termes de continuité et de discontinuité (auxquels se rapportent les existences des personnages) de recourir à l'expression « instinct de mort » qui reste généralement associé à la psychologie ou à la métapsychologie, et suggère qu'il est lui-même intérieur aux personnes au lieu d'être introduit du dehors. Il y a chez les personnages un désir de mort qui correspond à un désir de continuité, et en eux une action de la mort comme force qui introduit de la discontinuité.

[165] On trouve un dialogue surprenant dans le dernier segment d'*Oki's movie*. Un personnage exprime son désir de vivre longtemps, « jusqu'à ce qu'il se fasse caca dessus », mais dit aussi à l'autre qu'elle vivra longtemps car « les gens faibles vivent plus longtemps ». Cette affirmation apparaît dans le contexte assez inexplicable et gratuite, mais nous pouvons peut-être pour notre part y trouver l'idée que la mort est une force.

répète, que leur attirance vers la mort les ramène sans cesse à la vie, qu'ils s'imaginent être sur le point de finir alors qu'ils empruntent un nouveau détour. Le comique, c'est encore que *la recherche de la limite du moi par la volonté fasse éprouver l'illimitation et ce qui excède toute volonté*, qu'une mort conduise à une autre plus profonde et qui fait partie de la vie.

Mais les personnages n'ont pas à être totalement conscients, ils ont à vivre des situations, dont la suspension peut engendrer sentiments et pensée. Il nous faut redire que la mort comme force saisit les personnages malgré eux, à partir d'un point du dehors : c'est en cela aussi qu'elle constitue pour eux un problème qui se traduit dans l'existence comme impossibilité de finir ou de commencer absolument, et qui les force à penser, à se fabriquer, à divers degrés, une conscience ouverte. Mais c'est aussi un problème pour le spectateur, à qui il revient tout autant de reconnaître la force à l'œuvre dans ces existences, de reconnaître la positivité dissimulée dans les mouvements négatifs, de voir que, de force ou de gré, l'on mute.

3.b La tentation de l'ange : la continuité absolue

Après avoir constaté que des forces contraires, force de continuité (vie-mort) et force de discontinuité (mort-vie), soufflaient ensemble dans les personnages, il nous semble que la grande question qui se profile n'est pas tant « faut-il vivre ou mourir ? », « faut-il se marier ou rompre ? », que « comment concilier la continuité et la discontinuité ? ». *En dehors de la perspective d'une conciliation, lorsque les deux forces sont conçues comme des opposés entre lesquels il faudrait choisir absolument, il n'y a que l'illusion et la souffrance*. Mais la conciliation est à la fois souhaitable et ce qui apparaît comme le plus impossible : y parvenir serait peut-être passer de la croyance ancienne à un croyance nouvelle qui ne porterait sur aucun principe absolu ou transcendant. Nous avons beaucoup parlé de discontinuité, mais il n'a pas cessé d'être question de croyance de manière sous-jacente. Nous avions mentionné la dimension nihiliste de certains personnages, et c'est bien la perte ou l'absence des croyances anciennes qui permet à la discontinuité d'envahir leur existence, qui provoque leur décentrement. Mais cela signifie que *les illusions de continuité auxquelles les personnages tentent de se rattacher sont en grande partie ces anciennes croyances elles-mêmes*.

La continuité et l'unité sont elles-mêmes les croyances fondamentales qui conditionnent d'autres croyances (le moi, la volonté, la fidélité, l'engagement, la pureté morale, etc.). Et redisons que toute la recherche de la continuité doit être conçue comme la recherche d'une certitude ou d'un confort existentiel

appartenant au passé. Mais en mettant en tension un désir de continuité et un état discontinu du monde, les films d'Hong Sang-soo font apparaître ce qui est ainsi désiré comme une illusion. Pour que la recherche de continuité ait une chance de réussir, ne faudrait-il pas que les êtres aient eux-mêmes une continuité intérieure ? Or, comme nous l'avons dit, et c'est ce que Kierkegaard appelait une existence esthétique, nos personnages attendent tout de l'extérieur, même et surtout lorsqu'ils sont en quête de continuité.

Une fois que l'on a identifié le problème de la continuité, il devient possible d'établir certaines connexions. Par exemple, de voir que la question de l'engagement est plus large que celle de l'engagement sentimental. Plusieurs personnages expriment ainsi le désir d'un engagement continu dans le travail, et en font une sorte d'idéal. Une même idée revient dans *Night and day, Ha ha ha, The day he arrives* et *Un jour avec, un jour sans* : il est important de travailler, de peindre, d'écrire des poèmes ou son journal, chaque jour. Les propos du réalisateur Cheonsoo à la peintre Heejun dans *Un jour avec, un jour sans* sont très clairs, puisqu'il affirme qu'effectuer un travail quotidien, suivre toute autre routine, a un effet rassurant « *comme la méditation* ». On retrouve donc bien ici le rapport entre continuité de l'existence et apaisement ; cependant le fait que les personnages soient largement désœuvrés indique clairement qu'une telle continuité est un idéal hors de leur portée.

Mais s'il en est ainsi, c'est justement qu'ils sont, comme nous l'avions noté précédemment, exposés à des détours. Par ailleurs, On comprendra que l'idéal du labeur quotidien est lié à celui d'un accomplissement personnel ou d'une *construction* à laquelle chaque jour apporterait sa pierre : c'est Sung-nam qui, en voyant qu'un autre peintre travaille chaque jour se dit que lui-même perd son temps au lieu de développer son œuvre. *Night and day* est intéressant puisque Sung-nam y désire tantôt ce type d'engagement professionnel, et tantôt un engagement conjugal ou un enracinement (exilé à Paris, son regard se porte sur une femme promenant son enfant dans une poussette, et il exprime son envie à l'égard d'un parisien qui est là chez lui, possède un vélo et une maison). Mais son temps, Sung-nam le passe largement avec les jeunes femmes qu'il a rencontrées à Paris, au risque de détruire son foyer coréen... Et le personnage le fait en dépit de sa conscience du risque que lui font encourir ses rencontres (puisqu'il se dit lui-même que les femmes ne doivent pas l'arrêter, l'empêcher de trouver sa voie).

Les rencontres féminines sont en effet susceptibles de provoquer un détour dans l'existence des personnages masculins, mais ceux-ci sont généralement incapables d'y résister par leur simple volonté ou par leurs propres moyens. Là encore, une séquence de *Night and day* est symptomatique. Au début de son séjour à Paris, Sung-nam retrouve par hasard Min-sun, une *ex*-petite amie qui est à présent une femme mariée. Lors d'une de leur rencontre, et après avoir bu plusieurs verres, celle-ci se met à le draguer,

affirmant avoir réussi à lui pardonner sa conduite passée. Mais, mal à l'aise compte tenu de la situation, Sung-nam fuit devant ces avances (la voix *off* nous dit qu'il avait l'impression que le mari les observait). Cependant Min-sun insiste et, lorsqu'elle vient le chercher plus tard à l'endroit où il loge, Sung-nam l'amène dans un hôtel. S'ensuit alors un revirement du personnage qui affirme qu'ils doivent résister à la tentation et ne pas coucher ensemble ; de quoi énerver Min-sun, qui ne comprend pas pourquoi il l'a amenée là dans un premier temps. Mais ce revirement s'appuie sur un élément très particulier : la Bible. En effet, le personnage, quoique non-croyant, a commencé à lire la Bible d'un Coréen vivant sous le même toit que lui, l'a amenée avec lui à l'hôtel, et c'est un passage du livre sacré qu'il lit à haute voix et qui le convainc de renoncer à cette aventure. Il précise toutefois à Min-sun qu'il ne s'agit pas tant d'être moraliste, de renoncer par principe, que de ne pas compromettre la paix de leur esprit : ne pas coucher ensemble est tout simplement préférable. Les deux personnages sortiront donc de l'hôtel sans avoir eu de relation sexuelle, et Sung-nam s'étonnera lui-même de sa conduite, pensant « *Je suis étonné d'avoir dit une telle phrase* » (on trouve là, avec ce « je suis étonné d'avoir tenu bon » une variation du « *j'aurais voulu être honnête* » de *Conte de cinéma*). Il nous semble que le personnage a raison de dire qu'il n'agit pas ici par principe, et nous avons d'ailleurs vu que les personnages étaient incapables d'avoir de véritables principes ; le personnage n'agit pas par conviction religieuse, par intériorisation prolongée d'un dogme, mais au contraire par *adhésion momentanée à une directive totalement extérieure*.

Il ne résisterait pas s'il ne disposait à ce moment d'une béquille morale, et le revirement du personnage est tout bonnement dû au passage d'un élément extérieur (Min-sun) à un autre (La Bible). Il est clair que si un homme a besoin face à la tentation de relire un commandement divin, c'est que celui-ci a pénétré très peu profondément en lui, et qu'il pourrait adopter tour à tour n'importe quel principe flottant alentour. La séquence montre donc que la croyance, même lorsqu'un précepte religieux est observé, est perdue. Ajoutons que la croyance politique est logée à la même enseigne que la croyance religieuse. Lorsque Munkyung, dans *Ha ha ha*, évoque son passé de militant, il explique qu'il voyait deux avantages à un tel engagement : il buvait moins et courait moins les filles. La religion ou la politique sont ainsi devenues de simples protections face à une tendance profonde à la dispersion.

Mais le point capital est que le rapport des personnages à la doctrine qui les protège des femmes renvoie en fait à la manière dont ils s'attachent aux femmes et à certaines femmes en particulier. Si un principe religieux peut détourner d'une femme, il n'y a pas de raison qu'une femme ne détourne pas de la religion ou ne prenne pas sa place. Et si l'engagement dans un travail laisse espérer un accomplissement personnel, l'engagement envers un autre être, dans un couple, peut aussi paradoxalement attiser cet espoir : le trait commun, c'est *la dépendance à une activité ou à des éléments extérieurs qui auraient*

pour fonction de pallier à un manque interne, qui viendrait apporter une continuité ou une unité à ce qui n'en a pas par soi-même. Si le motif du couple appelle la circonspection, c'est aussi qu'il risque sous un certain mode de restaurer d'anciennes croyances, et peut témoigner d'un deuil de la continuité qui n'a pas été mené à terme.

Que la femme prenne la place de la croyance religieuse, c'est ce qui arrive littéralement à Bu dans *Les femmes de mes amis* : celui-ci raconte à Ku, qu'il retrouve après plusieurs années, sa rencontre avec sa femme Yushin, en exprimant à son égard un amour démesuré. Davantage encore, il explique que c'est elle qui lui a fait croire à l'amour, qu'il ne vivrait pas sans elle et qu'il n'a plus eu besoin d'aller à l'église après l'avoir rencontrée. La foi de Bu aurait donc été transférée de la religion vers Yushin, qui sera désignée de deux manières qui relient chacune la femme à un idéal d'unité. Lorsque Ku est invité à passer la soirée chez le couple, Yushin parle d'une cure spirituelle au cours de laquelle une voix lui a dit qu'elle était « *lumière* », et son époux renchérit en affirmant qu'elle est incapable d'être déloyale et est *sans cesse fidèle à elle-même*. Une telle description fait apparaître Yushin comme l'être même de la continuité, comme l'opposé d'autres personnages de Hong Sang-soo dont la fidélité à eux-mêmes, nous l'avons vu avec Haewon, ne peut jamais être que paradoxale.

D'ailleurs, ce portrait de Yushin éveille le scepticisme de Ku qui déclare qu'aucun être humain ne peut être comme ça. Yushin demande alors ce qu'elle est *si elle n'est pas un être humain*. La réponse semble être pour Bu évidente : *c'est un ange*. Une telle réponse ne peut pas satisfaire Ku l'incroyant (« *je n'irai pas jusqu'à croire que c'est un ange* », dit-il), mais quoi de plus logique pourtant : qui à part un ange, un être au-delà de l'humanité, peut apporter de la continuité au sein d'un monde moderne fragmenté où la condition des êtres est la rupture[166] ? *La femme qui porte l'espoir de continuité sera donc volontiers désignée comme un ange, créature atterrie ici-bas pour sauver l'homme comme sous l'effet d'une providence*. Lorsque Myung-suk rencontre Kyung-soo, qu'elle admire comme acteur, dans *Turning gate*, ne finit-elle pas par dire qu'elle avait prié pour le rencontrer ? Mais il se montrera pour sa part peu apte à jouer un tel rôle céleste.

Dans *Conte de cinéma*, c'est Tongsu qui désigne Yong-sil comme un ange, mais c'est elle-même qui est cette fois sceptique sur cette qualité, et cela ne se passe pas sans ironie, puisqu'elle remarque qu'ils se trouvent à côté d'une statue d'ange, et attribue l'utilisation de ce mot à cette présence inanimée et extérieure. Elle touche là quelque chose de vrai : pour qu'une femme soit vue par un homme comme un ange, il doit nécessairement y avoir entre elle et lui un modèle extérieur à l'égard duquel on apprécie sa

[166] On trouve dans l'œuvre d'Hong Sang-soo un autre personnage surhumain qu'il faudrait placer à côté de Yushin : le professeur de San Diego rencontré par Haewon, avec lequel elle songe à se marier et qui incarne lui aussi un fantasme de continuité. Nous y revenons à la fin de notre quatrième partie.

fidélité, et une opération qui tend à la pétrifier (être fidèle à soi, c'est aussi être fidèle à son modèle). Si les anges sont des sauveuses ou des sauveurs, l'attirance que l'on éprouve à leur égard constitue un mouvement négatif dans la mesure où il soumet la vie à un idéal et à un automatisme dans la mesure où cet idéal est déjà constitué dans l'extérieur - la recherche de soi et de l'unité apparaît alors déjà faussée et menacée du cliché. Évidemment, l'idéal est toujours éminemment moral, et il faut ajouter aux personnages directement désignés comme des anges ceux dont on souligne la bonté et la gentillesse.

Mais l'être relié à un idéal d'unité n'a pas seulement à être envoyé par la providence, il doit également *répondre à un principe de complémentarité, qui tient par une sorte de prédestination*. Il ne s'agit plus alors tant d'ange que d' « *âme soeur* », autre expression par laquelle Bu désigne Yushin. Pour que deux êtres parviennent à former une unité il est important qu'ils soient « faits l'un pour l'autre » comme deux pièces d'une seule totalité, ce qui se concevrait mal sans postuler l'intervention d'une heureuse coïncidence ou d'un ordre préétabli (et qui serait le garant d'un tel ordre ?). Le motif du couple dont les membres seraient fait l'un pour l'autre, ou du *couple fusionnel*, doit sans doute être conçu au regard de l'ensemble de la filmographie d'Hong Sang-soo comme l'extrême contraire de celui de la solitude et de la déliaison vécue par les personnages.

La situation la plus répandue est celle d'un entre-deux, mais les extrêmes se manifestent parfois, ou constituent des pôles d'attraction. Le désir de fusion se manifeste par exemple dans le quatrième segment d'*Oki's movie*, lorsque le jeune amant d'Oki déclare qu'elle le comble – désir alors non-réciproque, puisque la jeune femme lui conseille de voir d'autres personnes et exprime à un moment la conscience d'une future séparation. Mais ce désir s'exprime peut-être le plus clairement dans les mots consécutivement rédigés par Myung-suk et Sunyoung à l'intention de Kyung-soo dans *Turning gate*. Les deux femmes utilisent en effet la même expression, quoiqu'inversée : « *Toi en moi. Moi en toi* » (qui devient donc « *Moi en toi. Toi en moi* »). Le mot de Sunyoung mérite d'ailleurs d'être abordé dans son intégralité : « *La nature nous semble souvent indifférente. Mais te regarder dormir et la vigueur fraîche du matin me remplissent de la totalité du monde. Moi en toi. Toi en moi* ». Le couple n'est pas seulement présenté ici comme le lieu d'une interpénétration par laquelle deux personnes ne forment plus d'une seul entité, mais cette fusion de deux êtres produirait en outre une reconnexion avec la nature et le monde : la fusion du couple s'accompagne d'un dépassement des individus qui leur fait retrouver une place dans une totalité, c'est-à-dire restaure un lien perdu. De l'un à l'autre et des deux à l'Un, en quelque sorte. Voilà donc le remède au problème pointé par l'éditeur dans *Le jour où le cochon est tombé dans le puits*, à la perte du lien avec la nature et des idéologies.

Mais face à ce schéma il faut d'abord noter que la répétition inversée de la formule « *Toi en moi. Moi en toi* » participe d'une profonde ironie, proche de celle qui présidait à la répétition du suicide dans *Conte de cinéma*. Le motif du « fait l'un pour l'autre » s'écroule sur lui-même et emporte dans sa chute tout l'ordre qu'il suppose si deux êtres différents peuvent être faits pour un seul autre... Cette répétition crée un espace suffisant pour que le chaos et l'illimitation coincent leur pied dans la porte. D'ailleurs, le plan qui suit la lecture du second mot nous montre un Kyung-soo se tenant immobile devant son hôtel : au lieu de produire la joie et la plénitude, la reconnexion au monde qu'il énonce, le mot semble confronter le personnage à un problème[167]. Dès *Le jour où le cochon est tombé dans le puits*, le motif du couple apparaissait éminemment problématique, notamment à travers la rêverie de Hyo-sup et le geste de Bo-gyung qui déchirait la photo de sa famille. Se pourrait-il que des films suivants tentent de recoller les morceaux ?

Il faut plutôt penser que le motifs du couple fusionnel, *s'il ne reconduisait pas les postulats qui sont mis en cause dans le problème*, serait une solution**.** Hong Sang-soo peut déclarer que le fait d'avoir à ses côtés un véritable amour peut apaiser le reste de l'existence, il n'empêche que ses films ne permettent jamais à une relation d'atteindre l'unité et de s'y épanouir[168]. Rien n'apparaîtrait plus déplacé dans un film

[167] Il faut toutefois noter que ce n'est pas nécessairement la conscience de la répétition qui crée le problème pour le personnage, puisque nous n'avons pas vu Kyung-soo lire le premier mot. La répétition existe donc ici surtout pour le spectateur, mais le problème est bien sensible dans l'attitude du personnage.

[168] « MUBI :Les femmes vous servent-elles de guides, de modèles de conduite, vous permettant de voir si vous vous comportez bien ? HONG : Peut-être bien. Les hommes aussi. On est censé ressentir ce genre de choses, mais c'est surtout vrai pour les femmes. Je n'ai jamais réfléchi à ça, tiens. Je pense que, si je peux l'appeler comme ça, l'"amour sincère", entre hommes et femmes est la chose la plus précieuse qui existe. L'amour sincère. Une chose difficile à obtenir, et à conserver. Alors oui, peut-être que vous avez raison. Dans mon troisième film. Il y a une citation de Shakespeare ["*Nought shall go ill; The man shall have his mare again, and all shall be well."*]. Je pense qu'il a raison. La vie donne l'impression d'être trop compliquée, et il y a beaucoup, beaucoup de problèmes différents. Mais si on trouve quelqu'un qu'on aime vraiment, sincèrement, et que cette relation marche, tout le reste parvient à être moins douloureux. Mais c'est dur d'avoir ça, et c'est pour ça qu'on passe son temps à essayer de trouver d'autres solutions. » (traduction personnelle), Daniel Kasman et Christopher Small, «That day the snow fell : Hong Sang-soo discusses "Right now, wrong then"», *Mubi* : https://mubi.com/notebook/posts/an-interview-with-hong-sang-soo [article consulté le 30 août 2016]. Hong Sang-soo se fait ici moins critique de l'idéal, mais il nous semble que ses films montrent surtout le mouvement entre différentes solutions, la tension dont les relations sont le lieu. Nous pouvons citer cet autre entretien : « Huh : Votre film libère les femmes du monde des hommes, elles y deviennent plus libérales, plus abstraites, peut-être moins sacrées aussi. Hong : il y a des hommes qui ont l'impression de ne pouvoir ressentir, vraiment, ce sentiment d'un lien absolu qu'auprès des femmes. Je pense que c'est une expérience profitable, de vivre cette espèce de connexion absolue, une heure, ou une année. Mais cependant, cette expérience très subjective peut ne pas suffire étant donné que notre temps de vie dépasse une heure ou une année. Le reste du temps est trop long.Et donc ils passent leur vie à tomber, devant ces femmes. Mais les hommes n'ont pas décidé ce qu'était la vie. C'est difficile, pour eux, de décider, et ils n'en ont pas envie. Peut-être parce que quelle que soit la manière dont on décide de la définir, c'est de la foutaise. C'est pour cela qu'il ne peut y a voir de contrat, ou de règle, qui établisse la décence minimale promise aux femmes. C'est pour cela que les femmes ont du mal à commencer une relation avec des hommes en leur accordant une confiance minimale. La femme sait qu'elle se lasse, mais elle s'accroche jusqu'à obtenir cette confiance. Les hommes étreignent les femmes, pensant que chacune sera la salvatrice unique, mais ils sont nerveux, parce qu'ils voient déjà venir la fin, même les yeux fermés. » (traduction personnelle), dans Huh Moonyung, « Interview » , *op. cit*., p. 80. La citation est on le voit très riche et nous soulignons les éléments qui se rapportent à nos analyses, suggérant un rapport entre la conscience d'une fin ou d'une mort qui s'oppose à un engagement (contractuel, réglé) durable dans une relation, et plus largement à la prise de décision ou à la définition de ce qui est vécu. Remarquons toutefois qu'Hong Sang-soo parle ici en termes généraux, et la partition établie entre des femmes qui s'accrochent et cherchent la confiance et des hommes désirant être sauvés tout en étant irrésolus ne nous semble pas tenir face aux oeuvres

d'Hong Sang-soo que le *happy end* réunissant enfin deux êtres qui avaient été séparés par des péripéties et des malentendus extérieurs, prêts à couler enfin des jours heureux. Il ne peut y avoir qu'une curieuse distorsion[169] ou que des faux *happy ends.* Nous avons déjà évoqué la fausse fin heureuse de *La Vierge mise à nue par ses prétendants*, la perspective du mariage étant dans ce cas minée par l'automatisme des conduites, mais on trouvera, selon d'autres modalités, un cas frappant dans *Hill of freedom*. Le personnage principal du film est Mori, un japonais venu à Séoul dans le but de renouer avec un ancienne petite amie, Kwon, qu'il considère, avec le recul, comme *la meilleure personne qu'il ait jamais rencontrée* (telle qu'elle est décrite, gentille et demandant peu, Kwon a les caractéristiques de l'ange). Kwon est malheureusement absente à l'arrivée de Mori mais après un long délai et plusieurs détours, les retrouvailles tant attendue ont enfin lieu : elle se rend à l'adresse mentionnée par Mori dans des lettres qu'il lui a adressées.

Alors, comme à la fin d'un film hollywoodien des années 30, tout se passe en un clin d'oeil : suivant immédiatement le moment des retrouvailles, un plan nous montre les deux personnages côte à côte et de dos, avançant le long d'une rue, dans la profondeur du champ, tandis que la voix *off* de Mori nous apprend qu'ils sont partis ensemble pour le Japon et ont eu une fille et un garçon. Tout dans ce plan mime quantité d'images finales parsemant l'histoire du cinéma, où un couple part vers le lointain, une fin heureuse et une échappée dans la continuité : une douce musique d'accompagnement au piano participe de cette impression, ainsi que le choix de filmer le déplacement des personnages dans toute la durée, jusqu'à ce qu'ils disparaissent dans le hors-champ et ne laissent qu'une rue vide. Les personnages sont sortis et l'histoire est finie, se dit-on, à la fois attendris et surpris de trouver une telle conclusion chez Hong Sang-soo. Oui mais voilà, il reste encore un peu moins de quatre minutes de film… Et au lieu d'un carton indiquant « FIN », un nouveau plan nous montre Mori assoupi sur une table de jardin. La belle échappée vers la continuité n'était donc qu'un rêve, et est rattrapée par la discontinuité du montage à peine fut-elle accomplie[170].

On constate ainsi que le couple ne devient pas, pas davantage que dans le premier film, une solution viable : l'unité est toujours soumise à un principe de fragmentation et d'irruption. Là où souffle le vent

---

et aux divers personnages : il suffit de voir Haewon pour s'en convaincre. Mais soulignons que l'entretien date de 2007.

[169] Nous reviendrons sur le cas tout à fait singulier de *Yourself and yours*, qui offre la fin la plus positive de toute l'œuvre d'Hong Sang-soo, mais suivant des modalités bien spécifiques.

[170] Compte tenu de la structure du film, ce moment apparaît autant comme un retour à la réalité que comme un retour en arrière dans le temps. Nous avons parlé de l'oubli en rapport à une force de discontinuité : il faut une continuité de la mémoire pour tenir un engagement. Mais il faut pour cela, encore davantage, disposer d'une continuité temporelle. Dans une temporalité discontinue où le passé peut suivre le présent, l'engagement devient logiquement impossible. Que le personnage rêve où que le récit retourne en arrière, il y a en tout cas une force de discontinuité qui provoque, horizontalement ou verticalement, une multiplication des niveaux, si bien qu'un engagement ne peut pas avoir de valeur absolue, à tous les niveaux. Nous avions déjà noté que le rêve dans *Haewon* doublait le réel, et reviendrons sur ces points.

rassurant de la continuité s'amorce un souffle contraire, et le courant de la discontinuité pénètre la situation pour distendre les liens qui commençaient à s'y nouer, pour rendre les fins *interminables* : il souffle à l'intérieur des personnages et les sépare d'eux-mêmes, ou il souffle entre deux moments, dans l'interstice entre les plans. Un tel conflit est à même, nous l'avons dit, de susciter tension et souffrance : et il peut ainsi relancer la recherche de la certitude, de la stabilité et de la morale. Mori est un personnage qui confie avoir une certaine peur de la vie, et s'il se met en quête de Kwon, c'est qu'elle semble à même d'améliorer sa propre existence, qu'elle est le support d'un rêve de continuité qui s'accompagne d'un désir d'élévation morale. Les anges sont des sauveuses parce qu'elles sont meilleures mais rendent aussi meilleurs les autres. Mais les anges au-dessus de l'humanité ne sont peut-être pas à l'abri des démons, c'est-à-dire d'une puissance inhumaine qui se trouve libérée par les forces de la discontinuité, qui ouvre les êtres à la démesure et à l'illimitation.

3.c L'irruption du monstre : la discontinuité absolue

Peut-être que *Les femmes de mes amis* pourra nous renseigner sur la question. Le film, nous l'avons vu, offre à travers Yushin une figure d'ange, et le couple qu'elle forme avec Bu est un modèle de couple fusionnel. Il y aura dans la deuxième partie un autre couple, formé cette fois par Gosun, un ex petite amie de Ku, et Yang, un peintre célèbre et reconnu qui a environ le double de son âge. On peut considérer que Ku, dans chaque partie du film, est un personnage qui porte le principe d'irruption en s'introduisant dans l'intimité de deux êtres et en menaçant, à cause de l'attirance qu'il ressent envers chaque femme, ou de l'envie qu'il ressent envers ses « amis », leur unité. Mais justement, si le personnage envie les autres c'est que, tout en apportant le trouble, il est lui-même attiré par le modèle du couple unitaire : en toute apparente incohérence, alors même qu'il doutait de l'existence des anges lors de la première rencontre, il reprend le discours de Bu dans la seconde partie, face à Gosun, en liant le bonheur au fait d'avoir trouvé son âme sœur. Et cette âme sœur, pour lui, c'est justement Gosun, femme mariée à son ami, à qui il dit pour la convaincre de le suivre : « *Je ne regarderai plus les autres femmes. Nous bâtirons une tour d'amour brique par brique. Je n'aurais plus ce mépris pour moi-même : homme un instant, bête le suivant* ». On retrouve là un refrain qui commence à nous être connu : la promesse de fidélité et le motif de la construction.

Mais profitons de cette réplique pour souligner que si l'amour conjugal est associé à une opération de construction, il rencontre ici une image militaire : *le couple ne construit pas une maison, mais une*

tour, comme s'il lui fallait se prémunir d'un péril extérieur. De fait, si les couples du film n'ont pas construit une tour, ils se caractérisent par leur isolement : au moment d'inviter Ku à entrer chez eux, Bu et Yang disent exactement la même chose : ils n'invitent d'habitude personne (Bu déclare même qu'il ne veut pas qu'on salisse sa maison, signalant par là son attachement à la pureté). Et à observer les soucis produits par l'exception que constitue la visite de Ku, on se dit que leurs unions ne résisteraient pas à des visites trop fréquentes, qu'ils ont par conséquent raison d'éviter les intrusions... Mais c'est en fait la dernière partie de la réplique qui nous semble la plus intéressante, qui exprime le plus directement le danger d'une existence aspirée par les forces de la discontinuité, c'est-à-dire vouée à un *dérèglement qui produit le basculement entre deux extrêmes dans le passage d'un instant à l'autre : homme un instant, bête le suivant.*

Tout en affirmant que, contrairement à ce que semble penser Ku à ce moment, on ne saurait répondre à cette condition par une illusion de continuité, il ne faut pas négliger cette possibilité que représente la discontinuité pour un humain de devenir une créature monstrueuse et l'angoisse qui en résulte, la culpabilité qu'elle engendre lorsqu'elle est aperçue du côté de la continuité. Cette possibilité est présente dans le concept de « force » qui renvoie non pas à une « forme » ou à un « fond », mais à un « sans-fond » où attend tout ce qui excède les limites et déterminations humaines. Ce que la force de discontinuité laisse saisir, ce que nous entrevoyions en évoquant la mort comme étant cette force même, c'est ainsi *le monstrueux, l'inhumain ou l'animal, en ce qu'elle est capable d'engendrer un être détaché de son moi et de la morale qu'il soutiendrait, c'est-à-dire un être qui ne répondrait plus qu'à la pulsion qui s'empare de lui dans l'instant*. Le risque, lorsque l'on est confronté à une telle force, lorsque le sans-fond remonte et que la discontinuité se fait absolue, c'est d'être non pas conduit à un état d'autonomie ou de conciliation, mais plongé dans un chaos qui fait de soi une pure puissance d'irruption et de destruction dans le monde[171].

L'affinité de la mort et du sans-fond tient au fait que la mort est une puissance de néantisation et de déliaison qui renvoie directement à une zone d'indétermination : passer par la mort comme force de discontinuité expose à tomber dans le sans-fond, à n'être plus rien de déterminé, à expérimenter une illimitation qui peut se manifester dans le monde comme puissance de destruction. Le sans-fond a un aspect négatif et un aspect positif : sous son aspect négatif, il renvoie à la destruction de tout ce qui a été jusqu'à présent formé, et sous son aspect positif il renvoie à une libération des possibles (il est la condition d'une renaissance et se relie ainsi à la vie). Mais il est de toute façon, d'un point de vue

[171] Nous renvoyons ici à nos réflexions sur la « force », voir *supra*, p. 60 notamment.

existentiel, une zone où la vie est invivable, qui est toujours en attente d'une détermination, d'être traversé par une force, une pensée ou un choix.

Dans la condition moderne, il n'existe plus de principe absolu ou transcendant susceptible de recouvrir ou de contenir le sans-fond et, pour les individus, il ne peut plus s'agir que de trouver un moyen de l'intégrer à l'existence et de se maintenir à la surface, de trouver la position qui permet d'évoluer sur un terrain instable. Le sans-fond apparaît comme une étape dans la perspective d'un passage d'hier à demain. Il faut penser le monstre comme un être bloqué dans cette étape du sans-fond, un être dont la mutation est entravée ou ratée. Il y a un rapport entre le monstre et le suicidaire, mais le suicidaire est davantage rattaché à la continuité, porté par des illusions de moi et de volonté. C'est pourquoi nous disions que le suicide est comme une continuité néantisante. Mais la monstruosité renverrait quant à elle à une discontinuité destructrice, où l'être détaché de son moi nie l'autre et ne cherche aucune fusion. Le suicide est encore une forme de mariage, mais l'acte monstrueux est une déformation de tout qui ne se dirige vers aucune issue. Le suicide est le rien du tout, mais le monstrueux est le moins-que-rien.

L'on pourrait songer ici au début d'*In another country*, qui nous montre deux personnages, une scénariste et sa mère, en train de discuter au sujet d'un oncle qui a ruiné la famille (suite à une sorte de malversation financière, devine-t-on) et qui a également laissé sa femme seule pour fuir les autorités : l'oncle est donc présenté comme un individu immoral. La scénariste et sa mère ont elles-mêmes fui Séoul pour attendre en bord de mer que l'affaire se tasse et que l'oncle se rende à la police, mais la scénariste, visiblement inquiète et en colère (elle se demande « *comment a-t-il pu nous faire ça ?* », comme Moonsook s'étonnait que l'on ait pu abandonner un chien dans *Woman on the beach*), quand sa mère dit qu'il devrait se rendre dans deux jours, lance : « *Il ne voudrait pas plutôt se suicider ?* ». La mère ne semble pas choquée par cette suggestion (qui a elle-même quelque chose de monstrueux), mais elle répond simplement qu'il ne le ferait pas. Et la scénariste ajoute, peu après : « *Tonton, c'est même pas un homme. C'est un moins que rien.* ». L'on n'entendra plus parler ensuite de l'oncle et l'on ne retrouvera la scénariste que ponctuellement dans le récit[172], mais ce qui compte pour nous ici est le glissement et l'espèce de gradation entre différentes idées : l'oncle n'est même pas capable du suicide, il ne mérite même pas d'être considéré comme un humain : c'est un « *moins que rien* », un monstre.

Mais il faut ajouter – et l'absence de l'oncle à l'image va dans ce sens, que le « monstre » n'est pas nécessairement dans les films d'Hong Sang-soo un personnage : c'est davantage un état extrême des personnages qu'il convient de relier à d'autres concepts (l'immoralité) et à un problème. Les étudiants qui, dans le segment « Après la tempête de neige » d'*Oki's movie*, demandent à leur professeur pourquoi

[172] Nous proposerons une analyse d'*In another country* dans notre quatrième partie, au moment de creuser la question du possible.

personne ne se fait confiance, lui demandent aussi : « *sommes-nous des hommes ou des animaux ?* ». C'est en effet la question que semble poser la conduite de certains personnages plongés dans le sans-fond par la force de la discontinuité : seulement, il n'est pas tout à fait certain qu'il vaille mieux être un humain qu'un animal, s'il s'agit de muter.

Ku, dans *Les femmes de mes amis*, ne comprend pas sa propre condition et agit à ses propres yeux comme une bête, mais il est intéressant d'observer les manières dont la monstruosité se manifeste. Il y a une petite touche étrange au début du film, au moment où Ku rencontre une actrice qu'il admire et qui fait comme lui partie du jury du festival de Jecheon : il lui serre la main, mais un peu trop fort, au point de lui faire mal. Pris dans sa globalité et dans ses intentions, on ne peut pas dire que Ku soit un monstre, mais il y a néanmoins des actes qui semblent lui échapper, ou bien l'on pourrait dire qu'il ne connaît pas sa force, c'est-à-dire la force qui s'empare de lui et de son monde (le film est par ailleurs parcouru de touches suggérant la corruption dont nous avons déjà parlé : par exemple des étudiants qui, après une soirée passée dans l'appartement où loge Ku, n'ont pas fait le ménage).

La monstruosité de Ku est surtout en jeu dans la première partie, autour de sa rencontre avec Bu et Yushin. Au cours de la nuit qu'il passe chez eux, après la soirée où il remet en cause la qualité d'ange de son hôte, il fait un rêve singulier : son ami meurt subitement et laisse une veuve démunie, à qui, après qu'elle l'a accusé d'être responsable de cet événement aussi tragique que soudain, il promet le mariage, ainsi que de s'occuper d'elle, en lui disant qu'il l'aime[173]. Mais ce n'est heureusement qu'un rêve, et Ku entend au réveil le ronflement sonore de son ami, bien vivant. Tandis que son ami dort, Ku erre dans la maison et approche de la salle de bain où Yushin est en train de se doucher. Le corps de la jeune femme est caché derrière un panneau, mais le regard de Ku se porte sur un soutien-gorge qu'elle a laissé tomber par terre. Après une ellipse, nous voyons Bu raccompagner cordialement son ami, lui prodiguer quelques conseils et suggérer qu'il pourrait l'aider dans ses affaires : après une longue période passée sans se voir, ils semblent avoir renoué leurs liens. Mais alors que les deux hommes se séparent, la caméra panote vers une fenêtre de la maison, et une plainte féminine nous parvient : nous en saisissons l'origine, Yushin, mais pas vraiment la cause. Peu après, Ku reçoit à son hôtel un mot de son ami, dont le ton tranche radicalement avec celui observé lors de leur au revoir : Bu lui écrit de ne plus s'approcher de chez eux, qu'il n'a plus pour lui que mépris, et qu'*il a cessé de le considérer comme un être humain*. Ku paraît un peu abasourdi à cette lecture, semble ne pas voir ce qu'il a pu faire de mal, table sur un malentendu, et il

[173] La mort de Bu dans le rêve peut apparaître comme une conséquence logique de la scène précédente. On se souvient que Bu affirmait qu'il serait mort sans la présence de Yushin: or, si Ku ne fait pas disparaître Yushin, il remet en cause sa qualité morale, et attente ainsi à l'image que Bu se fait d'elle. Si l'on suit cette logique, alors Yushin a raison d'affirmer que Ku est responsable, qu'il a tué son ami en brisant l'image qui le gardait en vie. Il n'y a pas ici de meurtre réel comme dans *Le Jour où le cochon est tombé dans le puits*, mais il y a un meurtre symbolique, opéré par la pensée. Nous rencontrons ici une logique qui excède de loin une logique des sentiments.

prend bientôt un taxi pour aller éclaircir tout cela. Mais la réception qui lui est faite confirme qu'il a cessé d'être humain pour le couple : Yushin semble prise à sa vue d'une peur panique, Bu l'insulte, crie qu'il pourrait le tuer, et lui lance une pierre au visage. Forcé de battre en retraite, Ku laisse le couple seul, le mari serrant entre ses bras sa femme, traumatisée et encore pantelante.

Le déroulement des faits est ici éminemment symptomatique, puisque l'on constate à les décrire que *Ku n'a pour ainsi dire rien fait*. Son retour au domicile du couple après avoir lu le mot indique qu'il ne saisit pas ce qui pourrait lui valoir d'être rejeté hors des rangs des humains. Mais c'est donc que la réaction qu'il provoque n'est pas tant due à ce qu'il a fait ou pas qu'à la présence en lui d'une force corruptrice, qu'il introduit dans un foyer paisible. Le fort contraste entre l'absence de méfait réel et la virulence de la réaction tient bien sûr ici à la qualité du couple et particulièrement de Yushin, qui doit en tant qu'ange avoir une sensibilité particulière aux démons. En fait, si l'on veut expliquer la réaction de Yushin, il suffit de penser qu'elle a senti ce qui n'a pas eu lieu : que la mort rêvée et la convoîtise potentiellement inspirée par la vue du soutien-gorge sont pour elle équivalents à une tentative de meurtre et de viol, et représentent l'irruption dans son existence d'une puissance destructrice intolérable, susceptible de faire exploser le bel édifice conjugal, qui ne tient qu'en s'immunisant contre les éléments venus du dehors.

Mais cela signifie deux choses : premièrement, *le monstrueux est par rapport à Ku ce qui échappe*, ce qui dépasse ses actes et ses intentions, ou encore sa volonté et sa pensée. C'est ce qui vient dans une sorte de doublure des faits et du réel, comme un rêve ou une force qui font effet à travers lui sans qu'il y soit pour rien. C'est peut-être d'un certain point de vue encore plus monstrueux, puisque cela donne des *monstres innocents* (et il n'est pas étonnant que les personnages d'Hong Sang-soo s'interrogent parfois sur la folie, passent pour fou à leurs propres yeux ou à ceux des autres[174]). D'un point de vue factuel, on

[174] Le fou étant supposé agir dans un état indépendant de sa conscience et de sa volonté, n'est pas considéré responsable de ses actes. La présence explicite de la folie est plus ou moins ponctuelle dans les films. Jongrae, dans *Woman on the beach*, après avoir évoqué son incapacité à faire confiance suite à une infidélité de son ancienne compagne, dit qu'il était prêt à l'hôpital psychiatrique, et il dira ensuite à Moonsook, devant son insistance à connaître la vérité, qu'elle est complètement givrée. Une conversation de *Night and day*, à partir de Van Gogh, pose la question des rapports entre l'art et la folie, et Sung-nam se désigne à deux reprises comme fou. L'étudiant Jingu, dans le deuxième segment d'*Oki's movie*, « King of kisses », est appelé « *psycho* » par ses camarades. Kyungjin, dans *The day he arrives*, sentant sa volonté chanceler devant la conviction émotionnelle de Seongjun, dit « *tu me rends folle* » avant de lui céder. Enfin, on est volontiers désigné comme fou dans *Haewon et les hommes* : Haewon pense que son amie Yeongju, engagée depuis sept ans dans une relation avec un homme marié, est folle ; Lee dit à Haewon qu'il a été fou par le passé, en ajoutant que c'est elle qui est folle maintenant ; mais le moment le plus marquant est celui où, en se réveillant après un rêve où elle racontait toute sa vie privée à un camarade étudiant, elle répète en pensée et à sa propre attention « *La folle ! La folle !* ». Il ne nous semble pas que la folie doive ici renvoyer à un état pathologique ; elle est plutôt un concept qui renvoie à ceux de démesure et d'illimitation. Le fou est celui qui a la sensation d'excéder, ou qui se trouve en excès, sur les limites du raisonnables ou de la morale, et il y a donc un chemin possible qui mène de la folie à la monstruosité. Haewon offre une image directe de cette caractéristique du fou, qui est d'aller trop loin, au-delà des limites : d'abord lorsqu'elle pénètre dans l'enceinte interdite d'un temple, passant par-dessus une barrière, et puis, à la fin du film, lorsqu'elle avance dans le parc du fort de Namhan et pense « *j'ai marché plus loin que d'habitude* ». Les limites spatiales renvoient donc ici à des limites mentales.

pourrait dire que Ku est un monstre plus innocent que Bu qui, pour protéger son ange, profère des menaces et recourt à la violence physique. Si les monstres sont innocents, les anges ont les mains sales, et c'est pourquoi il n'est pas idiot de se demander si le choix passe vraiment entre les humains et les animaux. Deuxièmement, c'est la discontinuité qui laisse ici saisir, en renvoyant à un point problématique, la monstruosité. Celle-ci ne se manifeste pas directement, par le meurtre ou le viol, mais *dans l'interstice entre le fantasme et le fait, et dans l'interstice entre deux actions incommensurables* : entre la plate vision du soutien-gorge et la détresse de Yushin. Comme nous le disions, la monstruosité a quelque chose à voir avec le basculement des conduites dans l'intervalle qui sépare deux instants, selon un principe d'irruption, mais *elle se maintient aussi en tant que force dans un invisible relatif qui doit être « lu », et apparaît à travers l'incommensurabilité des faits et des réactions comme fonction d'une irrationalité profonde que la pensée ne peut saisir comme ce qui lui échappe.*

On constate le même type de manifestation de la monstruosité ailleurs dans la première partie, quoique Ku ne soit pas cette fois seul en cause. La victime est encore une femme, mais il s'agit cette fois de Gong, l'organisatrice du festival, qui n'apparaît pas vraiment comme un ange. Plusieurs personnes participant au festival, dont elle, Ku, le réalisateur Kim et une actrice porno espérant se reconvertir dans le cinéma d'auteur, prennent part à une soirée dans la chambre de Kim, soirée encore plus arrosée lorsque Gong et l'actrice commencent à s'affronter dans un concours de boisson. C'est à peu près à ce moment que Kim annonce qu'il est fatigué et va se coucher, laissant la soirée s'éteindre sans lui. L'ambiance entre les deux adversaires féminines ne tarde pas à dégénérer, et Gong perd le concours en se précipitant aux toilettes pour vomir, tandis que Ku et un autre homme s'emparent de l'actrice pour l'empêcher de suivre son projet inavoué de rentrer dans la chambre de Kim pour coucher avec lui et obtenir un rôle dans l'un de ses films. La soirée se termine ainsi, le pire apparemment évité, et la séquence se clôt sur un plan de Kim allongé dans son lit, les yeux ouverts, tandis que parviennent quelques pleurs de Gong restée dans l'appartement.

Mais nous apprendrons plus tard que quelque chose pourrait nous avoir échappé : lors d'une conversation avec Ku, Gong lui reproche de l'avoir laissée seule dans la chambre de Kim, et lui raconte qu'elle a été violée. Ku est bien sûr estomaqué et réagit en condamnant fortement le réalisateur rival. On ne peut pas éviter de relever l'expression qu'il emploie : « *ce n'est qu'une bête* ». Voici donc Kim à son tour destitué de la qualité d'humain. Mais justement, Ku ne s'en tire pas à si bon compte : lui-même est considéré comme inhumain, se désignera comme une bête auprès de Gosun, et le dégoût de Gong s'exprime aussi bien envers Kim qu'envers lui qui, dit-elle, a agi comme un irresponsable, avant d'ajouter à son tour qu'elle ne veut plus le revoir puis, fidèle au schéma selon lequel les victimes et les innocents

sont des criminels en puissance, « *je voudrais que vous soyez tous crevés* ». La scène est dure pour Ku, mais également très drôle si l'on songe que le personnage est accusé pour la deuxième fois alors qu'il n'a rien fait, sa monstruosité apparaissant comme quelque chose qui non seulement lui échappe mais le rattrape quoiqu'il fasse ou ne fasse pas. Le pauvre Ku n'a rien vu, n'a rien su, n'a rien fait, et pourtant il est mis en cause et compris parmi ces monstres qu'il faudrait supprimer ou garder à l'écart. Il aura beau vouloir serrer gentiment une main, on lui dira qu'il fait mal...

Cette nouvelle monstruosité dépasse à nouveau le visible pour se produire dans une ellipse. Rien, entre le plan de Kim dans son lit et le récit de Gong, ne laisse supposer qu'un acte immonde a été commis. Et le plan de Kim les yeux ouverts, s'il peut induire un certain doute (puisque le personnage qui disait aller dormir reste éveillé ; mais cela pourrait trouver une explication simple, à savoir le bruit fait par les autres), ne permet pas de lui attribuer quelques mauvais penchants ou de déduire la suite de l'action. Nous restons dans une ambiguïté fondamentale, si bien que le doute pourrait tout à fait porter sur le récit de Gong, même si le fait que nous voyions ultérieurement l'actrice porno sortir de la chambre de Kim suggère qu'il est doté d'une moralité perméable (mais là encore, ils pourraient aussi avoir simplement discuté). Mais c'est en fonction de cette ambiguïté que chaque situation en apparence anodine peut apparaître comme *suspendue au point problématique où l'humain est susceptible d'atteindre des extrémités inhumaines*, de se laisser pénétrer par une force de discontinuité dont la manifestation monstrueuse pourra nous être révélée à l'autre bout de l'interstice.

Il faut ainsi compléter notre proposition : *si, en fonction d'une telle force qui les excède, les monstres sont innocents, les innocents sont pour leur part susceptibles de se transformer en bêtes d'un instant à l'autre*, pour peu que la force de discontinuité se mette à souffler. Qui peut comprendre ce qui a pu se passer dans la tête de Kim pour qu'il agisse ainsi ? Et par conséquent, si l'on ne peut comprendre, la monstruosité apparaît comme plus profonde encore que les actions elles-mêmes : elle ne concerne pas ce qui s'est passé dans la tête de Kim, mais ce qui s'est emparé de lui depuis le dehors. La modalité elliptique de la monstruosité telle qu'on la trouve dans *Les femmes de mes amis* n'est pas la seule, et il arrive que nous voyions un homme devenir une bête et s'apprêter à commettre un viol, comme dans *La Vierge mise à nue par ses prétendants*, mais il nous semble qu'elle permet de saisir au mieux le caractère profond de la monstruosité, le fait qu'elle concerne un état de la pensée mise hors d'elle-même, une irruption qui ne cesse pas de valoir dans les cas où l'acte devient visible, et réclame des concepts d'innocence et de culpabilité détachés des postulats d'une image morale de la pensée.

Peut-être pouvons nous apporter une précision sur le rapport de l'immoral et du monstrueux. Le problème de la monstruosité rencontre bien sûr celui de la morale et de la corruption, mais il se distingue

de la simple immoralité par son caractère extrême : l'acte monstrueux est, davantage qu'un acte immoral ou qu'une contradiction entre une action et un principe, celui qui témoigne d'une absence totale de moralité et de « moi », absence en fonction de laquelle un personnage peut être désigné comme un animal. Le monstre est celui qui passe par la mort comme force de discontinuité et se retrouve plongé par elle vers le « sans-fond » où il n'existe aucune règle, aucun principe, aucune mesure, où il perd sa forme humaine. L'immoralité est seulement un résidu du sans-fond, le témoignage d'une discontinuité relative, tandis que la monstruosité est la discontinuité poussée à son niveau absolu. Autrement dit, *l'immoralité laisse planer la possibilité d'une extrémité que la monstruosité accomplit, mais la monstruosité se débarrasse du même coup du coup de la morale et de l'immoralité*. Parce qu'il témoigne d'une expérience absolue de la discontinuité, le monstre, de notre point de vue, est à la fois une créature de mérite et de danger.

3.d Un monde commun : coexistence et conciliation

Mais si nous lions le monstre à une discontinuité absolue, au délié lui-même, les choses ne se jouent pas selon un système d'opposition et d'écarts absolus, mais plutôt selon une dynamique des relations. Le point problématique désigné ainsi une zone de rencontre et de suspension, où les absolus entrent en contact et s'échangent ou se retournent, n'étant pas immunisés les uns contre les autres et renvoyant à des états plus qu'à des natures : le monstre est celui qui connaît un état monstrueux, qui devient un monstre. Nous l'avons vu, il y a face à lui un autre extrême : l'ange, incarné par Yushin. Yushin peut être décrite comme le personnage de la continuité absolue, et elle semble ainsi venir d'un autre monde, d'un monde céleste, là où le monstre plonge dans la profondeur démoniaque. Mais il serait absurde de penser que les anges et les démons sont issus de deux mondes différents et de faire des premiers les porteurs du Bien et des seconds les suppôts du Mal (rien ne nous semble plus étranger à une métaphysique du Bien et du Mal que les films d'Hong Sang-soo).

Si certains personnages sont désignés par d'autres comme des anges, c'est toujours sous le coup d'une illusion de continuité et de transcendance : mais pour nous les anges ne sont pas des êtres supérieurs, ils sont ceux qui supportent une telle illusion et une croyance en un monde et un ordre supérieur à séparer du monde réel. Nous avons dit que Yushin sentait à travers la présence de Ku une force corruptrice intolérable, qui la violait par la pensée ; mais on pourrait également dire que ce que Yushin ne supporte pas, ce qui se produit à travers la vision de son soutien-gorge, c'est son rabaissement

au niveau de l'humain : si Ku est un monstre, c'est d'abord parce qu'il voit l'ange comme une femme, qu'il la ramène dans un monde commun et trivial. La vérité insupportable c'est que les anges font partie du monde, du même monde que les monstres, et cela quoiqu'en pense le couple, et quelles que soient les protections dont ils entourent leur amour et les illusions dont ils se bercent. Il n'existe pas de moyen de s'immuniser contre la monstruosité, autrement qu'en se séparant du monde, et c'est pourquoi l'ange est le support de mouvements négatifs, entretenant un désir de continuité qui est un désir de mise à l'écart – il est lié à la vie, mais à cette vie qui mène à la mort, et il faut se rappeler que c'est la même volonté de mise à l'écart, le même désir de continuité qui attire d'autres personnages vers le suicide. C'est avec celle qu'il désigne comme un ange que Tongsu souhaite monter au ciel dans *Conte de cinéma.*

Mais si la figure de l'ange lutte contre la vie, les monstres, par la force de discontinuité qui s'emparent d'eux, renvoient pour leur part non pas à la mort continue et rassurante, mais à la mort liée à une puissance de destruction et de corruption qui fait partie de la vie. Les anges et les monstres sont des figures situées aux extrêmes, qui se trouvent liés à des concepts (la monstruosité est le concept qui désigne la force de discontinuité portée à l'absolu, ouvrant sur le sans-fond ; l'angélisme le concept qui désigne la force de continuité portée à l'absolu, ouvrant sur le ciel) et qui ont une valeur relativement à ces liens : ils ont quelque chose à voir avec la vie et la mort, avec la continuité et la discontinuité absolues, mais *l'absolu ici désigne un mouvement maximal effectué dans un espace commun et non un principe transcendant situé hors de cette espace et substitué aux rapports*. Les extrêmes appartiennent au même monde, et les anges et les démons, en tant qu'ils sont liés à la continuité et à la discontinuité, renvoient à un problème de conciliation et de coexistence. Le problème n'est pas l'opposition et l'immunisation des anges et des démons, mais il est celui de leur exposition les uns aux autres.

Bref, les personnages participent tous, dans leur diversité et leurs conflits, de *l'image globale d'un monde dont chaque élément est instable et ambigu*. Il n'y a pas de situation échappant par principe à une puissance d'irruption susceptible de la mettre en tension et d'y produire un retournement plus ou moins sensible, allant vers plus ou moins d'inhumanité. L'acte monstrueux par excellence est sans doute le viol ou le meurtre, lorsque l'homme devient un animal et nie l'autre en perdant son propre moi, mais il s'exprime en sourdine dans d'innombrables actes et s'enclenche à partir d'un mouvement moral : nous avons évoqué l'altercation entre Jongrae et un serveur (à l'occasion de laquelle Changwook dit à Jongrae qu'« *on ne traite pas un être humain comme ça* »)[175], mais on pourrait également penser à une séquence de *Conte de cinéma.* Dans cette séquence qui se situe après un repas partagé avec un couple d'amis et

[175] Voir *supra,* p. 79.

leurs enfants, Tongsu fait preuve de bonté et d'attention en prêtant son écharpe à la petite fille de son ami, qui dit avoir froid et a un début de fièvre.

Mais une contrariété survient alors qu'ils repartent tous ensemble dans la voiture du couple : Tongsu désire fumer, ce qui est impossible, pour ne pas indisposer les enfants avec la fumée. Après quelques secondes passées le regard perdu vers le hors-champ, Tongsu demande soudain à être déposé, et retire son écharpe du cou de la petite fille, prétextant qu'il s'agit d'un cadeau qu'on lui a fait, sans quoi, bien sûr, il la lui laisserait bien… Bref, Tongsu essaie d'y mettre un minimum de forme, mais ce qui se ressent surtout est que, sous le coup d'une pulsion, le désir de fumer du personnage prend le pas sur le souci des autres et les limites que lui imposent une situation donnée ; il y a bien quelque chose de monstrueux à reprendre ainsi l'écharpe à un enfant malade, comme un meurtre en germe, et la réaction agressive du père n'est pas tellement surprenante.

Nous avions également un exemple d'irruption et de retournement dans *Le Jour où le cochon est tombé dans le puits*, lorsque l'ami de Dong-woo appelait sa femme pour une relation sexuelle soudaine : déjà nous y voyions une animalité à l'œuvre et la contestation des attaches sociales et du modèle du couple unitaire. Bien sûr, il n'y avait pas de viol dans ce cas, l'épouse paraissant se prêter à l'envie du mari, mais il n'y avait pas d'autre liaison entre les deux que celle de l'activité sexuelle. Puisque le couple est par excellence le lieu d'une aspiration à l'unité, il faut bien sûr évoquer la représentation des rapports sexuels dans les premiers films d'Hong Sang-soo. On observe une constante jusque *Conte de cinéma* : les scènes de sexe ne sont pas amenées progressivement, comme continuation d'un échange, en passant par des caresses ou des préliminaires, mais elles font irruption dans le montage, comme si toute l'éventuelle sentimentalité ou le romantisme, l'approche d'un personnage par un autre, était à chaque fois absorbées par le raccord pour renvoyer les personnages à la vérité crue et triviale du corps à corps.

On a souvent remarqué le caractère froid et manqué de ces scènes mais on peut y voir un procédé à même de contrarier toutes les illusions d'unité qui pourraient s'y rapporter. La brusquerie, les impuissances ou les ratés sont toujours des démentis apportés à la recherche d'une fusion qui se produirait momentanément entre les corps et les âmes et surtout qui se poursuivrait dans la durée. Le sexe subit en quelque sorte un traitement similaire aux *happy ends*, et il ne faut donc pas chercher dans la crudité une discours pessimiste sur l'homme[176], mais bien une mise en tension à rapporter au problème de la continuité, qui s'effectue aussi bien dans d'autres types de situation. Nous ne pensons pas qu'il y ait lieu de chercher une vérité particulière dans les scènes de sexe, et il est d'ailleurs symptomatique que celles-ci

[176] Si les hommes peuvent parfois être désignés comme des bêtes ou des animaux, il ne nous semble pas qu'on puisse par exemple identifier chez Hong Sang-soo une position selon laquelle la condition fondamentale de l'homme serait l'animalité, cachée sous un vernis de civilisation. Il n'y a pas de situation privilégiée quant à une vérité de l'Homme, mais des existences prises dans des mouvements contraires.

aient disparu depuis *Conte de cinéma*, pour céder la place à des scènes de lit apparemment plus apaisées, où les personnages discutent de leurs sentiments respectifs. Il faudra revenir sur certains dialogues, sur la manière singulière dont Hong Sang-soo parvient à faire se frôler la complémentarité des répliques et leur contradiction, donnant lieu à des échanges à la fois bancals et euphorisants, mais retenons simplement un motif récurrent, directement lié au problème de la continuité : la déclaration d'amour, le « *je t'aime* ».

On peut considérer avec Frédéric Sabouraud que le « je t'aime » est la phrase de la continuité, qui pose problème aux personnages car elle signifie « la continuité des sentiments, de la relation, l'engagement moral au-delà du présent »[177]. Lorsqu'un personnage prononce cette phrase, il attend de la part de l'autre une réponse similaire, qui aurait pour effet de les lier par-delà l'acte sexuel (il faut ajouter l'esprit au corps, les sentiments au physique). Mais puisque la continuité fait problème, cette phrase, le plus souvent, ne donnera lieu à aucune réciprocité, s'affrontera elle aussi à une discontinuité. Le motif du couple fusionnel présent dans *Turning gate* se confronte à cette absence de réciprocité lors d'un dialogue entre Myung-suk et Kyung-soo. Le personnage qui recherche ici la continuité, Myung-suk, après que son nouvel amant lui a dit qu'elle était « mignonne » (mot trop mesuré à son goût), s'assombrit et demande « *tu ne m'aimes pas, pas vrai ?* ». La réponse de Kyung-soo, selon qui « *aimer c'est juste beaucoup apprécier quelqu'un* », cherchant à dédramatiser la situation, n'est évidemment pas de nature à satisfaire sa demande, et l'on suppose qu'aimer pour elle n'est justement pas une question de quantité de sentiments mais bien de qualité, l'amour se distinguant de l'affection comme ce qui permet l'union de deux êtres.

En quête d'une relation totale, Myung-suk insistera lourdement et recourra au chantage : elle dit à Kyung-soo, lors d'une conversation téléphonique, qu'elle ne le reverra plus s'il ne lui dit pas qu'il l'aime. Mais ces manœuvres n'y feront rien, puisqu'il restera muet et finira par raccrocher. En fait, cette insistance de Myung-suk à être aimée est encore l'occasion d'un retournement, puisqu'elle l'appellera à nouveau pour tenter de le rendre jaloux en lui disant qu'elle se trouve au moment même où ils parlent dans une chambre d'hôtel, avec l'ami de Kyung-soo, et qu'elle couchera avec lui à moins qu'il ne lui dise de ne pas le faire (donc témoigne par là du souci que cela lui causerait, et révèle qu'il a des sentiments pour elle). C'est alors que survient dans la bouche de Kyung-soo, et pour la troisième fois dans *Turning gate* une phrase qui nous intéresse directement : « *même si c'est difficile d'être humain, essayons de ne pas devenir des monstres* ». Sous l'effet de son désir de continuité, de sa volonté d'attachement, Myung-suk est bien en train de se transformer en monstre et d'accomplir un acte inhumain, ce qui signifie que si la discontinuité poussée à son maximum produit des monstres, la continuité aussi produit sa démesure et

[177] Frédéric Sabouraud, « Toute honte bue », *art. cit*., p. 73.

ses monstres agissant au nom de l'amour, poussés par un désir d'attachement absolu niant la liberté de l'autre.

De toute façon, il n'est pas sûr qu'un « je t'aime » prononcé par Myung-suk lui apporterait grand-chose, cette conviction est bien naïve de sa part. Et peut-être Kyung-soo accorde-t-il lui-même trop de valeur à ces paroles lorsqu'il refuse de les dire, refus qui le fait apparaître comme habité par une forme d'honnêteté. Il arrive qu'une réciprocité orale s'établisse dans les films d'Hong Sang-soo, qu'un « je t'aime » soit suivi d'un « moi aussi », mais même alors la valeur de telles paroles restent soumises à caution, soit parce qu'un doute plane sur la sincérité, soit parce que cela n'enchaîne pas sur la continuité attendue. Il existe entre des paroles et des actions, entre une parole et une autre parole, beaucoup de combinaisons possibles. Nous avons dit que le montage nous faisait parfois brutalement passer d'un échange entre personnages à une scène de sexe, mais il arrive aussi bien qu'une déclaration ou que l'entrée dans un lit soit suivies par une séparation. Bref, il n'y a aucune assurance à chercher dans un « je t'aime », lorsque la discontinuité rattrape toujours la continuité. Il n'y a peut-être qu'une seule chose à faire pour n'être ni des humains ni des monstres, et c'est ici l'impossible : concilier la continuité et la discontinuité à l'intérieur du « je t'aime » ou de paroles d'engagement équivalentes, c'est-à-dire changer son attitude, éviter de mentir et éviter d'espérer.

Dans *Turning gate*, Kyung-soo se trouve vis-à-vis de Myung-suk à peu près dans la même position que Gosun vis-à-vis de Ku dans *Les femmes de mes amis*. En effet, lors d'une scène de lit, ce dernier, persuadé que la femme de son ami est son âme sœur, lui dit qu'elle seule peut le sauver, ce à quoi elle répond par un simple merci. Tout à son excitation, Ku ne s'arrête pas là et lui demande de lui dire qu'il est fait pour elle, ce qu'elle se refuse à faire par honnêteté. Mais la demande de Ku était plus précise que cela, il avait dit « *dis-moi que je suis fait pour toi,* même si c'est un mensonge » (ajoutant étonnamment devant le refus de mentir de son interlocutrice, « *alors ne mens pas* »). Ce « même si c'est un mensonge » pourrait distinguer radicalement Ku d'autres personnages qui semblent attachés à la vérité : Myung-suk donc, mais aussi Moonsook dans *Woman on the beach.* Ce type de demande, dont il faut ici souligner le caractère spontané, peut sembler au premier abord absurde, mais il suggère néanmoins que la valeur d'une parole n'est pas entièrement subordonnée à sa vérité (la vérité d'une telle parole devant ici se trouver directement liée à l'engagement de celui ou celle qui la prononcerait). C'est une réplique spontanée et absurde, et c'est en même temps une brèche soudaine vers une voie hybride, qui pose qu'une satisfaction est possible dans la conscience du mensonge, c'est-à-dire sans la pleine croyance à un engagement continu, que ce soit dans le moment immédiat de l'échange ou pour la suite de l'existence. On dirait que l'échange entre les deux personnages est à la fois manqué, l'un ne répondant pas au vœu de

l'autre, et les fait néanmoins se croiser, puisque le type de la demande faite par Ku (dire qu'on est fait l'un pour l'autre même si c'est un mensonge) n'est pas si éloigné de la raison pour laquelle Gosun refuse d'y répondre (elle lui dit qu'il faut profiter de l'instant, et que de telles paroles sont donc superflues). Par-delà la distance qui sépare les personnages, il nous semble que si Ku peut tirer une satisfaction d'un mensonge, c'est qu'il serait pour lui un moyen de profiter de l'instant, et que si la conscience de la dimension éphémère de la relation est active en elle, alors Gosun pourrait très bien prononcer une formule d'engagement. Il y a donc bien un étrange croisement, un étrange montage de paroles et de positions où chacun se détache de la continuité tout en y restant attaché (puisqu'elle ne ment pas, puisqu'il veut quand même l'entendre – et peut-être, si elle lui disait ce qu'il veut entendre, se mettrait-il à y croire…).

Mais c'est peut-être par ce type de situation précaire et non aboutie que se construit la route qui mène hors de la morale de la continuité, que se bricole la conciliation entre continuité et discontinuité qui seule permet d'échapper à l'illusion ou au danger des extrêmes, à l'ange ou au monstre. Accepter obscurément le caractère éphémère d'une promesse, faire du « fait l'un pour l'autre » un simulacre, c'est donner sa place à l'action de la force de discontinuité sans renoncer pour autant à une forme de continuité, c'est peut-être commencer à réussir sa mutation. Il nous semble que face à la difficulté d'être humain et au danger de devenir un monstre, il n'y a pas énormément de solutions : *il faut que le monstre se concilie un peu de continuité, et que l'humain s'ouvre à une part de discontinuité, que le premier accepte de vivre et que le second accepte de mourir. Il faut non pas séparer les forces, mais les saisir et se laisser saisir par elles, vivre avec et se laisser muter à leur contact*. Pour nous, il s'agit donc de savoir discerner ce qui, dans des situations apparemment ratées ou manquées, peut aussi être réussi, de départager le positif et le négatif au sein d'un même personnage et d'une même action : ainsi la demande de Ku est négative car elle part d'un désir d'attachement fort, mais son repositionnement, accueillant la discontinuité en valorisant le mensonge, est positif. Le refus de Gosun est positif lorsqu'il est refus de soutenir la croyance à la continuité de la relation, mais négatif lorsqu'il signifie qu'une certaine croyance à la valeur des paroles perdure.

D'une manière générale, il nous semble qu'il faille concevoir les personnages comme des êtres instables, soumis à des forces contraires et dénués d'un centre ou d'un ancrage qui pourraient les assurer d'être « humains », les empêcher de se disperser et d'être aspirés vers l'extrémité de la continuité ou de la discontinuité, vers la zone de transcendance des anges ou le sans-fond des monstres. Sous l'effet cumulé des forces, la vie devient invivable et les conditions mesurées de l'humanité passée et de ses croyances sont perdues, mais celles-ci peuvent encore apparaître comme rassurantes et souhaitables, d'où l'attraction exercée par les anges. Mais cette attraction ne peut être évaluée positivement qu'à travers une

image morale et dogmatique de la pensée, qu'à travers des postulats qui ont perdu toute pertinence et adéquation à la vie. L'extrême de la continuité, vu du côté de la discontinuité, est une négation. D'un autre côté, la destruction des conditions passées libère les êtres de leurs déterminations et les expose à un sans-fond qui risque de les faire devenir des monstres, et ce mouvement-ci, s'il révèle une discontinuité niée par le mouvement angélique, n'en est pas moins une sorte de nihilisme négatif.

Le monstre n'est pas une solution, c'est une mutation bloquée ou ratée, et, pourtant, le monstre a en comparaison de l'ange un mérite : c'est justement qu'il passe par le sans-fond, plonge dans une puissance d'indétermination ou d'illimitation qui excèdent le modèle de la raison et sans lesquelles il ne pourrait y avoir de véritable processus de mutation, ou, pour le dire autrement, de mort de l'humain ou de deuil de la continuité qui mènent à une renaissance ou à une refonte, à une conciliation. Il n'y a que du côté du monstre que s'entrevoient l'absence de principe, l'absence de garantie et de mesure, donc la possibilité d'un renversement toujours possible du moral en immoral, de l'humain en l'inhumain, donc la nécessité de se faire une nouvelle conscience capable de penser et de compenser cette absence de limites et de principe régulateur, une attitude susceptible de maintenir l'humain hors de la zone du monstre comme de le libérer de l'attraction des illusions.

Nous reviendrons plus tard sur l'issue qui transparaît dans les films d'Hong Sang-soo, et nous contenterons pour finir d'évoquer une séquence de *The day he arrives,* qui vient doubler dans le film celle que nous avons évoquée précédemment, où Seongjun se sépare de Kyungjin juste après avoir passé la nuit avec elle. Cette séquence est construite sur le même principe d'une nuit suivie d'une séparation, mais met cette fois en scène Seongjun et Yejeon, une patronne de bar qu'il vient de rencontrer mais pour laquelle il semble éprouver une affection profonde. Après avoir couché ensemble (ici le sexe est passé dans une ellipse), les deux personnages discutent dans le lit, échangeant des paroles romantiques : elle lui dit qu'elle pourrait trouver l'amour qu'elle a espéré avec lui, il lui dit qu'il l'aime, qu'elle est un ange... Puis survient la coupe, et nous voyons Seongjun sortir de chez Yejeon, pour tenir un discours identique à celui qu'il avait tenu à Kyungjin, affirmant qu'ils ne doivent plus se revoir et refusant de donner son numéro. Mais il demande cette fois à Yejeon, avant de partir, de promettre d'observer trois règles : ne jamais trop boire, écrire tous les jours son journal intime, rencontrer des gens bien et ne jamais les laisser partir…

On ne peut à cet instant qu'être frappé par la totale incohérence du personnage qui, au moment où il se sépare radicalement, incite l'autre à ne pas laisser partir les gens biens. Il ne fait pas de doute qu'il fait partie pour elle de cette catégorie et que si elle suivait son conseil elle ne devrait pas le laisser partir, et devrait donc refuser de se plier à cet autre principe qu'est pour lui la séparation radicale… Ou alors il faudrait que la règle soit absolue à une exception près : celui qui l'énonce. Dans la situation de tension

entre actes et paroles, le conseil fait problème et peut être lu dans tant de directions contradictoires qu'il menace d'être réduit à rien : elle doit le laisser partir et le retenir, chacun reste libre en s'attachant, la règle est absolue et relative.

Mais si un élément empêche toujours le cercle de la cohérence de se refermer, il ne faut pas pour autant concevoir ce conseil comme de simples paroles en l'air. S'il n'y a pas qu'une pure inconséquence, c'est que ce moment nous confronte à nouveau au paradoxe d'une cohérence incohérente ou d'une fidélité à soi qui passe par l'infidélité au sein d'un monde discontinu. Si le cercle ne se referme pas, si la situation se lit dans des directions contradictoires, c'est bien que le bricolage qui s'opère sous nos yeux a pour effet de maintenir l'existence tout à fait ouverte, en dehors de toute extrémité. Peut-être que l'apparente incohérence des personnages, qui n'est que la présence de la discontinuité dans la continuité, de la mort dans la vie (et inversement), constitue leur plus belle manière d'habiter la tension entre hier et demain, et contient en germe la chance de rendre leur existence vivable. « Dis-moi que tu m'aimes même si c'est un mensonge », « retiens les gens biens mais laisse-moi partir » : ces phrases ne sont pas des paroles en l'air, elles ont un poids bien à elles. Pour qui mute au contact des forces et fait son deuil de la continuité, il n'y peut-être pas d'autre issue qu'une forme d'engagement paradoxal : un engagement dans la discontinuité.

II / La pensée reconfigurée

1) Le conditionné et l'artificiel

1.a Les illusions

Dans un film d'Hong Sang-soo, ce qui se joue sur le terrain amoureux ne cesse pas de mettre en jeu tout le champ de la pensée. Les diverses situations produisent l'image globale d'un monde instable et ambigu, témoignent d'un mode d'existence et engendrent sentiments et pensée, permettant ainsi de saisir la mise en conflit de différentes images de la pensée et de discerner les traits d'une nouvelle image correspondant au modèle de la croyance. La tension des personnages entre continuité et discontinuité renvoie à un état de la pensée, et elle recouvre différents problèmes : l'impossibilité de finir ou de commencer, la présence de la mort dans la vie, la coexistence des anges et des monstres. Mais une question ne cesse de s'introduire dans les situations : qu'est-ce qui peut y être valorisé et qu'est-ce qui au contraire apparaît comme une illusion ? Comme nous le disions, la mise en tension entre un désir de continuité et un état discontinu du monde a pour effet direct de révéler que *les illusions sont des illusions de continuité.* D'où la triple nécessité d'un deuil, d'un bricolage existentiel et de nouvelles expériences de pensée. Arrêtons-nous sur ce motif de l'illusion, puisque l'arrêt à cette étape pourrait être particulièrement important pour nous : un rapport possible entre le problème philosophique de la croyance et le cinéma, c'est-à-dire à la fois la croyance aux images du cinéma et la croyance à une fonction critique du cinéma, peut s'envisager à partir de ce point.

L'amour intéresse Hong Sang-soo parce qu'il s'accompagne d'un ensemble de chimères et d'illusions, et ses films essaient de mettre à l'épreuve une question personnelle : est-il possible d'aimer sans ces illusions qui « détruisent parfois notre intégrité et nous rendent inutilement agaçants » ?[178] Nous pouvons extraire quelques illusions de nos développements précédents : l'idéalisation de l'être aimé ou le fantasme d'une relation fusionnelle. Ces illusions, nous l'avions également noté, sont à chaque fois supportées par une croyance fondamentale à l'unité et à la continuité, ce pourquoi nous pouvons logiquement voir dans l'introduction de la discontinuité au sein du récit et des relations un geste critique. La représentation abrupte et crue de la sexualité au début de l'œuvre est un exemple de procédé contrariant la possible

[178] Voir l'entretien visible sur le DVD bonus du coffret réunissant ses trois premiers films (*Le jour où le cochon est tombé dans le puits, Le Pouvoir de la Province de Kangwon, La Vierge mise à nu par ses prétendants*), édité en France par CTV International. Il faut lier ces déclarations sur les illusions à celles où Hong Sang-soo énonce son rejet de l'idéal.

« montée » des illusions dans la relation[179] : *il faut que l'illusion soit soumise à la puissance critique d'une image.* Mais l'illusion elle-même ne dépend-elle pas d'une image ? Nous avons commencé à entrevoir la réponse, positive, en avançant que l'idéal ne fonctionnait qu'en comparant la réalité à un modèle extérieur, c'est-à-dire par l'intervention d'une image entre soi et le monde. Comme le dit Hong Sang-soo, une série d'images, « d'idées, de croyances ou de préjugés » ne cessent de s'interposer entre les individus et peut rendre leurs rapports invivables[180]. Une séquence de *Woman on the beach,* où Jongrae explique longuement (cela prend presque trois minutes) à Moonsook la raison pour laquelle leur relation est si compliquée, trace ainsi un trait d'union entre l'amour, les images et la pensée. Moonsook, nous l'avons vu, désire connaître la vérité (a-t-il couché avec Sunhee ?), tandis que Jongrae éprouve de la méfiance vis-à-vis des femmes et vis-à-vis de Moonsook depuis qu'elle a avoué avoir couché avec un étranger lors de son séjour en Europe. Or, la façon d'agir du personnage féminin et sa propre obsession de pureté, dit-il, « *sont des images* ».

Il y a plusieurs éléments importants à retenir de l'exposé, dessin à l'appui, de Jongrae. D'abord concernant la relation de ces images et de la réalité : Jongrae explique qu'il y a dans sa tête une image négative, cette image étant en fait une sorte de sur-image formée par la conjonction de différentes images prélevées ponctuellement sur la réalité (Jongrae commence par tracer une masse informe et ondulée, qui symbolise la réalité, avant d'y placer trois points symbolisant chacun une image) : l'image d'une femme qui fait l'amour, celle d'un phallus, et celle d' « *une position bizarre que l'on voit dans les films pornos* ». Cette sur-image ainsi cristallisée revient de manière récurrente à l'esprit et s'impose avec une force telle qu'elle fait disparaître la réalité sous elle. En d'autres termes, différentes observations faites au cours de l'existence s'incrustent et se réunissent dans une sur-image qui surgira de manière inopinée pour symboliser la corruption morale de la femme. Cette sur-image ne correspond à aucune réalité présente, c'est une illusion ; seulement elle peut s'avérer plus forte que la réalité elle-même.

Ensuite, concernant la provenance des ces images : d'autres les ont gravées en nous, dit Jongrae, qui fait sans doute ainsi référence à la manière dont s'est achevé son mariage. Il a en effet confié peu auparavant à Moonsook que sa femme l'avait trompée avec son meilleur ami, événement qui fut pour lui un traumatisme majeur, à l'origine de sa méfiance actuelle. L'image négative de la femme corrompue est donc formée à partir d'une expérience passée et extérieure, qui a été mentalement intériorisée et est projetée sur les situations et rencontres à venir. Jongrae dit exactement : « *Nous* répétons *des images que*

[179] Voir Emmanuel Burdeau, Jean-Philippe Tessé et Antoine Thirion, « Un film est bon pour moi s'il modifie ma manière de penser », entretien avec Hong Sang-soo, *Cahiers du cinéma* n°590, mai 2004, pp. 32-34 : « Je travaille à ne pas utiliser des fragments déjà filtrés et à rechercher un matériau brut. C'est pour cette raison que mes scènes de sexe sont souvent qualifiées de réalistes ».

[180] Voir Matthieu Darras, « La théorie du paquet de cigarettes. Entretien avec Hong Sang-soo », *Positif n° 520*, juin 2004, pp. 8-11.

d'autres ont gravées en nous ». C'est pourquoi cette image négative est également qualifiée par le personnage de « stéréotypée » : elle réduit les expériences singulières à l'état de généralité, et conduit les personnages à réagir de manière indifférenciée aux situations : toutes les femmes disparaissent derrière l'image unique de « la » femme trompeuse et corrompue.

Mais Jongrae commence son exposé en disant qu'il lutte contre ces images et que cela mobilise *toute sa capacité mentale* : le dernier point, peut-être le plus capital, qui concerne le rapport de l'image et de la pensée. Les images interviennent en effet en-deça de la volonté, s'imposant au personnage en dehors de tout contrôle conscient, de manière automatique : l'image négative est l'image qui vient spontanément à l'esprit, et sa force ne vient pas de son ancrage dans la réalité extérieure mais de son caractère habituel. C'est comme s'il y avait au fil du temps une co-adaptation des circuits cérébraux à l'image et de l'image aux circuits cérébraux, que la forme de l'une se creusait dans les autres, si bien qu'il devient très difficile d'y faire passer et tenir une image de forme différente et neuve, qu'il faut pour cela de nombreux efforts, le temps de se créer une nouvelle habitude. Comme le dit Jongrae, il est possible d'extraire de la réalité une autre forme composée d'autres images plus agréables et susceptibles d'inspirer la confiance au lieu de la méfiance (soit : le visage radieux de Moonsook après les galettes de riz épicées, son joli visage qui s'inquiète pour une amie malade et son visage quand elle « fait caca »), mais cette opération de substitution d'une nouvelle image à une ancienne demande de la persévérance. Autrement dit, il ne suffit pas de le vouloir, comme il ne suffit pas d'avoir conscience qu'une image est une illusion pour que celle-ci cesse de déterminer les conduites et pour que cesse le cycle de la reproduction. Identifier le problème n'empêche pas la bataille mentale de se poursuivre, et les tentatives d'échapper à l'emprise des images par la volonté peuvent même être contre-productives et ancrer davantage les images en soi, puisque Jongrae déclare que plus il lutte contre ces images, plus il y croit. Il y a donc comme une force qui démet la pensée consciente de son pouvoir et permet aux images mentales illusoires et médiates de l'emporter sur la réalité immédiate. Jongrae avait dit auparavant qu'il était prêt à être interné en hôpital psychiatrique, qu'il souffrait d'une maladie du cerveau.

Cet exposé effectué au sein même d'un film nous semble capital pour toute l'œuvre d'Hong Sang-soo, puisqu'elle invite à saisir les variétés d'images qui ne cessent de s'interposer entre les personnages, ainsi que les rapports possibles de l'illusion à l'idéal ou au cliché et à l'automatisme, autres concepts qui n'ont cessé de s'introduire dans nos développements. Il est clair par exemple que les rapports entre personnages, dans *Conte de cinéma*, les illusions de continuité et les idéalisations dont ils souffrent dépendent de toute une série d'images interposées. La séquence où Tongsu dit à Yong-sil qu'elle est un ange en présence de la statue d'un ange renvoie directement à un mécanisme mental d'intériorisation et

de projection, en fonction duquel les êtres présents disparaissent derrière une image[181]. L'image peut être celle de la femme corrompue ou celle de la femme angélique, c'est le même mécanisme, et c'est ce mécanisme lui-même qu'il faut qualifier de négatif puisqu'il rapporte chacun à une généralité et à un stéréotype. Les idéaux sont toujours des formes de cliché, des images extérieures et toutes faites qui viennent à l'esprit depuis l'extérieur et se superposent à la réalité ; mais comme le disait Jongrae, la force des images est indissociable d'une force de l'habitude, et c'est pourquoi l'idéal ou le cliché sont eux-mêmes indissociables d'une reproduction (les images sont des modèles à copier) ou d'une conduite automatique.[182]

Nous avions souligné à plusieurs reprises l'automatisme des personnages, le fait que leurs actes ou leurs sentiments eux-mêmes semblaient venir à eux du dehors et ne leur appartenaient pas. Cet automatisme est tout à fait sensible dans la conduite des personnages de *Conte de cinéma*, et notamment dans une séquence de la première partie mettant en scène Sang-won et Yong-sil. Après que cette dernière s'est courbée sous l'effet d'un subit mal de ventre, Sang-won lui demande, alors qu'ils se tiennent face à face et à distance, si elle veut qu'il la prenne dans ses bras ; elle accepte et il se penche alors pour la serrer contre lui. Après quelques secondes paisibles, il se met à l'entraîner en direction de la porte d'un hôtel qui se trouvait juste à côté, et la jeune femme cherche à se dégager de son emprise tout en disant qu'elle est d'accord. Il se met alors à l'embrasser, et elle prononce son prénom, mais, avant qu'elle ait pu former une phrase, il répond déjà « *moi aussi* » ; leur baiser se poursuit jusqu'à ce que nous passions après un *cut* à un plan du corps dénudé de Yong-sil sur le lit, à l'intérieur de l'hôtel. L'évolution du rapport entre les personnages apparaît ici bancale et peu naturelle, comme s'il était composé d'actions ou de réponses toutes faites. Sang-won ne prend pas Yong-sil dans ses bras pour la réconforter après qu'elle ait eu mal (mal dont elle se remet d'ailleurs très vite), mais il propose, après une pause, d'effectuer un geste de réconfort, comme si c'est ce que l'un et l'autre attendaient d'une telle situation. Autrement dit, le rapprochement des personnages se joue comme co-participation, plus ou moins harmonieuse, à un même cliché. D'où le curieux jeu de proximité et de distance entre eux, Yong-sil énonçant son accord d'aller coucher à l'hôtel (de suivre le cours « naturel », c'est-à-dire faux, de la situation) en même temps qu'elle

[181] Yong-sil semble d'ailleurs en tant qu'actrice de cinéma tendre à n'être qu'une surface de projection, considérée par Tongsu comme son « idéal féminin » ou comme un « ange », et faisant l'objet de rumeurs qui déforment la perception que l'on a d'elle (on raconte à Tongsu qu'elle a le corps recouvert de cicatrices et il s'étonne plus tard que ça ne soit pas le cas). Au lit, Yong-sil aura besoin de dire à Tongsu qu'elle n'est qu'une femme comme les autres…

[182] Hong Sang-soo évoque directement l'importance des images (qui peuvent venir de dispositifs différents : cinéma, théâtre, paroles, etc.) et de leurs influences sur les personnages à propos de *Conte de cinéma* dans Huh Moonyung, « Interview », *op.cit.*, pp. 74-79. Tout le film est construit à partir de l'idée d'une influence exercée par les images : « En sortant d'un cinéma, j'ai parfois l'impression d'être contaminé par l'attitude et l'humeur du personnage principal. L'expérience d'une séance de cinéma et celle de la sortie immédiate de la salle constituait un phénomène intéressant. À partir de là, j'ai conçu la structure de ce film» (traduction personnelle)

se dégage des bras de son futur amant (qui ne le sera pas tout de suite, puisqu'il n'arrivera pas à accomplir l'acte sexuel), et Sang-won n'ayant même pas besoin d'attendre la fin de la phrase de Yong-sil pour lui répondre. Mais c'est parce que les enchaînements précèdent déjà les actes des personnages qu'ils sont toujours un peu absents de la situation, dégagés alors même qu'ils s'engagent.

La séquence sera brièvement répétée dans la deuxième partie, lors d'un échange entre Tongsu et Yong-sil, cette dernière se pliant à nouveau en deux suite à un mal de ventre. Mais Tongsu la prend cette fois directement dans ses bras pour la soutenir, et elle réagit en lui demandant qui lui a permis de la toucher, avant qu'un *cut* ne nous les montre sur un lit, prêts à faire l'amour. La situation est donc à la fois différente, et apparemment opposée en certains points à la précédente, tout en témoignant d'un même jeu de contrariétés (elle se plaint qu'il la touche mais va coucher avec lui alors qu'auparavant elle acceptait que Sang-won la touche puis se dégageait avant de coucher avec lui). Bien sûr, la structure du film nous invite à voir dans l'action de Tongsu et Yong-sil la copie d'un modèle fourni par la première partie, et à penser par conséquent que le passage de la rue au lit est le passage d'une première image à une seconde par-dessus la volonté présente des personnages.[183]

Le concept de cliché occupe une place importance chez Deleuze et notamment entre la fin de *L'image-mouvement* et le début de *L'image-temps*. Il nous semble qu'il y a une grande proximité entre ce qui se passe chez Hong Sang-soo et la conception deleuzienne qui fait du cliché une affaire de pensée. La puissance du cliché chez Deleuze vient de ce qu'il conditionne notre appréhension de la réalité, opère pour nous une sélection en fonction de laquelle nous sentons, pensons et agissons. Il définit notamment le cliché comme « une image sensori-motrice de la chose »[184], ce qui signifie qu'un cliché est une image qui ne retient que les aspects familiers de la chose et permet ainsi une action spontanée. Il y a un rapport entre le cliché et l'enchaînement, qui s'aperçoit dans la séquence précédemment décrite de *Conte de cinéma* : lorsque Sang-won demande à Yong-sil s'il peut la prendre dans ses bras, *il énonce l'image avant d'enchaîner l'action, l'image flottant entre les personnages*. Si le cliché permet bien ici de ré-enchaîner l'action, il n'opère plus que par-dessus une rupture ou un vide, si bien qu'il perd tout son « naturel » en même temps que les actions perdent leur spontanéité. Deleuze écrit bien que le cliché est « ce qui maintient un ensemble dans ce monde sans totalité ni enchaînement »[185], c'est ce qui permet une continuité automatique, mais cela peut aussi signifier que les valeurs et les attitudes ne sont plus soutenues par aucune conviction, celle-ci étant remplacée par une habitude impersonnelle. Le cliché est

[183] À propos de *Conte de cinéma*, Hervé Aubron note la difficulté qu'il y a à déceler ce qui relève des « convictions sincères » et des « banalités mécaniques », et voit dans le film un monde du « cliché généralisé » où « on ne croit pas plus à ses sensations qu'à un film ou à une chanson ». L'auteur se réfère notamment à Deleuze. Voir « Un conte irritable », *Vertigo* n° 28, pp. 4-10.

[184] Gilles Deleuze, *L'image-temps, op. cit*., p. 32.

[185] Gilles Deleuze, *L'image-mouvement, op. cit*., p. 281.

ainsi également le symptôme d'une condition moderne puisqu'il renvoie à une perte conjointe du monde extérieur et de l'intériorité. Les clichés,

> « ce sont *ces images flottantes, ces clichés anonymes*, qui circulent dans le monde extérieur, mais aussi qui pénètrent chacun et constituent son monde intérieur, si bien que chacun ne possède en soi que des clichés psychiques par lesquels il pense et il sent, se pense et se sent, étant lui-même un cliché parmi les autres dans le monde qui l'entoure. Clichés physiques, optiques et sonores, et clichés psychiques se nourrissent mutuellement »[186]

La formule de « cliché psychique » signifie bien que le cliché a une dimension mentale, mais c'est le cliché tout entier qui désigne un état de la pensée mise hors d'elle même. Jongrae disait que les images avaient été mises en nous par d'autres, mais il faudrait dire qu'elles dépendent d'un monde extérieur en général et plus encore que leur présence signifie l'impossibilité de discerner l'intérieur et l'extérieur. Mais cette indistinction est le signe d'un flottement généralisé plus que d'une unité, et le cliché doit être caractérisé à la fois comme ce qui tient un monde ensemble et comme ce qui ne fait que masquer et nier la présence active de la rupture dans la pensée, dans le rapport des individus entre eux et des individus au monde[187]. Autrement dit, le cliché (et l'idéal comme cliché) manifestent encore la rupture en tant qu'ils ne font que participer à maintenir une illusion de continuité. Et il est logique que le cliché soutienne une telle illusion puisqu'il est, comme cliché psychique, ce qui, après avoir été formé au cours des temps passés et intériorisé, la première chose qui vient à l'esprit et au corps : c'est donc la dernière manifestation de l'ancien.

Il nous faut encore étendre notre compréhension du cliché pour comprendre *en quoi il concerne à la fois les champs de la pensée, de l'existence, de la politique (et de l'esthétique),* et souligner une idée commune à Deleuze et Hong Sang-soo. Si le cliché est la première chose qui vient à l'esprit et au corps et conditionne nos manières de sentir et de penser, cette détermination psychique de la perception dépend de nos « croyances idéologiques » ou de nos « exigences psychologiques »[188], c'est-à-dire qu'elle est elle-même largement déterminée par l'intériorisation de discours ou contenus institutionnels ou par un formatage de la structure cérébrale (un *pattern*). Le cliché n'a pu pénétrer si profondément dans l'individu, s'enraciner dans le corps et les émotions que par un long processus d'éducation ou de « dressage », dirait Nietzsche, et les images qui s'interposent entre les individus sont ainsi constituées

---

[186] *Ibid.*

[187] Deleuze note par ailleurs que « les stéréotypes, les clichés, les visions et formules toutes faites » emportent « dans une même décomposition le monde extérieur et l'intériorité des personnages », voir *L'image-temps, op. cit.*, p. 237. Jean-Charles Villata remarque également que le cliché ne peut servir à recréer une unité pour les personnages : « clichés et fantasmes ne peuvent que creuser davantage l'abîme qui est en eux – comme entre eux et autrui -, ce vacillement ou désœuvrement intérieur auquel les ramènent sans cesse leurs petits trajets sans lendemain. Ces personnages, hommes ou femmes, qui ne cessent de revendiquer ou de rechercher leur propre liberté, leur émancipation ou leur épanouissement (…), ne trouvent jamais autour d'eux que l'évidence d'un monde lui-même sans fond, l'évidence du stéréotype, du discours figé, l'évidence de l'image. », dans « La vie est faite de morceaux qui ne se joignent pas », *art. cit*., p. 41.

[188] Gilles Deleuze, *L'image-temps, op. cit*., p. 32.

« d'idées préconçues, d'idéologies sociales dominantes, de principes moraux, de toute une série d'exagérations simplificatrices »[189]. C'est pourquoi la morale elle-même apparaît parfois chez Hong Sang-soo comme une simple habitude, comme des « choses à faire »[190], sans aucune adhésion personnelle à des principes : La Bible n'est dans *Night and day* qu'une collection de clichés prêts-à-porter. La lutte contre le cliché est la lutte contre une société bloquée dans une forme de pensée, incapable de dépasser ses idéologies et conceptions dominantes, mais cela excède de beaucoup le niveau individuel et renvoie tout autant à une stagnation qu'à une dynamique où chacun s'affronte directement à sa pensée et aux idées ancrées en soi par le pouvoir de l'habitude et l'habitude d'un pouvoir dans l'espoir de sentir et penser autre chose, de créer de nouvelles images et de contracter de nouvelles habitudes et de nouveaux muscles.[191]

Nous commencions en disant qu'Hong Sang-soo cherchait à débusquer les illusions amoureuses, mais peut-être pouvons-nous maintenant mieux comprendre l'idée que ce qui se joue sur le terrain de l'amour met en jeu tout le terrain de la pensée. Tout ce qui se joue entre les individus, sur le plan du désir, est en effet conditionné au niveau mental, ne se conçoit que dans un certain cadre ou une certaine structure, les « exigences psychologiques » étant elles-mêmes dépendantes d'habitudes de pensée. Si les illusions de continuité s'insèrent si bien dans les cerveaux des personnages, c'est qu'ils répondent à une forme prise par les cerveaux eux-mêmes ; il y a un interdépendance entre l'attraction vers un idéal, l'emprise d'un cliché, d'une morale, et la présence en soi d'un cadre de pensée qui facilite ou complique la sélection de tel ou tel élément extérieur, et la formation de telle ou telle image.[192]

[189] Matthieu Darras, « La théorie du paquet de cigarettes. Entretien avec Hong Sang-soo », *Positif n° 520*, juin 2004, pp. 8-11. Hong Sang-soo (dont Jongrae est sur ce point très proche) déclare dans cet entretien qu'il faut environ deux ans pour se débarrasser d'un préjugé enraciné en soi, mais que même alors ce préjugé oublié un moment refait surface tous les dix ans. Mais cette fois moins de temps est nécessaire pour s'en défaire : deux minutes peuvent suffire. On voit bien par là le lien qui unit pensée et habitude, par-delà la simple raison. Hong Sang-soo exprime par ailleurs son rejet des généralisations (mais aussi d'un « système » ou d'une « théorie ») dans Charles Tesson, « Le désir au quotidien. Entretien avec Hong Sang-soo », *Cahiers du cinéma n° 537*, juillet-août 1999, pp. 55-56, et dans Vincent Malausa, « Flâner avec Hong Sang-soo », *art. cit.*, p. 14. Le rapport des clichés à la société est également exprimée dans Jean-Sébastien Chauvin, « Il suffit de voir la vie sous un angle joyeux », entretien avec Hong Sang-soo, *art. cit.*, p. 29 : « Vous savez, l'interprétation de la vie ne dépend que de nous. Et la société essaie souvent de nous dominer en nous forçant à interpréter les choses de telle ou telle manière. Plus jeune, je voulais vivre une vie de réussite, couronnée par l'argent et les succès massifs. Puis je me suis aperçu que cette vie n'était pas adaptée à mes désirs profonds, que ce n'était pas un bon cadre pour moi. J'ai cherché à avoir une interprétation personnelle de la vie, de ma propre vie. »

[190] Voir *supra*, p. 79 et p. 113.

[191] Dans *Woman on the beach*, il est à la fois question de maladie du cerveau et de douleur musculaire. En courant sur la plage, Jongrae se froisse un muscle, en avançant une chose étrange : il s'agit d'un de ces muscles dont on ne se sert pas, « *un peu comme l'appendice* ». Cette observation revient par deux fois, et il nous semble qu'elle renvoie directement au lien qui existe dans les personnages entre les événements de pensée et les corps, à partir du moment où les images sont ancrées dans les cerveaux sous le sceau de l'habitude. Nous entrevoyons ici un thème nietzschéen et deleuzien. Qu'est-ce donc qu'un personnage qui se met à sentir des muscles qui ne servent pas ? C'est un mutant, c'est-à-dire un individu qui se fait une nouvelle pensée et un nouveau corps.

[192] « Des illusions entourent le plan. Ce ne sont pas des contresens abstraits, ni seulement des pressions du dehors, mais des mirages de la pensée. S'expliquent-elles par la pesanteur de notre cerveau, par le frayage tout fait des opinions dominantes... », Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie, op. cit.*, p. 50.

Au-delà du désir individuel et des adhésions politiques et morales, il y a donc la question du cadre de pensée, ce qui signifie que *la manière la plus profonde de lutter contre les illusions idéologiques ou sentimentales, d'influencer le rapport des uns aux autres et au monde, est d'intervenir sur ce cadre*. Pour bien saisir ce niveau du problème de la croyance, il nous faut ajouter un nouveau mode à l'illusion, ajouter au cliché et à l'idéal : le « mirage de la pensée » ou le « fantôme de l'intelligence ».[193]

On ne peut pas s'en tenir concernant Hong Sang-soo au niveau des relations sentimentales, mais il faut au contraire souligner que les films ne font que nous placer face à un même problème lorsque les personnages parlent de leurs vies sentimentales ou lorsqu'ils se lancent tout à coup dans la spéculation philosophique et discutent des schèmes abstraits de la pensée. Dans *The day he arrives*, Seongjun est à la fois un personnage qui expérimente la discontinuité dans ses relations et qui énonce une position philosophique forte sur la causalité. Au cours d'une conversation avec son ami Youngho et la collègue de ce dernier, Boram, la jeune femme témoigne d'un hasard qui lui a fait rencontrer en vingt minutes quatre personnes étant toutes liées au cinéma. Elle s'étonne de cette extraordinaire et mystérieuse coïncidence, dont elle aimerait saisir la raison. Mais Seongjun affirme en réaction qu'il n'y a justement aucune raison, et continue :

> « notre vie est constituée de choses aléatoires. On en choisit quelques-unes pour former des traits de pensée (…). Ces traits liés par quelques points qu'on appelle la raison. Par exemple disons que j'aie cassé ce verre en le touchant. Pourquoi mon bras se trouvait-il là ? Pourquoi je l'ai bougé à cet instant ? Innombrables sont les hasards qui se cachent derrière. Et pourtant, on me désignerait comme cause, en ne voyant que le résultat. On dirait que c'est à cause de moi, mais ce n'est pas la réalité (…). On ne peut pas s'empêcher de juger par rapport à ce qui nous arrive alors que des facteurs invisibles agissent sur notre vie. C'est probablement pour ça que nos décisions sont faillibles et que la vie se détourne de son cours parfois tragiquement. »

Contre l'idée d'une raison cachée, le personnage affirme donc le hasard, en avançant que toute autre hypothèse ne constituerait qu'un « trait de pensée », en d'autres termes un fantôme de l'intelligence. Et ceci s'applique donc aussi bien aux rencontres que nous faisons qu'aux actions appartenant au domaine physique : il n'y a qu'en rapportant un acte à notre raison, en le faisant rentrer dans un cadre de pensée déterminé et limité, que l'on peut relier deux événements séparés par un lien de stricte causalité. Seongjun se fait ici le descendant de Nietzsche, lui qui écrivait que la « "cause" n'existe pas : dans les quelques cas où elle nous apparaissait donnée et où nous l'avons projetée de nous sur les faits pour les comprendre, il

---

[193] Voir la note précédente pour l'expression « mirage de la pensée ». C'est Jean Epstein qui parle de « fantômes » pour désigner des réalités formées par l'esprit : « Au-dedans, il y a une impression qui, comme toutes les autres données des sens, est une interprétation de l'objet, c'est-à-dire une illusion, un fantôme. » ou encore « le continu et le discontinu (…) sont (…) deux de ces "fantômes de l'esprit" dont François Bacon aurait voulu purger la connaissance, au risque de n'y rien du tout laisser. » (« L'intelligence d'une machine », *Ecrits sur le cinéma, tome 1 : 1921-1947*, Paris, Seghers, 1974, p. 261, p. 281). On pourrait encore parler, avec Nietzsche, d'un « embarras de l'intellect ». Voir *Le Gai savoir, op. cit*., p. 228.

est démontré que nous nous sommes faits illusion »[194]. La « cause » pour le philosophe allemand n'est qu'un concept inventé et surajouté aux faits, qui charrie derrière lui son chapelet de concepts et de présupposés : la chose, le sujet, la volonté et l'intention. Le concept de causalité ne résulte que d'un désir de compréhension qui d'une part réduit les phénomènes aux dimensions de la pensée humaine, et de l'autre s'accompagne soit d'un postulat de libre arbitre (je suis cause, donc responsable) ou de déterminisme (je suis causé, donc irresponsable) qui sont aussi illusoires l'un que l'autre[195]. La position de Seongjun et l'appel à des facteurs invisibles pourraient sembler postuler un déterminisme des individus soumis à ces facteurs, mais ils découragent néanmoins toute velléité d'établir les lois d'un tel déterminisme en recourant à la multiplicité et au hasard : le déterminisme aléatoire équivaut à une absence de déterminisme, tout pouvant toujours arriver, si bien que l'individu, sans se croire sujet libre, peut continuer à avoir le souci de ses actions.

L'affirmation selon laquelle des facteurs invisibles agissent sur nos vies n'a rien à voir avec celle qui tente de donner une forme ou une identité à l'invisible, en imaginant par exemple la figure d'une providence divine ou d'un malin génie, en produisant une illusion de transcendance, ni avec celle qui réduit les actions à une physique mécaniste. Ces facteurs invisibles sont proprement ici situés au-delà des limites de la raison et de l'entendement : ils ne sont pas à maîtriser et pour comprendre, mais ce à quoi il faut s'attendre en dehors de toute prévision. Il nous semble que ces facteurs invisibles renvoient à une absence de tout fondement et correspondent exactement au concept de « force ».

Ce n'est pas à propos de la causalité, mais à propos du temps que se déroule une autre conversation dans *Hill of freedom*. Mori, en train de lire un livre intitulé *Time,* en explique le contenu à Youngsun :

> « Le temps n'est pas une chose réelle comme ton corps, mon corps, ou cette table. Notre cerveau crée le cadre mental de la continuité, le passé, le présent et le futur. Je pense que nous n'avons pas nécessairement à vivre la vie de cette manière, en tant qu'espèce. Mais au bout du compte, nous ne pouvons pas échapper à ce cadre mental, parce que notre cerveau a évolué comme ça… Je ne sais pas pourquoi. »

On retrouve ici, à travers le thème de l'évolution, l'importance de la force de l'habitude qui conditionne nos perceptions et conceptions au point de masquer la réalité et les possibilités autres. S'il s'agit d'évolution et d'habitude, le fonctionnement ou le cadre mental doit être conçu comme étant à la fois déterminé en fait et indéterminé en droit, puisque la détermination doit être culturelle et non pas naturelle, n'empêchant en rien d'autres déterminations ou évolutions futures, c'est-à-dire d'autres manières de

[194] Voir *La Volonté de puissance, tome 1, op. cit.*, p. 67 (fragment 154). Ajoutons que Nietzsche note le lien entre un « instinct de causalité » et l'attachement au connu contre l'inconnu. La loi de causalité suppose, pour être établie, le retour identique des mêmes faits, mais la causalité est elle-même perpétuation du connu et de l'ancien.

[195] Sur cette position intermédiaire entre détermination et liberté, voir *Par-delà le bien et le mal, op. cit.*, p. 53 (fragment 21). Jean Epstein conteste lui aussi l'alternative, dans « L'intelligence d'une machine », *Ecrits sur le cinéma, tome 1 : 1921-1947, op. cit.*, p. 293.

vivre. Il faut souligner le retour du geste qui consiste à établir une séparation entre ce qui relève de l'ordre du réel (les corps et la table, comme les rencontres et le verre cassé dans l'exemple précédent) et ce qui vaut comme construction mentale illusoire à partir du réel. Un tel geste conduit à la perte d'une illusion première que nous avons déjà évoquée, celle de l'adéquation de l'homme au monde, d'un rapport immédiat, spontané ou naturel au réel. Au-delà des oppositions de morales et de concepts, de la continuité et de la discontinuité, *la question du cadre de pensée contient l'affirmation que notre rapport au monde extérieur est nécessairement médiatisé par un appareil cérébral* qui opère des sélections et projette des illusions. D'où, pour celui qui en prend conscience, la nécessité d'un geste critique de séparation, mais aussi, presque immanquablement, une dose de scepticisme et une mutation de la croyance.

Cadre mental et image de la pensée

Jean Epstein, qui prendra la suite de Nietzsche dans ses écrits sur le cinéma[196], ne cesse de rappeler le défaut de la connaissance selon lequel le réel se trouve ramené à la mesure de l'esprit humain, à une « perspective égocentrique » qui produit une « illusion profondément anthropomorphiste ». Les concepts de la connaissance et la connaissance elle-même sont ainsi désignées comme des fictions. L'homme croyait connaître les choses, mais il ne faisait que les remplacer par des signes, des formes ou des images, par des inventions sur lequel il aurait fallu apposer, par probité, la mention « *made in human mind* », ainsi que le propose Epstein :

> « toutes nos constructions idéologiques, si elles ont peut-être, à leur point de départ, quelque rapport avec une fonction d'objet, sont surtout des créations spontanées, nourries principalement d'elles-mêmes, faisant connaître non pas tant une réalité, déjà virtuelle en soi, que la forme du mécanisme intellectuel dans lequel se reflètent ces possibilités de réel. (…) [C]ette évidente unité du style architectural, que l'on croit constater de l'atome à la galaxie, de l'onde au muscle, de l'hydrogène au radium, de la bactérie à l'homme, de la réaction chimique au tropisme et à la volition ; cet équilibre compensateur , qui apparaît dans les balancements complémentaires du continu et du discontinu, du déterminé et de l'aléatoire, tout cela porte la même marque de fabrique, le label de l'esprit humain : *Made in human mind* »[197]

De cette disjonction du réel et de la mesure humaine, il est logique que ressortent deux idées. Premièrement : il existe un réel extérieur qui déborde les limites de la pensée, et qui est l'inconnu et l'inconnaissable. La prise de conscience de la médiation mentale est incompatible avec la pensée du Tout puisqu'elle pose que *le réel excède les constructions de la pensée : toute forme de totalisation ne peut*

[196] Voir Chiara Tognolotti, « L'alcool, le cinéma et le philosophe. L'influence de Friedrich Nietzsche sur la théorie cinématographique de Jean Epstein à travers les notes du fonds Epstein », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze n°* 46, juin 2005, mis en ligne le 09 septembre 2008, consulté le 20 septembre 2016. URL : http://1895.revues.org/314

[197] Jean Epstein, « Le cinéma du diable », *Ecrits sur le cinéma, tome 1 : 1921-1947, op. cit.*, p. 391. Et « Alcool et cinéma », *Ecrits sur le cinéma, tome II : 1946-1953, op. cit*., p. 226 pour les références précédentes.

plus être conçue dorénavant que comme entreprise fictionnelle. Deuxièmement : la prise de conscience des limites de la raison et de l'intelligence humaine ouvre à une conception perspectiviste de la connaissance et de l'existence : les fictions ou les fantômes de l'intelligence ne sont pas condamnés par Nietzsche ou Epstein, qui leur reconnaissent une utilité pratique, mais il convient en tout cas de les vider de toute prétention à nous livrer une vérité absolue à propos des choses « en soi ».

L'indépendance du cadre de pensée par rapport au réel qu'il pense suppose en effet que la vérité qu'il nous livre est entièrement relative à sa propre forme et à ses limites : une vérité ne vaut que dans le cadre où elle est construite. S'il n'y a pas d'adéquation naturelle entre la pensée et le monde, rien n'empêche de prendre différentes perspectives, d'appliquer différents cadres sur un même élément extérieur, les constructions valant à chaque fois comme fictions sans qu'il soit *a priori* possible d'accorder à l'une plus de valeur qu'à une autre. La *mutation de la croyance* est radicale, puisqu'*à une première configuration où il était permis de croire que l'on connaissait succède une configuration où l'on est obligé de savoir que l'on croit connaître : substitution de la croyance au savoir*[198].

C'est tout cela, qui nous renvoie directement au problème de la croyance, qui sous-tend la parole de Mori : nous ne pouvons échapper à un cadre mental, et pourtant ce cadre mental a quelque chose de contingent et de contraignant pour l'individu et le réel à la fois. La pensée se retrouve ainsi confrontée à un dehors et à un ouvert absolu qui la placent en face des différentes perspectives, face à un choix. Si « un outil ne peut pas critiquer sa propre valeur pratique ; l'intelligence ne peut pas déterminer elle-même sa limite, ni le fait qu'elle est bien ou mal construite »[199], comment choisir entre différents outils et ne pas accompagner le perspectivisme d'un relativisme ?

Mais la réponse se trouve dans le thème de l'image de la pensée et de ses postulats propres, puisque seule une certaine image de la pensée, seul un certain type de cadre peut soutenir et produire les illusions de continuité et d'unité, qu'elles se situent dans le domaine sentimental ou dans celui de la connaissance[200]. Il semble y avoir une différence entre les clichés, les idéaux et les fantômes de l'intelligence : ces derniers ne sont pas des images venues de l'extérieur et intériorisées, il n'y a *a priori*, lorsque l'on interprète une suite de phénomènes suivant le schème de la causalité, pas d'équivalent à la statue de l'ange ou à l'image de la femme adultère. C'est pourquoi il faut directement rapporter les

[198] Voir par exemple *La volonté de puissance, tome 1*, *op. cit*., p. 49 (fragment 48) : « au point où une méfiance méthodique nous a pénétrés de nos jours, nous ne nous reconnaissons plus du tout le droit de parler de vérités au sens absolu – nous avons abjuré la croyance à la cogniscibilité des choses, comme la croyance à la connaissance. La "chose" n'est qu'une fiction (…) ; mais la connaissance elle-même – la connaissance absolue et même relative – n'est également qu'une fiction » .

[199] Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance, tome 1*, *op. cit*., p. 80 (fragment 186).

[200] C'est une idée importante de *Différence et répétition*, où Deleuze propose une liste des illusions transcendantes liées à la représentation, c'est-à-dire à une image classique de la pensée : « La pensée, en effet, se recouvre d'une "image" composée de postulats qui en dénaturent l'exercice et la génèse. Ces postulats culminent dans la position d'un sujet pensant identique, comme principe d'identité pour le concept général. ». Voir *Différence et répétition, op. cit*., pp. 340-349.

fantômes au niveau profond et général du cadre de pensée, ce cadre pouvant conditionner la puissance de pénétration et d'emprise des clichés et des idéaux.

Mais il n'y a pour autant pas de séparation totale entre les fantômes de l'intelligence, le cliché et l'idéal, *chacun étant une illusion produite par la pensée et une image ou une forme*. Jongrae expliquait qu'une sur-image se formait à partir de trois images-points ; Seongjun (*The day he arrives*) n'évoque pas des images, mais des événements isolés entre lesquels la pensée trace un trait, chaque événement étant donc rapporté à un cadre général qui extrait du réel une forme en le faisant passer par une série de postulats : les événements, le mouvement du bras et le verre cassé doivent transiter dans par la volonté, l'intention, le sujet, pour produire la forme d'un enchaînement, l'image illusoire de la causalité. Comme le dit Nietzsche : « établir un lien, c'est créer une forme. Il faut que la raison possède une faculté plastique »[201]. Mais ne sommes-nous pas ici face à un point d'achoppement, puisque si la production de cette image ne se comprend qu'à partir d'un cadre de pensée et de ses postulats, il faut encore expliquer pourquoi ce cadre-là existe... Les constructions du cadre ne semblent pouvoir être expliquées que par le même élément que la puissance des clichés : l'habitude. Mais quand a-t-on pris l'habitude ?

C'est donc comme si les fantômes de l'intelligence renvoyaient à une image de la pensée interne à la pensée sans que l'on puisse expliquer comment cette image interne s'est elle-même internalisée, à moins de rapporter le cadre général à ses propres productions, comme s'il s'agissait d'une étrange auto-réalisation : il faut passer pas le sujet, la volonté, l'intention pour produire la causalité, mais les concepts de sujet, de volonté, d'intention ne proviennent-ils pas de l'extérieur, comme croyances culturelles, produits d'une éducation et images intériorisables ? S'il n'est pas possible d'identifier de commencement, de proposer de véritable explication ne faut-il pas penser que cette évolution est naturelle et nécessaire ? Mais nous avions déjà énoncé la solution du problème : il y a une circularité entre l'image et la pensée, l'image déterminant la pensée comme la pensée détermine l'image. Il suffit en réalité de recourir à l'absence de fondement, à la capacité d'invention et à la croyance pour que s'évaporent les difficultés d'un tel cercle.

Mori a raison de suggérer une contingence de l'évolution et de dire qu'on ne sait pas trop pourquoi l'évolution a pris cette voie. Comme l'indique Nietzsche, *il ne faut pas chercher la raison de la naissance d'une croyance forte dans les faits, mais justement au niveau de la psychologie et de la croyance,* et ceci parce que tout ce qui est vrai « suppose des vérités données par avance »[202], antérieurement à toute expérience. La naissance d'une image de la pensée est donc inséparable d'une invention de principes abstraits, de postulats fondant cette image et ses productions, entraînant les illusions conséquentes,

[201] Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance, tome 1*, *op. cit*., p. 82 (fragment 189).
[202] *Ibid,* p. 81 (fragment 189), et p. 50 (fragment 114).

principes qui feront ensuite l'objet d'une forte croyance. Il n'y a rien de moins nécessaire que le fondement, puisqu'il n'est qu'une invention fictionnelle dont le seul privilège historique est d'occuper la place vide de l'origine et, en l'absence première de concurrent, de pénétrer les esprits grâce à la force de l'habitude.

Les postulats de l'image classique de la pensée ne sont pas fondés sur l'expérience, mais tiennent à un préjugé ou à une croyance « que l'ordre, la clarté, la méthode doit tenir à l'être vrai des choses, alors qu'au contraire le désordre, la chaos, l'imprévu n'apparaissent que dans un monde faux ou insuffisamment connu – bref, sont une erreur »[203]. *L'image classique et la nouvelle image ne s'opposent pas comme l'erreur à la vérité, mais offrent à la pensée deux cadres producteurs de formes à partir de postulats différents*.

Dans le cadre de l'image classique, croyant à l'ordre, les événements sont reliés par la pensée en un tout, suivant les schèmes de l'unité et de la continuité, projetant sur l'existence les illusions conséquentes de nécessité, de progrès, d'engagement, de complémentarité, etc. Le cadre est accueillant pour les illusions de transcendance et les illusions amoureuses. Dans le cadre de la nouvelle image, une distance est maintenue entre la pensée et les faits, et le rapport n'est établi ou les ensembles ne sont crées qu'à travers les schèmes de la discontinuité ruinant les illusions de continuité ou les privant de toute garantie. Ce cadre rejette les illusions de transcendance et de continuité, cela parce qu'il y a une différence majeure entre lui et l'autre : il ne se fonde sur aucun principe totalisateur et exclut donc les jugements de valeur qui ne peuvent manquer d'accompagner un tel principe. Comme nous l'avons vu, les postulats sont largement moraux : un principe totalisateur est un principe auquel chaque élément réel et vivant sera rapporté afin d'être classé. *Changer d'image est opérer un renversement des valeurs*. C'est pourquoi la nouvelle image ouvre au perspectivisme sans conduire au relativisme ; il n'y a pas simplement deux images et plusieurs perspectives indifférentes, mais les deux images supposent deux attitudes radicalement différentes quant à l'existence, incluant ou excluant la prétention à l'absolu et donnant ou retirant leur puissance aux illusions de continuité.

Mais c'est justement peut-être parce que la nouvelle image exclut la prétention à l'absolu qu'elle exclut moins ces illusions dans un geste puriste et nihiliste qu'elle ne prescrit une *attitude* vis-à-vis d'elles. On peut reconnaître aux fantômes de l'intelligence, une fois qu'elles ont été définies comme fictions, une utilité pratique, puisqu'elles permettent aux individus de se rapporter au monde et de

[203] *Ibid*., p. 74 (fragment 166), p. 49 (fragment 112). Nietzsche note bien dans ce dernier fragment que la pensée a « inventé d'emblée » les schèmes contredisant le devenir. On trouvera également chez Epstein la description d'une pensée fondée sur une « foi aveugle » en des postulats absolutistes et fixistes, dans « Le cinéma du diable », *Ecrits sur le cinéma, tome 1 : 1921-1947, op. cit.*, pp. 361-362. Le conflit du « Dieu » et du « Diable » recoupe chez Epstein – non sans un binarisme rhétorique un peu trop marqué - celui de l'image classique et de la nouvelle image de la pensée.

s'entendre à son sujet[204]. Et il en est de même dans le domaine amoureux : Hong Sang-soo, tout en mettant à l'épreuve les illusions sentimentales, reconnaît qu'elles apportent aux relations une douceur dont il serait malvenu de se débarrasser totalement : il s'agit donc bien d'une question de degré ou d'attitude[205].

Mais de toute façon, il faut encore ajouter une chose : que l'idée de se débarrasser totalement des illusions et de leur emprise est elle-même une illusion. L'une des raisons est simple et Jongrae l'exprimait dans son exposé théorique : l'emprise des images dépasse de loin le simple domaine de la conscience, si bien que le fait que nous prenions conscience d'une illusion n'empêche en rien cette illusion de continuer d'exercer son action déterminante (c'est ce que démontre le cas de Jongrae dans *Woman on the beach,* mais nous verrons que cela concerne d'autres personnages, notamment Seongjun dans *The day he arrives*). Plus profondément encore, l'être humain peut bien accéder à la conscience ou à la connaissance de ses illusions, mais il ne peut faire davantage que procéder à un changement d'attitude, puisqu'il ne peut entretenir de relation avec le monde et les autres sans l'intermédiaire d'illusions et d'images, sans une part de croyance. Il n'y a donc bien qu'une question de degré, entre hier et demain, entre la veille et le sommeil. Le croyant n'est pas un homme visant à lever les illusions pour accéder à une vérité absolue, mais c'est un « connaisseur » qui occupe face à l'existence une nouvelle position « horrible et ironique », qui s'exprime ainsi :

> « j'ai découvert pour ma part que la vieille humaine animalité, voire la totalité des temps originels et du passé de tout être sensible continuaient à poétiser, à aimer, à conclure en moi, - je me suis brusquement réveillé au milieu de ce rêve, mais rien que pour prendre conscience que je ne faisais que rêver et qu'il me faudra continuer de rêver encore pour ne point périr : comme il faut que le somnanbule continue de rêver pour ne pas faire de chute. »[206]

Autrement dit : dans la discontinuité, il faut continuer.

---

[204] Voir Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance, tome 1*, *op. cit*., p. 84 (fragment 193). Mais aussi Epstein : « Au cours de ces millénaires d'évolution psychique, que l'enfant semble revivre en quelques années, un incessant apprentissage, devenu ou resté inconscient, a plié l'homme à la commodité de connaître trois rapports de coexistence, de coordonner ses mouvements relativement à trois objets de repère, pour pouvoir saisir correctement la chose convoitée et se diriger comme il désirait aller. Ainsi se sont personnifiées les trois directions, les trois distances de l'espace, qui n'ont pas d'autre réalité matérielle que celle de l'usage que nous en faisons, que celle de leur fonction. Et la même expérience a suscité ces fantômes utiles de trois ordres de mesure, nous a ensuite appris à jouer assez librement de la perspective spatiale dans nos représentations graphiques et plastiques de l'univers ». Il définit également la causalité comme « une induction dont l'utilité est fondamentale, mais dont la prétention est excessive, à passer pour la vérité absolue, pour réalité essentielle ». Voir « Le cinéma du diable », *Ecrits sur le cinéma, tome 1 : 1921-1947, op. cit.*, pp. 361-362,et p. 375.

[205] Voir l' entretien visible sur le DVD bonus du coffret réunissant ses trois premiers films, édité en France par CTV International

[206] Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir, op. cit*., p. 128 (fragment 54).

1.b La fonction critique des images

Nous posons donc *l'illusion comme concept qui regroupe l'idéal, le cliché et les fantômes de l'intelligence*, ces trois cas se définissant comme des images toutes faites ou habituelles faisant disparaître ou déformant le réel, mais s'exposant aussi à un démenti de la part de ce réel – vouloir les préserver revient ainsi fatalement à nier le monde (ce qui se solde par de la souffrance, un désir de suicide). Subsumer ainsi l'idéal, le cliché et le fantôme de l'intelligence sous l'illusion, en soulevant le rapport de chacun avec la pensée et l'image, permet d'éviter deux écueils possibles lorsque l'on prend ces cas séparément : la circonscription du problème au champ sentimental ou à un état donné de la société ou du monde extérieur. Il nous semble en effet insuffisant de dire (et n'est-ce pas un autre stéréotype ?) que les idéaux ou les fantasmes remplacent les relations réelles selon une logique psychanalytique du désir, ou que le cliché renvoie au « double miroir aux alouettes de notre civilisation déclinante : la réussite par l'image et l'épanouissement de l'individu »[207]. Si le cliché peut être pour nous le symptôme d'une condition moderne, rien ne nous engage à adopter à partir de là - et à voir dans l'œuvre d'Hong Sang-soo - une position selon laquelle la société ou la « civilisation » contemporaines seraient fourvoyées dans l'irréalité aliénante de l'image ou du spectacle. *L'idéal comme illusion* excède le champ du désir individuel, et *le cliché comme illusion* désigne un état de la pensée et non un état de la civilisation : or, la solution à cet état ne se trouve pas hors de l'image.

Si l'illusion et le cliché ont bien à voir avec l'image, quelques distinctions et accentuations s'imposent en effet. On observe chez Deleuze une oscillation entre le cliché et l'image[208], mais le philosophe aboutit à partir de ce mouvement qui pourrait suggérer une équivalence à une distinction critique forte, l'image trouvant en fait sa valeur positive comme étant ce qui s'extirpe du cliché. Le cliché se caractérise par son caractère « tout fait », par sa fixité et son évidence : du point de vue de son action, il faut insister sur le fait qu'il est moins une image qu'un modèle qui sera copié, faisant obstacle à tout processus de mutation[209]. La définition que Deleuze donne du cliché lui permet de contester l'idée selon laquelle nous serions dans une « civilisation de l'image », pour poser que nous serions davantage dans

---

[207] Jean-Charles Villata, « La vie est faite de morceaux qui ne se joignent pas », *art. cit*., p. 43.

[208] Soit ces formules déjà citées : « ce sont ces images flottantes, ces clichés anonymes » (*L'image-mouvement, op. cit*., p. 281) *;* « un cliché, c'est une image sensori-motrice de la chose » (*L'image-temps, op. cit*., p. 32).

[209] Sur les rapports du cliché et de l'image conçue comme sortie du cliché, voir *L'image-mouvement, op. cit*., p. 289, et *L'image-temps, op. cit*., pp. 32-34. Nous nous référons aussi à une phrase de Deleuze située page 192 où il oppose la nouveauté aux « formes toutes faites » qui pétrifient les métamorphoses et reconstituent des modèles et des copies. Notons également, page 198, la distinction entre une fiction qui fonctionnerait comme un « modèle » et une autre qui fonctionnerait comme « puissance ». Il nous semble qu'*Opening night* (1979), de John Cassavetes, est un film extrêmement fort et intéressant sur la distinction entre le cliché et l'image, la fiction-modèle et la fiction-puissance, Myrtle Gordon luttant pour créer un personnage qui échappe au modèle préétabli de vieillesse que propose le texte de la pièce qu'elle doit interpréter.

une « civilisation du cliché » : mais il ne nous semble pas qu'il considère ceci comme un état donné des choses (le cliché pouvant être établi et entretenu par un pouvoir politique, à travers une industrie de la communication ou un environnement médiatique[210]) ou comme une fatalité historique. Nous retrouvons en outre autour du cliché le rapport intime qu'il peut y avoir entre le négatif et le positif, et l'ambiguïté de certains termes : le cliché est ce qui fait encore tenir le monde ensemble et ce qui lui permet de continuer automatiquement, mais ceci signifie en même temps que les valeurs et les attitudes ne sont plus portées par aucune véritable conviction, et qu'il suffirait que les enchaînements se brisent, « s'enrayent ou se cassent », pour qu'un vide se fasse, duquel pourrait émerger une nouveauté.

Le fait que le monde soit rempli de clichés exprime donc encore la condition négative d'un changement, et le cliché lui-même, qui participe de la déliaison des hommes et du monde, peut intervenir comme étape dans un processus de mutation menant à de nouvelles valeurs et croyances, c'est-à-dire également à de nouvelles images, par-delà toute perspective décliniste. Bo-gyung (*Le Jour où le cochon est tombé dans le puits*) vit peut-être dans un monde de clichés et d'automatismes, mais elle déchire la photo de sa famille, rendant une autre image possible et s'ouvrant à un avenir. S'il y a chez Hong Sang-soo une présence du cliché en fonction de laquelle les personnages reproduisent des modèles extérieurs, leurs existences ne se bornent pas à ces mouvements négatifs et les films eux-mêmes ne dressent pas un simple constat invitant à la déploration. En effet, Hong Sang-soo, à partir d'un constat, cherche à créer des images qui font effet sur la pensée, qui détruisent les idées reçues et modifient les habitudes[211].

Il faut souligner à quel point les propos des personnages sur lesquels nous nous sommes appuyés pour aborder l'illusion renvoient au fond à l'existence d'un conflit d'images : le conflit entre une image négative et une image positive, le conflit entre l'image de la causalité et celle de la succession aléatoire des faits, et le conflit entre une image chronologique et une image achronologique du temps. Voilà peut-être bien la dramaturgie secrète des films d'Hong Sang-soo : face à une image illusoire, il faut proposer à la pensée une nouvelle image qui, en modifiant le cadre de pensée lui-même, défera l'illusion.

C'est là la fonction-même qu'Hong Sang-soo assigne à son cinéma. Le conflit d'images suggéré à l'intérieur des films et expérimenté par les personnages nous renvoie donc plus largement à celui qui se joue à l'extérieur, entre un cadre de pensée dominant les conduites quotidiennes et celui que les films sont en mesure de nous faire expérimenter le temps d'une séance. Rappelons ce que nous avions exposé dans notre introduction : l'invention de structures narratives est pour Hong Sang-soo le moyen privilégié d'un recadrage, la forme étant l' « instrument artificiel » susceptible d'opérer un reconditionnement et

[210] « Nous sommes assiégés de photos qui sont des illustrations, de journaux qui sont des narrations, d'images-cinéma, d'images-télé », Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 1981, p. 83.
[211] Nous renvoyons ici à notre introduction où nous évoquions ce projet du cinéaste.

d'exercer un effet critique sur la pensée. En somme, *il faut que l'illusion soit soumise à la puissance critique d'une image, et cette image critique est, nous le verrons, celle qui appartient au modèle de la croyance.*

La dimension critique du cinéma d'Hong Sang-soo est discutée par certains commentateurs. Huh Moonyung écrit ainsi qu'Hong Sang-soo n'est pas un critique, partant du principe qu'il faut, pour critiquer, disposer d'un système de valeurs ou d'un critère dont Hong Sang-soo ne disposerait pas pour sa part : les films d'Hong Sang-soo, selon lui, ne défendent pas une valeur contre une autre, mais témoignent d'une absence de système de valeur[212]. De même, Jean-Charles Villata écrit que le cinéma d'Hong Sang-soo n'est ni moraliste ni critique « pas même par l'ironie », se refusant à affirmer telle vérité contre une autre[213]. Christine Albert, au contraire, pointe dans son mémoire de Master la dimension critique du cinéma d'Hong Sang-soo, en le rapprochant de la philosophie Clément Rosset, qui s'emploie à mettre en évidence la présence de « double » (en d'autres termes, d'illusions) que l'esprit humain projette sur la réalité[214].

Il semble ainsi possible d'affirmer que le cinéma d'Hong Sang-soo n'est pas critique et qu'il est critique. Mais cela est dû au fait que ce terme ne renvoie pas aux mêmes conceptions selon les auteurs. Il est évident que si le terme critique recouvre un paradigme critique procédant par discrimination binaire du vrai et du faux, du bien et du mal, cela à partir de critères donnés et dans le but de produire une prise de conscience voire de diffuser une pensée déterminée d'avance (dans une forme d'opposition idéologique), alors le cinéma d'Hong Sang-soo ne peut pas être qualifié de « critique ».

Mais la critique, plus largement, renvoie à une opération de valorisation et de séparation, et la valorisation du réel ou de la vie (ce deuxième terme étant plus approprié concernant Hong Sang-soo) contre les illusions peut tout à fait servir de base à une opération critique. L'absence de jugement moral, de partition du vrai et du faux, n'implique pas la valorisation égale de tous les phénomènes, et Hong Sang-soo témoigne dans ses déclarations et ses films d'un véritable sens de la valorisation, comme l'on en trouve chez Nietzsche ou Deleuze (nous y reviendrons longuement dans notre dernière partie). Le cinéma d'Hong Sang-soo revêt à nos yeux une dimension critique quoiqu'il ne recoure pas aux procédures critiques classiques qui, d'ailleurs, appartiennent au modèle du savoir. La critique se confond plutôt ici avec un acte créatif dont la puissance est en mesure de dépasser la critique traditionnelle[215].

[212] Huh Moonyung, « On the director », *op.cit.*, p. 13.
[213]« La vie est faite de morceaux qui ne se joignent pas », *art. cit*., p. 42
[214] *L'idiotie du réel : de Clément Rosset à Hong Sangsoo*, Mémoire de maîtrise, André Habib (dir.), Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques Université de Montréal, 2013 : https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/10274
[215] Nous pensons ici à Deleuze qui oppose la « conscience critique négative » et le « projet de création positive » dans *L'image-mouvement, op. cit.*, p. 284. Sur le rapport d'un « paradigme critique » qui procède par dénonciation du faux ou des illusions à l'idéal du savoir, on pourra par exemple lire le chapitre « Les mésaventures de la pensée critique » dans Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008 pp. 30-55.

Nous nous positionnons donc plutôt aux côtés de Christine Albert, mais il nous faut dire quelques mots ici de notre choix de ne pas appuyer notre réflexion sur la philosophie de Clément Rosset. Celle-ci nous semble en effet souffrir, par rapport à notre problème et en relation avec le cinéma d'Hong Sang-soo, de quelques limites. Clément Rosset procède dans ses écrits à une valorisation du réel et à une mise en avant de son « idiotie » qui comportent une dimension critique, mais il tend en parallèle à considérer la croyance sous un angle négatif, négligeant le fait que la croyance est également pour l'être humain une nécessité et que le rapport de l'individu au monde suppose une dimension imaginaire et une part de construction fictionnelle. S'il y a un choix à faire, il ne passe pas selon nous entre le réel et ses doubles, mais entre les types de doubles, entre le savoir et la croyance (qui n'est, à l'intérieur du modèle de la croyance, pas assimilable à une illusion ou à une certitude)[216].

Par ailleurs, le rapprochement Hong Sang-soo-Clément Rosset nous apparaît problématique dans la mesure même où l'opération cinématographique met en jeu une médiation entre le réel et le spectateur, l'image cinématographique n'étant jamais « le réel ». C'est une évidence qui vaut la peine d'être mentionnée ici, puisqu'elle a une importance considérable dans la pensée et le cinéma d'Hong Sang-soo. Ce dernier soutient en effet que la réalité objective nous est inaccessible, et une conception perspectiviste de la réalité informe sa pratique du cinéma qui travaille dans ses structures à produire une dé-hierarchisation de l'imaginaire et de la réalité ou une indiscernabilité de l'actuel et du virtuel. C'est pourquoi des pensées comme celles de Deleuze ou d'Epstein nous paraissent plus proches des postulats d'Hong Sang-soo et mieux adaptées à une approche de l'ensemble de son cinéma et de ses enjeux. Le cinéma n'est pas pour Hong Sang-soo un instrument de saisie du réel mais une possibilité d'ajouter une expérience artificielle à celle que nous faisons avec nos sens et notre cerveau. Il n'y a donc rien de condamnable en soi dans la facticité ou le « doublage » des sens ou des perceptions par des créations artificielles : ceci ne constitue pas le problème ou l'objet, mais le moyen même de la critique.

C'est à partir d'un rapport général du cinéma et de la pensée que s'envisage la dimension critique des films d'Hong Sang-soo, mais cette dimension critique n'est jamais acquise d'avance : elle découle d'une série de choix esthétiques. Soumettre le cliché à la puissance critique d'une image revient en effet à « inventer des circuits » (selon l'expression de Deleuze) qui permettent à un spectateur de renouveler son rapport au monde. Dans le cas d'Hong Sang-soo, la puissance critique des images est ainsi indissociable d'une importance accordée à l'expérimentation formelle. Et c'est donc à cela qu'il faut à présent nous intéresser, afin de mettre en évidence le rapport entre dimension critique des images et appartenance des

[216] Clément Rosset aborde sans doute le plus directement la croyance dans « Le principe d'incertitude », où il tend à opposer la croyance et l'incertitude, voir *L'école du réel*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, pp. 221-233. Nous pouvons toutefois signaler que la position de Rosset s'est infléchie récemment, sa réflexion faisant une meilleure place à l'imaginaire dans *L'invisible*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.

films au modèle de la croyance.

Hong Sang-soo lui-même exprime la nécessité d'une consistance formelle qui permette aux divers éléments d'un film de tenir ensemble[217] et remarque l'importance de la structure dans son travail : « On me dit que je fais des films sur la réalité. On se trompe. Je fais des films d'après les structures que j'ai conçues »[218]. La structure est pour Hong Sang-soo comme un cadre vide où peuvent être disposés différents fragments, la structure étant à la fois première (puisqu'elle accueille des éléments) et seconde (elle est dérivée de la réunion des fragments eux-mêmes). Nous ne nous attardons pas sur ce point pour le moment, puisque nous y reviendrons au moment d'aborder plus précisément la méthode de tournage du cinéaste, mais nous pouvons tout de suite indiquer que la « structure » se confondra dans notre réflexion avec une « surface » ou un « plan de composition » esthétique.

Comme cadre vide, la structure permet une grande variété de configurations, et l'œuvre d'Hong Sang-soo présente des cas de narrations parallèles, de retours en arrière, de mises en abyme, de récits à épisodes, de mélange réalité-rêve, etc. Les commentateurs n'ont par conséquent pas manqué d'évoquer à son sujet un « dispositif filmique complexe », un « art de la césure » ou des constructions géométriques, ou encore des « architectures narratives de l'indécision »[219]. Suivant notre approche problématique, nous n'allons pas proposer une description exhaustive des différentes structures narratives d'Hong Sang-soo, et nous nous concentrerons ainsi dans cette partie sur quatre films.

Nos réflexions s'organiseront en partie autour d'un procédé structurel (et structurant) qui est une forme de « marque de fabrique » d'Hong Sang-soo : la répétition. Ce procédé, que l'on peut définir rapidement comme le retour de certains éléments au sein d'un ensemble filmique, semble, si on l'aborde en termes de continuité et de discontinuité, tout à fait ambigu, et propre à réunir les différents niveaux de notre problème. L'ambiguïté de la répétition tient comme nous le verrons à la tension qu'elle suppose entre la ressemblance et la différence, et elle est indissociable de questions adressées au penseur en nous, spectateurs. Si la répétition se constitue à travers au moins deux éléments, elle pose inévitablement *la question des liens* ou connexions à établir entre ces éléments pris isolément, et induit dans cette opération de liaison ou de connexion *la formation de certaines images de pensée*, leur enveloppement dans certains postulats. Remarquer une répétition suppose immanquablement de lui donner un certain sens et de lui accorder une certaine valeur.

Dès le début de sa carrière, Hong Sang-soo prévenait qu'il ne fallait pas voir dans la répétition un

[217] Huh Moonyung, « Interview », *op.cit.*, p. 89 : « Je doute que le film tienne tout seul si j'abandonne la consistance formelle et l'intensité de la forme.» (traduction personnelle)
[218] Voir Sylvain Coumoul, « Vers l'invisibilité », *art. cit.*, pp. 32-34.
[219] Voir respectivement Franck Kausch, « Valse-hésitation », *Positif* n° 571, septembre 2008, pp. 32-34, Joachim Lepastier, « Drinking / No drinking », *Cahiers du cinéma* n° 682, octobre 2012, pp. 20-21 et Joachim Lepastier, « Evaporation d'un cinéaste », *Cahiers du cinéma* n° 656, mai 2010, p. 25.

simple « jeu formel », mais qu'il s'agissait de mobiliser et d'embarrasser la pensée [220]. En tant que procédé formel, la répétition met en jeu les différents problèmes de pensée que les personnages soulèvent eux-mêmes : la production d'une image du temps (Mori), le tracé de traits de pensée à partir d'éléments isolés (Seongjun) et la reproduction d'actions à partir de la présence d'images gravées en nous qui se présentent à l'esprit de manière récurrente, avec la force de l'habitude (Jongrae).

Nous retrouverons sans surprise ces problèmes dans la suite de cette partie, à travers l'analyse d'*Hill of freedom* (le plus complexe), *The day he arrives* (le plus subtil), *La Vierge mise à nue par ses prétendants* (le plus sophistiqué) et *Un jour avec, un jour sans* (le plus simple, ou le plus radical). Nous verrons que chacun de ces films est l'occasion d'une tension entre la formation de nouvelles images et l'activation d'images anciennes : les récits d'Hong Sang-soo n'excluent pas les illusions, ils les produisent même, mais les choix de structures et de procédés, en induisant un jeu de détermination et d'indétermination et en contrariant toute opération de totalisation, peuvent produire un recadrage critique de la pensée. En considérant chacune de ces œuvres dans leur autonomie relative par rapport à une pensée extérieure, nous établirons la nécessité d'une appréciation ou d'une évaluation permettant d'échapper au relativisme. Les problèmes de pensée sont communs à ces films, mais nous les aborderons suivant un certain ordre. *Hill of freedom* ouvrira la marche : nous nous intéresserons d'ailleurs dans ce cas peu à la répétition, mais nous étendrons notre réseau conceptuel en y admettant le temps, et nous aurons l'occasion de voir la manière dont le récit, mobilisant nos réflexes de pensée, produit des illusions. *The day he arrives* suivra, dans lequel le temps est également questionné, et les illusions fortement liées à une dimension existentielle.

Nous en viendrons enfin à *La Vierge mise à nue par ses prétendants* et à *Un jour avec, un jour sans*, pour étayer les propositions qui n'auront pas manqué d'émerger face aux diverses illusions. Ces deux films nous permettront d'affirmer davantage la caractérisation du cinéma d'Hong Sang-soo comme cinéma appartenant au modèle de la croyance, puisque nous verrons en les analysant qu'ils déjouent les tentatives d'établir une vérité ou une signification « objective ». Précisons que, si cette partie est orientée vers la question de la structure et de ses effets, nous nous intéressons avant tout à un problème autour duquel gravitent des concepts, et qui s'étend sur différents plans. Les concepts et les plans peuvent s'éloigner ou se rapprocher, passer les uns devant les autres au gré des exemples, mais leur intrication profonde invite régulièrement à franchir l'espace qui les sépare : ce qui se passe sur un plan formel n'est par exemple pas sans incidence sur ce qui se produit sur le niveau existentiel, qui n'est pas détaché du temporel, etc. Il ne nous semble pas qu'un plan conditionne un autre plan sans être en retour conditionné

[220] Charles Tesson, « Le désir au quotidien. Entretien avec Hong Sang-soo », *art. cit.,* pp. 55-56.

par lui, si bien qu'il faut sans cesse passer de l'un à l'autre et essayer de tout faire tenir ensemble.

2) *Effets de structure, expériences de pensée*

2.a L'image du temps dans *Hill of freedom*

Commençons donc par *Hill of freedom*, un cas qui présente pour nous un grand avantage, puisqu'il énonce lui-même le concept qui y fait l'objet d'une expérimentation, le temps. Il y a dès lors un second avantage : on se souvient des propos de Mori concernant l'image d'un temps linéaire en fonction de laquelle on va du passé au futur en passant par un présent. Les propos du personnage entrent d'ailleurs en résonance évidente avec ceux du cinéaste lui-même :

> « À cause de notre éducation, on est amené à voir les choses, notre vie, ce qui nous entoure, de manière linéaire. On pense comme on peut penser l'Histoire, c'est-à-dire de manière chronologique. C'est une sorte de réflexe. Ce qui est intéressant dans la répétition, c'est qu'elle casse complètement cette propension à la chronologie. Elle permet de se défaire du regard toujours identique et attendu sur le monde. »[221]

L'éducation s'accompagne d'une *manière de voir et de penser*, en rapport avec une conception du temps comme linéaire ou chronologique, c'est-à-dire continu. Lier un projet esthétique et une volonté d'opérer un changement de « cadre mental » ne devrait pas être trop difficile, si nous parvenons à dégager à partir de la structure d'*Hill of freedom* l'image d'un temps non-chronologique ou discontinu qui entrerait en conflit avec l'image d'un temps continu. Les termes qui accompagnent notre réflexion, la continuité et la discontinuité, et le problème de leur conciliation, se retrouvent ici posés relativement à la question du temps et à une analyse des structures, c'est-à-dire ressaisis sur plan esthétique. Il convient de souligner l'interdépendance des structures formelles et des images du temps qui peuvent s'en dégager : c'est l'agencement des séquences ou fragments au sein d'une continuité filmique qui produit une image du temps – c'est-à-dire que cette image, alors même qu'elle constitue un cadre métaphysique en fonction

[221] Jean-Sébastien Chauvin « Il suffit de voir la vie sous un angle joyeux », entretien avec Hong Sang-soo, *art. cit*., p. 29. Et Hervé Aubron, Cyril Neyrat, Antoine Thirion, « Comme on jette des œufs contre un mur ». Entretien avec Hong Sang-soo, *art. cit.*, pp. 11-13 : « Je pense que c'est ma manière de réagir à l'idée commune selon laquelle toute histoire, pour être efficace, doit avoir un début et une fin. Or, la vie est pleine de phénomènes dont on ne peut dire où ils commencent et où ils se terminent. On opère des coupures pratiques, mais très artificielles. Chaque début apparent renvoie à un autre commencement, et ainsi à l'infini. Le geste de boire de l'eau, par exemple. On pense qu'il a un début et une fin, mais en fait, on boit parce qu'on a soif. Pourquoi a-t-on soif ? Parce que la veille, on a bu trop d'alcool, et on a décidé de faire du sport pour compenser. Contre ce genre d'histoire, avec lequel j'ai été élevé, je me suis toujours intéressé à d'autres formes, aux petites répétitions, imitations et influences qui font la vie. Ça n'a peut-être pas beaucoup de sens selon les critères dominants du récit, mais ça m'intrigue, et j'ai envie de mettre cela en forme dans les grands tableaux abstraits que sont mes films. ». Soulignons à nouveau dans ces deux citations la place de l'éducation et de la force de l'habitude.

duquel s'opèrent les liens entre fragments, ne préexiste pas à la caractérisation de chaque moment et à sa disposition au sein du récit.

Puisque nous considérons les films comme autant d'occasions d'expériences, nous ne tenterons pas de reconnaître une image préalablement donnée dans une œuvre seconde, mais mènerons une analyse déductive, en suivant un certain cheminement de la pensée au travers du récit et de ses embranchements, allées et impasses. Notons en complément qu'Epstein et Deleuze ont eu en commun de voir dans le cinéma la possibilité d'une véritable pensée du temps exprimable en termes de rapport continu-discontinu. La réflexion du second, à la suite du premier[222], selon laquelle le continu et le discontinu ne se sont jamais opposés dans le cinéma, l'opposition tenant plutôt entre « deux manières de les concilier » (chacune de ces manières correspondant aux types de rapport à la pensée évoqués plus tôt[223]), consiste bien à saisir le rapport d'interdépendance entre les plans esthétiques (agencement des blocs d'espace-temps) et conceptuels (image du temps) autour de termes communs et *conciliables* que sont la continuité et la discontinuité.

En nous rappelant ce que nous écrivions sur *Le jour où le cochon est tombé dans le puits*, commençons par constater que, conformément à un changement général dans son travail, la fragmentation n'a pas disparu des films d'Hong Sang-soo mais s'est reportée au niveau des rapports entre séquences, c'est-à-dire des relations entre différents espace-temps. La discontinuité qui est à l'œuvre dans *Hill of freedom* intervient entre les différentes séquences, et elle est en outre motivée par des éléments narratifs. Tout commence avec le personnage de Kwon qui, tout juste rentrée de voyage, récupère sur son lieu de travail un paquet de lettres écrites par Mori à son intention. Il y relate la manière dont il a occupé des journées passées à Séoul à espérer son retour, et y consigne les réflexions nourries à cette occasion. Par la

[222] Epstein consacre tout un chapitre de *L'intelligence d'une machine* aux rapports du continu et du discontinu, en alliant considérations sur l'image de cinéma et sur la nature du temps, pour aller jusqu'à notre appréhension de la réalité elle-même. Les idées d'Epstein sur le temps rejoignent volontiers les propos de Mori : le temps ne serait pas un ensemble homogène et donné, essentiellement continu, mais il serait plutôt constitué d'instants séparés par une hétérogénéité fondamentale. La continuité temporelle serait une création psychique sans existence réelle : un fantôme de l'intelligence. En fonction de nos limites perceptives et de notre appareil psychique, une continuité fantasmée se substitue à une discontinuité réelle, et le cinéma apparaît comme une possibilité de remodeler profondément les productions de cet appareil car il remet en jeu à un niveau élémentaire, dans son dispositif même, les rapports du continu et du discontinu. Le cinéma est en effet cet art capable de produire une continuité de perception à partir d'une série d'images discontinues comme de produire de la discontinuité à partir de l'enregistrement d'une réalité extérieure qui sans lui nous apparaîtrait continue. La continuité perçue face aux images de cinéma renvoie donc à la continuité sensible du réel extérieur, mais le cinéma offre les moyens de jouer de l'écart entre le défilement des images et l'écoulement du temps, c'est-à-dire d'expérimenter des modes de rapports du continu et du discontinu, des passages de l'un à l'autre qui permet de les relativiser tous les deux. Voir par exemple le chapitre « Le quiproquo du continu et du discontinu », dans *L'intelligence d'une machine*, dans *Jean Epstein, Ecrits complets, Volume 5, 1945-1951*, Paris, Independencia éditions, 2014, pp. 32-39. On y lit par exemple : « Le cinématographe nous indique que le continu et le discontinu (…), loin d'être deux modes de réalité incompatibles, sont deux modes d'irréalité facilement interchangeables (…). Partout, le continu sensible et le continu mathématique, fantômes de l'intelligence humaine, peuvent se substituer ou être substitués au discontinu intercepté par les machines, fantômes de l'intelligence mécanique. »

[223] Voir *L'image-temps, op. cit.*, p. 236.

suite, le récit sera ponctué de treize plans brefs, des inserts qui nous montrent à chaque fois Kwon en train de lire, et qui s'enchaînent, par un *cut*, avec des images qui correspondent au texte parcouru. Mais ce qui est mis en place n'est pas une simple suite linéaire de flashbacks, puisque Kwon victime d'une faiblesse, a laissé tomber dès le début (après une première lecture) les lettres dans des escaliers, et les a ramassées dans le désordre. La chronologie se trouve de ce fait bouleversée, les séquences ne s'enchaînant pas suivant l'ordre des événements, mais épousant l'ordre de lecture du personnage. Par conséquent, le récit se caractérise par l'irruption d'éléments sans aucune espèce d'introduction, ou par l'intervention de conclusions avant les prémisses : par exemple, Mori évoque un mémo placé sur la porte de l'appartement de Kwon avant que nous puissions le voir, et il est remercié pour avoir retrouvé un chien perdu avant que celui-ci ait été retrouvé. La répétition du geste de Kwon, qui passe d'une page à une autre, reflète donc à l'intérieur de la diégèse une opération de montage qui contrarie l'image chronologique du temps, puisqu'elle est placée sous *le principe de la discontinuité caractérisé comme désordre temporel*.

Mais le désordre des événements, pris isolément, apparaît comme une contrariété contingente imposée à un bon ordre qui reste chronologique. La structure, en faisant revenir de séquences en séquences certains thèmes, motifs ou personnages, permet de tisser des relations rétrospectives et invite à reconstruire par la pensée ce qui serait un « bon » ordre perdu. Par exemple, chaque séquence mettant en scène la relation de Mori et de Youngsun, la patronne de bar, et de Sangwon, son ami, peut servir de point de repère potentiel, à partir duquel tenter de déterminer un rapport temporel à toute autre séquence qui réunit également les personnages. Bref, le fait que les événements soient désordonnés ne fait qu'exciter l'image chronologique du temps et activer puissamment des postulats qui engendrent des fantômes de continuité ; pour qu'il y ait une véritable tension, il faudrait que le film, tout en invitant à la reconstruction, empêche son accomplissement. Il y a bien un tel empêchement, produit par l'adjonction d'une lacune : cela passe aussi par un élément diégétique, puisqu'un plan, après que Kwon a laissé tomber les lettres, nous montre l'une d'entre elles isolée et oubliée par terre. Un pièce du puzzle viendra donc à manquer, en fonction de quoi la reconstruction totale demeure impossible. La continuité du film et de son temps est trouée. Ce caractère lacunaire s'exprime par un gag en apparence anodin, lorsque Youngsun témoigne par deux fois de l'intérêt pour le livre sur le temps avec lequel Mori arpente les rues de Séoul. Par deux fois, elle finit par lui dire qu'il faudra qu'il lui explique le contenu du livre « plus tard », si bien que la discussion présente se trouve orientée vers un moment à venir. Or, ce moment ne viendra jamais. Cela n'indique pas seulement que la patronne est en réalité plus intéressée par le lecteur que par le livre, ou qu'il s'agit de sa part de paroles en l'air : la transformation du « plus tard » en « jamais » constitue l'air de rien une expérience de la discontinuité, puisque c'est toujours en vertu de la discontinuité que des

trous sont ménagés dans l'étoffe du temps, qu'un passé est perdu ou qu'un avenir ne vient pas.[224]

Désordre et lacune semblent devoir supporter un effet critique vis-à-vis de toute image chronologique, en fournissant les *conditions indispensables à l'instauration d'une véritable tension entre continuité et discontinuité : premièrement la production de fantômes de continuité par le récit lui-même, et deuxièmement une situation qui rende en même temps la reconstruction impossible, si bien qu'elle ne puisse apparaître en dernier ressort que comme illusoire*. Cette tension et ce processus sont mis en jeu autour de l'absence de l'explication du livre, puisque la structure permet de penser qu'il s'agit à la fois d'un avenir absent et d'un passé manquant : si ce « plus tard » devient un « jamais », n'est-ce pas que le moment de l'explication était justement celui qui se trouvait dans la lettre égarée par Kwon ? *L'avenir manquant ne serait-il pas le passé perdu* ?

Mais cette hypothèse est un nouveau fantôme de continuité, puisqu'elle ne fait que saisir la possibilité offerte par le récit d'expliquer toute absence d'un événement par la perte de la lettre, et consiste d'un côté à conjurer l'absence de l'explication en lui donnant sa cause, et de l'autre à conjurer le manque de la lettre en lui assignant son contenu. Elle revient en définitive à venir au secours de la continuité face aux démons du désordre et de la lacune, en ajoutant à un premier fantôme (formé par la suite inexistante de l'échange de Youngsun et de Mori) un deuxième (formé par le rapprochement de cet échange inexistant et de la lettre perdue), c'est-à-dire à entreprendre de transformer deux vides en un plein. Le point déterminant est qu'à partir du moment où le film nous rend sensible davantage qu'une seule lacune, une telle opération ne peut apparaître que comme extérieure et arbitraire (si l'on veut assigner un contenu à la lettre manquante, pourquoi ce moment-là plutôt que tel autre ?).

Mais le désordre et la lacune ne fournissent que les conditions à partir desquelles une image chronologique devient impossible ; ce sont des opérations négatives opérées à partir du postulat d'un temps ordonné comme pleine succession du passé, du présent et du futur. Pour qu'une autre image apparaisse positivement dans le film, il faudrait qu'il engendre d'autres postulats, il faudrait par exemple que l'idée de désordre, qui suppose une disposition des différentes séquences sur une ligne continue, ne suffise pas à rendre compte du statut que le récit prête aux séquences. Cela tombe bien, puisqu'une rapide étude des interventions de la voix *off* dans le film est à même de jeter le doute sur les relations temporelles des séquences, et sur la relation de dépendance qui semble s'installer au début entre une situation narrative et énonciative, c'est-à-dire entre la lecture de Kwon et le montage des séquences.

La voix *off* est introduite dans le récit dès la première séquence, comme voix de Mori. Son

[224] Le même gag se retrouve par deux fois dans *Sunhi*, d'abord lors d'une conversation entre Sunhi et l'étudiant Munsu (il lui demande pourquoi elle a rompu avec lui, et elle répond qu'elle le lui dira plus tard), puis lors d'une conversation entre Munsu et le réalisateur et professeur Jaehak (Munsu lui demande pourquoi il l'évite, et il répond qu'il le lui expliquera plus tard).

intervention coïncide alors exactement avec le moment où Kwon entame la lecture de la première lettre, et elle se poursuit sur la bande sonore tandis que le montage nous fait passer du présent au passé, c'est-à-dire de l'image de Kwon lisant à celle de Mori arrivant à la maison d'hôte. Est ainsi créée une continuité propre à suggérer que ce qui nous est donné à voir correspond exactement à ce qui est écrit sur le papier, impression bientôt renforcée par le fait que la voix s'adresse directement à Kwon, par exemple lorsqu'au moment de son arrivée au café « Hill of freedom », elle dit « *tu aimais le nom. Tu te souviens ?* ». Cette simple configuration de départ nous suggère que des événements passés nous parviennent à travers la médiation des lettres, et participe ainsi à produire une séparation entre le temps présent de la lecture et le temps passé des événements. On peut toutefois d'emblée noter que le système de médiation est double (des lettres de Mori aux événements, et de Kwon au spectateur), ce qui loge une légère ambiguïté quant à l'origine du récit. En effet, si nous suivons la lecture de Kwon, nous n'entendons pas sa voix lire les mots de Mori, mais c'est directement la voix de Mori qui nous parvient, sans que nous puissions très bien savoir d'où et comment.

Rapidement, l'origine et l'ancrage de la voix s'avèrent incertains et pluriels. Peu après le début, la voix *off* n'est plus celle de Mori, mais celle de Kwon, comme au moment où elle s'installe au café (« *Je suis passée au café avant de rentrer chez moi. Je dois être forte* »). Il semble n'y avoir dans ce cas qu'une couche de médiation : contrairement à celle de Mori qui est donnée comme reflet d'un texte écrit, la voix de Kwon apparaît comme une « voix intérieure » qui nous communique les pensées du personnage au moment où elles lui viennent (néanmoins, le fait que le récit ait la possibilité d'intégrer la voix de Kwon souligne l'ambiguïté précédemment mentionnée : si l'on entend sa voix quand elle pense, pourquoi ne l'entend-on pas quand elle lit ?). Lors de la fausse séquence de « happy end » évoquée dans la partie précédente, la voix de Kwon intervient à nouveau, très ponctuellement, simplement pour dire que les lettres ont été postées il y a une semaine. Puisque le personnage vient de regarder l'enveloppe, la voix semble encore ancrée dans le présent. Un certain couplage se dessine ainsi entre la voix intérieure de Kwon dans le présent, et la voix *off* de Mori dans le passé.

Mais cette répartition ne saurait suffire à rendre compte des divers usages de la voix, puisque c'est la voix de Mori qui se fait entendre lorsque ses retrouvailles avec Kwon finissent par avoir lieu et que nous les voyons s'éloigner vers un avenir commun et radieux, et ce alors que nous sommes censés être au présent. *A priori*, cela, sans être évident, n'est pas incompréhensible, et peut se justifier par l'idée que la voix de Mori, alors que ce dernier a rejoint Kwon dans le présent, prendrait à son tour le statut de voix intérieure nous faisant part des pensées du personnage. Seulement, les propos de Mori font obstacle à cette simple caractérisation, puisqu'ils traitent moins de ce qui se passe à l'image ou à l'intérieur du

personnage que de ce qui s'est passé par la suite (l'avenir du couple, leurs enfants). Il y a en effet un bouleversement saisissant : la voix de Mori semblait nous parler du passé (et sur le « passé imagé ») mais, pour que la voix Mori puisse nous parler comme elle le fait à ce moment, il faut qu'elle se situe dans le futur, par-delà l'image présente qui défile sous nos yeux. La voix a effectué un saut dans le temps, qui jette un doute sur le statut de l'image, celle-ci pouvant à son tour être envisagée comme passée, tout autant que celles qui émanaient des lettres. Concernant une séquence censée se situer à la fin du récit et l' « ouvrir » à l'avenir, cela peut sembler anodin et relever du conventionnel, mais le procédé rompt néanmoins avec le dispositif décrit précédemment, et, alors que la voix de Mori intervient détachée du support des lettres, la question est à nouveau soulevée : d'où viennent au juste les voix ? Ne viendraient-elles pas tout simplement du récit lui-même (hypothèse la plus simple et évidente, mais qui invite à donner à ce récit certaines caractéristiques) ?

Une certaine instabilité, avant même cette fin, avait déjà gagné le mode d'énonciation de la voix. La voix de Mori, comme nous l'avons noté, tutoie Kwon, mais parle aussi d'elle en employant la troisième personne, et elle paraît régulièrement moins s'adresser à une lectrice identifiée que formuler une réaction spontanée à un événement ou constituer une adresse du personnage à lui-même (par exemple, lorsqu'après une discussion avec le petit ami de Youngsun, il s'en va en s'accusant de lâcheté). En vertu d'une telle instabilité, il semble impossible de réduire les manifestations de la voix de Mori à un reflet du texte épistolaire : elle se comporte plutôt elle aussi par moment comme une voix intérieure, c'est-à-dire comme si les événements qui en constituaient le pendant étaient présents plutôt que passés et réfléchis par le prisme de l'écriture. En définitive, l'énonciation ne semble pas pouvoir être décrite sous l'aspect d'un système de double relais ou suivant le couplage noté auparavant, elle semble obéir à une logique multiple et fluctuante : il n'y a qu'une couche de médiation dans les séquences où intervient la voix de Kwon, et deux couches dans celles où la voix de Mori intervient, mais il n'y a aussi qu'une seule couche dans ces dernières… *La voix se rend ainsi présente sur différents modes qui suggèrent que le présent des retrouvailles pourrait être un passé, mais tout autant que le passé relaté par les lettres pourrait être un présent*. Mais l'idée que le passé peut être un présent fait chanceler toute la relation du lu et du vu qui semblait structurer le film, puisqu'elle suppose une séparation temporelle (lecture présente/ événements passés).

Nous avançons : l'instabilité énonciative de la voix ouvre une brèche dans le récit, et induit *l'instabilité de chaque image quant à sa situation dans le temps et quant à son origine*. Si, comme la description des voix conduit à le constater, certaines séquences présentes peuvent être considérées comme passées, tandis que certaines séquences passées peuvent être considérées comme présentes, alors la notion

de désordre ne semble plus adaptée. Il ne saurait en effet être question d'un « désordre » entre moments situés sur une unique ligne temporelle lorsque ces moments réunissent deux caractères temporels distincts, sont simultanément présents et passés, c'est-à-dire situables à la fois à plusieurs endroits de la ligne. Et nous tenons bien là une première caractéristique positive de l'image du temps tracée par le film : la simultanéité du présent et du passé, en fonction de laquelle le passé coexiste avec le présent *comme autre présent et non simplement comme souvenir ou objet d'un récit médiatisé* (le support épistolaire), secondaire, tandis que le présent coexiste avec le passé *comme passé et non comme point privilégié où le passé trouve son origine* (le moment de la lecture).

Passer d'une séquence montrant Kwon lisant à une autre montrant Mori ne serait pas forcément passer du présent à un passé situé à un autre point du temps, mais passer d'un présent à un autre présent, ou d'un passé à un autre passé, etc., sans possibilité de déterminer lequel se situerait avant ou après l'autre, ni même, dans une perspective hiérarchique, au-dessus (comme origine) ou en-dessous (comme produit). Du point de vue de la chronologie, c'est une aberration : comme si tous les moments situés sur la ligne du temps n'étaient pas étalés suivant un ordre ou un désordre, mais réunis à chaque point.

Cependant d'autres éléments permettent de compléter ou complexifier cette image, et d'interroger la lacune autant que le désordre. La lacune renvoie à la présence d'un manque ou d'un trou sur la ligne continue du temps, mais on concevra par conséquent toute l'importance d'une lacune dans les cas où il n'y aura qu'une seule ligne. C'est bien ce que nous supposions au début : les événements du passé et du présent sont séparés, mais situables sur une seule ligne. La simultanéité vient déjà d'une certaine manière perturber cette vision, puisqu'elle semble pouvoir annuler le manque du passé en le rendant présent ; mais il nous semble qu'une autre question finit de la remettre en cause, en l'occurrence celle de *l'intrication des origines ou des sources du récit*, puisqu'elle suppose que non seulement un même moment est situable en différents endroits d'une ligne, mais qu'*il y a peut-être en fait plusieurs lignes, entretenant des rapports flottants*. Comme de petits cailloux, certaines interrogations se sont glissées dans notre analyse : pourquoi entend-on la voix de Mori prononçant le texte des lettres lues par Kwon ? Comment la voix de Mori peut-elle, au moment des retrouvailles, intervenir depuis le futur ? Ces questions indiquent que les événements semblent moins ancrés dans un temps et attaché à un personnage qui y serait lui-même ancré que flottants, si bien qu'ils peuvent tout à coup passer d'un personnage à l'autre, à moins que ce ne soient les voix qui flottent et passent d'un événement à l'autre, échouant sur telle rive du temps, guidées par on ne sait quelle force.

La pluralité des lignes se rend sensible à la fin du film, au moment même où passé et présent devraient converger. La manière dont se met en place le « faux happy end » fait en effet miroiter en lui la

promesse d'une continuité temporelle. Nous voyons Kwon terminer la lecture des lettres (donc achever l'activité qui sert de prétexte à la structure du film, et supporte le fantôme d'une séparation passé/présent), et se mettre en route pour la maison d'hôte de Mori. La voix de Kwon, nous l'avons dit, délivre à ce moment une indication temporelle : les lettres ont été postées une semaine auparavant. Une telle indication attire nécessairement l'attention dans un film qui se joue de la chronologie, et elle doit déjà nous permettre, avant même d'envisager la réunion du couple, de situer relativement les personnages sur la ligne du temps, ce qui était jusqu'alors impossible. En effet, Kwon reste quasiment au même endroit tout au long du film, au café « Hill of freedom » qui constitue un repère commun aux deux personnages puisque Mori y passe régulièrement lui-même, mais ce partage spatial ne fait qu'accentuer la dissociation temporelle des personnages et leur séparation (tout en laissant miroiter, pourquoi pas, la possibilité d'une rencontre fortuite). Avec la fin de la lecture et cette indication, c'est le retour à la continuité qui se profile, la réunion du couple devant nécessairement passer par celle de leurs séries temporelles dans un présent commun.

Mais l'indication temporelle donnée par la voix fonctionne comme leurre devant servir à la production d'un fantôme, puisque la dernière séquence du film, après la réunion du couple, commence par le réveil de Mori, l'enchaînement nous conduisant *spontanément* à requalifier ce qui a précédé comme une production psychique de Mori : un rêve de continuité, temporelle et existentielle à la fois. Autrement dit, le montage nous invite dans ce cas à imaginer un *décrochage* entre les deux séquences, qui nous ferait passer non plus d'un point du temps à un autre, mais d'un niveau à un autre, chacun correspondant à un mode de réalité : nous passons du rêve à la réalité, et les événements ne s'étendraient pas sur une seule ligne, mais se répartiraient sur deux lignes correspondantes. Le dernier raccord donne ainsi à l'ensemble une nouvelle complexité, et pousse à reconfigurer l'image qui commençait à se dessiner. Mais cela suppose de relever deux défis avec une certaine prudence : il faut trouver comment articuler notre nouvelle idée aux précédentes (comment associer la pluralité et la simultanéité?), et prendre garde à *ne pas tout redonner à la continuité* alors que l'on se propose justement de traiter de la manière dont le récit en conteste le cadre. En effet, si l'enchaînement de la réunion du couple et du réveil semble soumettre la continuité à la discontinuité, et révéler et chasser du même coup les fantômes, il en laisse filtrer quelques beaux spécimens.[225]

[225] Superficiellement, la caractérisation de la séquence des retrouvailles comme un rêve semble résoudre le problème posé par l'intervention de la voix de Mori et son évocation d'événements futurs. Si Mori intervient alors, c'est que nous ne serions pas face à du réel présent, mais dans sa tête, et l'évocation de ses enfants ne renverrait alors pas à une réalité future mais à une projection fantasmée du personnage : cela nous apprend simplement qu'il désirerait avoir des enfants, et que son rêve reflète ce désir. Voilà un problème résolu, mais qui en laisse ouverts ou en ouvre d'autres : il reste à se demander si la voix de Kwon, lorsqu'elle délivrait précédemment l'indication temporelle, était aussi dans le rêve de Mori et, si c'est le cas, si l'intervention de la voix de Kwon au début du film est quant à elle extérieure au rêve, et comment le déterminer. Nous nous imaginons être sur le point d'enfermer le récit dans les murailles de la continuité, mais nous les sentons s'effondrer dans notre dos…

Le raccord final qui mine la continuité par la pluralisation des niveaux expose à restaurer en sous-main la continuité et témoigne de l'emprise de la force de l'habitude sous deux aspects ou principes : *la succession et la détermination par contiguïté*. Voyons quelle est la tentation, et la difficulté. On tend *spontanément*, disions-nous, à requalifier les retrouvailles comme un rêve. Mais le raccord final met en suspens bien plus que la séquence des retrouvailles. Si nous admettons que Mori a rêvé et que le récit donne à voir son rêve, il faut logiquement admettre que tout ce qui viendrait entre le moment de son sommeil et celui de son réveil se situerait sur une ligne onirique. Or le réveil de Mori se produit alors qu'il est accompagné de Youngsun, qui a passé la nuit dans la chambre de la maison d'hôte, et nous pouvons remarquer que les personnages portent les mêmes vêtements que ceux qu'ils portaient lors du repas au restaurant que Youngsun a offert à Mori pour le remercier d'avoir retrouvé son chien. Par conséquent, il faut envisager que tout ce que nous pourrions situer chronologiquement entre la soirée du repas et le moment des retrouvailles de Mori et Kwon n'ait que la consistance du songe. Autrement dit, l'aventure du touriste et de la patronne de bar, les deux nuits passées avec cette dernière, n'auraient pas plus de réalité que les retrouvailles avec l'ancienne petite amie.

Cependant, le problème est plus profond que cette déduction : il tient à *la volonté d'identifier le véritable point de décrochage, qui mobilise en soi un postulat de continuité*. La recherche du point où sur une ligne chronologique (horizontale), s'effectuerait le décrochage vers une deuxième ligne onirique (verticale[226]) part de la supposition qu'il reste possible, même s'il existe deux lignes, d'établir un bon ordre d'enchaînement, quoiqu'il ne s'agit plus alors de retrouver le bon ordre des moments passés, mais de trouver à quel moment passé relier le moment du réveil, afin de déterminer ce qu'il convient de situer « sous » la ligne réelle. Non seulement une telle recherche fait surgir une difficulté énorme, puisqu'il resterait à suivre la piste qu'elle dessine peu de choses réelles susceptibles d'avoir été écrites par Mori dans les lettres de Kwon, si bien que les lectures de ces dernières, et tout le récit avec, deviendraient problématiques, mais on voit mal en outre comment elle intégrerait la simultanéité. Elle nous mène tout droit dans une impasse.

Mais il est possible de se libérer à la fois de la recherche d'un point de décrochage et de la

[226] Nous ajoutons ces qualifications d'horizontalité et de verticalité. Il est en effet possible de considérer que la ligne temporelle réelle et la ligne onirique sont deux lignes horizontales où des moments sont disposés selon une logique de succession ou de progression, comme si la ligne onirique prenait le relais de la ligne réelle. Mais le passage d'un niveau à un autre est aussi le passage d'une durée à une autre, la durée psychique pouvant être plus étirée ou contractée qu'une durée « objective ». C'est pourquoi il se peut qu'un rêve de Mori contienne plusieurs journées, alors qu'il ne dure objectivement pas plus d'une nuit. Considérer le rapport des deux lignes comme le rapport de deux lignes horizontales est donc problématique, et postuler une verticalité est une manière de résoudre le problème : les événements situés sur la ligne onirique ne se disposent pas parallèlement à la ligne réelle, mais ils s'enfoncent sous elle à partir de leur point d'origine. Ce partage entre horizontalité et verticalité rencontrera plus tard l'idée d'un rapport actualité-virtualité qui s'accompagne de celle que chaque ligne est pleine pour soi.

séparation entre ligne réelle et ligne rêvée, entre réel et rêve. La séquence finale offre un repère chronologique potentiel, et peut nous mener à identifier un point de décrochage, mais elle nous rappelle aussi que Mori, au fil du récit, est apparu comme un personnage dormant (donc, potentiellement, rêvant) énormément. Avant la séquence finale, cinq autres moments avaient déjà montré ou évoqué, selon des modalités variables, le rapport du personnage au sommeil. Il faut remarquer pourtant que nous ne tendions pas *spontanément* alors à interroger le statut des séquences avoisinantes. La raison est simple : c'est que le montage ne nous faisait pas directement passer d'un événement à un réveil, les réveils intervenant plutôt suite à l'un des nombreux plans montrant la lecture de Kwon.

La puissance de requalification que possède au cinéma le moment du réveil d'un personnage se trouvait dans ces conditions endiguée par le montage, mais cet endiguement reposait sur le même principe de détermination par contiguïté que dans les cas où la requalification opère. Ce principe nous dit qu'un plan est en relation directe avec celui qui le précède ou qui lui succède : c'est parce que Mori se réveille après le dernier raccord que les retrouvailles précédentes sont un rêve, et c'est parce que d'autres plans de réveil succèdent à des plans de lecture qu'ils sont situables dans le passé et que l'on ne s'imagine pas que la lecture de Kwon est un rêve de Mori…[227] Bref, notre propension à considérer la séquence des retrouvailles comme un rêve tient avant tout à un *réflexe chronologique, puisqu'il fait dépendre la qualité des éléments d'une relation de succession au niveau de la continuité filmique*[228].

Mais nous avons trouvé un atout sur notre chemin et, tandis que le récit mobilise ces réflexes qui engendrent leurs fantômes, il faut faire *l'effort* de se rappeler qu'il nous suggère lui-même par ailleurs une

[227] Il faut préciser que ce que nous appelons ici des « plans de réveil » ne correspond pas tout à fait à la convention qui veut qu'un tel plan nous montre dès la première seconde un personnage ouvrant les yeux (et se redressant brusquement, s'il s'agit d'un cauchemar). Dans la dernière séquence, nous voyons simplement Mori endormi sur la table de la cour, et il y a un flottement entre le début du plan et son réveil, puisque nous voyons d'abord Youngsun ouvrir la porte de la chambre, et c'est elle qui le réveille en l'appelant par son nom. D'un côté, on peut interpréter ce type de flottement comme l'indice d'une rupture entre les séquences : il n'est pas nécessaire que le réveil soit immédiat, puisque le moment du réveil n'est pas véritablement un point de décrochage. De l'autre, on peut observer que la force de l'habitude est telle qu'elle comble ce flottement, puisque l'on tend malgré cela à interpréter ce qui précède comme un rêve (nous nous appuyons ici sur notre expérience mais aussi sur celles d'autres spectateurs).

[228] Epstein discutait déjà le lien unissant rapport de succession et attribution causale ou déterminisme qualitatif, et notait l'existence d'un réflexe chronologique, à savoir que « seules les successions à sens unique gardent, dans notre esprit, le privilège de paraître pourvues de la vertu déterminante ». Mais il montrait notamment à partir de la relation du jour et de la nuit, que ce privilège était infondé : « dans la suite nuit-jour-nuit-jour, c'est arbitrairement qu'on isole des successions nuit-jour ou des successions jour-nuit. L'analyse abusive d'une alternance continue, qui crée ces couples, y fait surgir l'apparence aberrante d'une succession intérieure entre leurs deux pseudo-éléments, alors que c'est le système tout entier qui, dans son ensemble, suit un autre rythme, celui de la rotation de la terre sur elle-même par rapport au soleil. Entre le jour et la nuit, pas plus qu'entre la nuit et le jour, il ne peut y avoir de rapport causal, pour la raison qu'il ne peut exister de succession au sein d'une unité. Dans notre univers, lorsqu'une succession ne reçoit pas d'attribution causale, il faut toujours soupçonner qu'elle n'est pas une véritable succession à direction unique, qu'elle dissimule un double sens ou une coexistence injustement divisée en termes décalés. » (*Le cinéma du diable*, dans *Jean Epstein, Ecrits complets, Volume 5, 1945-1951*, Paris, Independencia éditions, 2014, pp. 143-144). On comprend que, malgré leurs différences, le cas jour-nuit n'est pas sans rapport avec le cas rêve-réveil tel qu'il se présente dans *Hill of Freedom*, puisqu'il s'agit bien là aussi de substituer à l'idée d'une succession à sens unique entre termes « décalés » celle d'une simultanéité et d'une coexistence des termes.

simultanéité des moments qui les met en situation d'indépendance relative, ainsi qu'une dissociation entre la lecture de Kwon et les séquences où apparaît Mori, en fonction de quoi il devient douteux d'affirmer qu'une relation de succession des fragments au sein de la continuité filmique fasse entrer les événements représentés dans un rapport de co-détermination. *Si deux événements successifs se co-déterminent, deux événements simultanés co-existent.* Prendre acte de la dissociation, c'est rendre caduque la recherche qui consiste à situer une série par rapport à l'autre ou à déterminer un événement en fonction de ce qui le précède ou le suit.

Fort de ce rappel, il devient alors possible et légitime d'ouvrir le rapport des séquences finales : puisque le film nous invite en même temps à penser que certaines séquences se situent en *décrochage* par rapport à d'autres (produites par le sommeil), et qu'il existe une *dissociation* entre séquences, il invite à effectuer une mise en rapport des séquences qui n'opère plus par contiguïté mais par *sauts* en travers du film. Dans une telle configuration, il n'y a plus de raison, autre qu'arbitraire, de considérer qu'un décrochage s'effectue à tel point de la ligne plutôt qu'à tel autre ; c'est-à-dire que, dans le cas où la séquence des retrouvailles serait un rêve, elle pourrait être produite à un autre point du film (par un autre sommeil) que celui qui correspond à la séquence finale. Mais, si l'on veut être cohérent, nous devrions maintenant tout aussi bien douter qu'il faille, simplement parce qu'elle précède un réveil, considérer la séquence des retrouvailles comme un rêve… Lorsque, parallèlement à une logique de continuité et de totalité temporelle (quand bien même elle fonctionne par oppositions de points et mélange de niveaux), *les séquences apparaissent redisposables comme fragments entrant en relation dans leur distance même, éléments d'un montage virtuel, l'instabilité devient totale*.

En admettant que le sommeil engendre des séquences sur une ligne propre, rien n'empêche donc que ces séquences soient placées dans le film à distance du moment de sommeil ou de rêve qui en indiquerait la présence, *même si cette distance est d'autre part la raison pour laquelle elles peuvent nous apparaître tout à fait réelles et situées sur une ligne temporelle réelle*. Arrivés à ce point du développement, il faut reconnaître la possibilité que chaque séquence du film soit située sur un niveau propre au rêve *et* située sur un niveau propre au temps. Peut-être le film nous montre-t-il le séjour de Mori suivant une durée horizontale, mais peut-être Mori n'a-t-il fait que rêver, immobile, dans sa chambre d'hôte, tandis que nous ne faisions que nous enfoncer à la verticale. Peut-être le récit ne fragmente-t-il que les moments d'un long rêve, sans jamais percer au réel, peut-être ne montre-t-il au contraire que des fragments du réel[229]. Il semble que, du point de vue du film lui-même, tout cela soit possible...

[229] Remarquons néanmoins, et tout à fait à la suite de notre note précédente, qu'il y a bien dans *Hill of freedom* un plan « conventionnel » où nous voyons Mori se redresser sur son lit suite à une séquence qui le montre près d'un mince cours d'eau, tandis que l'on entend la voix de Kwon qui l'appelle de manière répétée et lancinante. Puisque Mori dit lui-même qu'il vient de faire un rêve (« quel rêve étrange »), il semble que dans ce cas le doute ne soit pas permis, que la relation de succession et

Nous avons dit que le raccord final portait atteinte à la perspective d'une continuité chronologique, à la réunion des personnages dans un même temps. Mais il est aussi tout à fait possible de sauver la continuité et de voir dans cette fin la perduration du système de répartition qui lui convient, et ce en vertu même de la discontinuité : en effet, en admettant comme nous l'avons fait que la séquence finale ne succède pas à l'avant-dernière, on se ménage du même coup la possibilité de ne pas caractériser les retrouvailles comme un rêve. Paradoxalement, admettre la dissociation radicale au niveau de l'enchaînement préserve donc la perspective de la continuité parce que cela permet aussi bien de conserver à la séquence des retrouvailles son statut de présent réel que de concevoir la dernière séquence comme appartenant pour sa part au passé. Si la dernière séquence est un moment passé venant après le présent retrouvé, alors il n'y a pas de niveau vertical, et l'image chronologique du temps est sauve…

Cela est possible et il est en même temps remarquable qu'une telle opération de sauvetage passe par l'abandon des postulats de la continuité pour l'adoption de ceux de la discontinuité, à savoir qu'un morceau de passé pourrait s'insérer gratuitement après un morceau de présent (et une fin), et qu'il existe une dissociation radicale entre séquences. *On ne peut pas éloigner la possibilité d'une continuité dans* Hill of freedom*, mais on ne peut l'établir qu'en la faisant s'effondrer du même coup,* puisque reconnaître l'existence d'une dissociation doit logiquement conduire à reconnaître une ouverture des rapports qui vaut potentiellement pour l'ensemble du film. Si rien n'est exclu, il convient de souligner que *le récit ne nous laisse jamais aller tranquillement au bout du continu et du discontinu* : toute tentative d'établir une discontinuité absolue rencontre la continuité (les fantômes qui, invoqués par nos habitudes, hantent le film), et toute tentative d'établir une continuité se heurte à l'existence d'une discontinuité (qui fait sauter le chronologique dans le simultané et une ligne dans l'autre).

Face à l'image chronologique évoquée dans les propos de Mori, de la vie saisie comme succession du passé, du présent et du futur, nous pouvons essayer maintenant de résumer l'image complexe qui se dégage d'*Hill of freedom*. La première caractéristique que nous avons détachée est *la coexistence du présent et du passé*, en fonction de quoi la vie peut être saisie non plus comme succession le long d'une ligne mais comme un étrange surplace étalé le long de cette ligne (le passage du passé au présent est passage d'un présent à un autre). La seconde caractéristique est *la pluralité des lignes*, puisque le temps se répartit à la fois sur un niveau horizontal le long d'une ligne que l'on assimile d'abord au réel et sur un

---

les attributions de qualités conséquentes puissent être tenues pour établies. Cependant cela n'est pas si simple, pour deux raisons : nous entendons aussi la voix de Mori sur ce qui est censé être l'image onirique, qui nous dit qu'il était déjà venu ici avec Kwon, et Mori, qui porte des vêtements identiques à ceux qu'il porte dans d'autres séquences, tient également à la main son livre sur le temps. Bref, en dehors de la voix de Kwon, ce moment onirique nous apparaît aussi bien comme un moment présent où Mori se souviendrait d'un moment passé, ou comme un souvenir plutôt qu'un rêve… Le statut de la séquence reste flottant, et il ne faut pas écarter l'idée que la voix de Kwon ne vienne pas ici de la tête de Mori, formant une continuité avec l'image d'un rêve, mais flotte plutôt sur ce que nous voyons à partir d'une origine inassignable.

niveau vertical le long d'une ligne que l'on assimile d'abord au rêve. Mais, *s'il y a une image du temps dans le film, elle doit donc réunir ces deux traits*, réunion qui n'est pas sans poser problème.

Nous disons que la première caractéristique, alors même qu'elle concerne une ligne de temps « réel », implique un surplace, mais cette ligne de temps réel est celle-là même qui devrait logiquement avancer sur le niveau horizontal selon la distinction accompagnant la deuxième caractéristique. Quand on imagine la relation des deux lignes, on peut en effet imaginer deux configurations : soit la seconde ligne se déploie horizontalement « sous » la première, avançant selon un temps et une vitesse propre (comme une sorte de « temps intérieur »[230] ou de temps profond, si l'on adopte un modèle topologique), soit elle n'avance pas comme une parallèle mais s'enfonce verticalement à partir d'un point de la première ligne. Pour distinguer un temps intérieur, il importe en tout cas qu'une autre ligne avance, puisque c'est parallèlement à cette avancée ou au cours de cette avancée que ce temps se creuse : il faut qu'une ligne joue le rôle de source par rapport à l'autre. Si le temps de la première ligne se caractérisait maintenant par une forme de surplace, si bien que des présents simultanés soient susceptibles de s'y empiler pour former une colonne verticale supérieure, alors le rapport de la première et de la deuxième ligne serait celui d'une stagnation et d'une avancée « libre », et les événements empilés sur la colonne supérieure deviendraient indiscernables de ceux étagés dans la galerie profonde, l'ensemble se déroulant dans le même point de suspension. Le résultat global est problématique puisque le temps qui devrait avancer est peut-être celui qui fait du surplace, à partir de quoi toute distinction des lignes devient impossible : chaque événement flotte, se projette d'une ligne à l'autre, tandis que les lignes flottent elles-mêmes.

L'image complexe qui se dégage du film correspond bien à cette situation, suggérant *un temps qui avance et stagne tout à la fois le long de lignes distinctes qui sont en même temps confondues et ne cessent de passer ou de se projeter les unes dans les autres*. Et, si nous disions que les séquences étaient pensables comme éléments d'un montage virtuel, nous pouvons ajouter fidèlement à cette image que le montage ferait avancer le récit par *embranchements multiples et non par décrochages uniques* – un même point pourrait donner lieu à plusieurs décrochages simultanés entre différentes lignes, selon un système entièrement instable et mobile. C'est bien en fonction d'une telle configuration qu'il est possible d'affirmer que tout ce que montre *Hill of freedom* pourrait être réel comme rêvé. On comprendra également que les notions de désordre ou de lacune, si elles semblaient contrariantes devant l'image d'un temps chronologique et continu, ne sauraient suffire à rendre compte de cette nouvelle image. La lacune

[230] On peut songer ici à la description que fait Epstein d'un temps intérieur conçu comme temps psychique à durée relative dans sa relation à un temps extérieur : « ce temps intérieur est encore plus malaisément dénombrable que le temps physique, avec lequel il concorde d'ailleurs rarement, tantôt avançant, tantôt retardant sur lui, selon la faim ou la satiété, la joie ou le chagrin, l'intérêt ou la distraction ou l'ennui. Il y a là deux modes de temps, qui ne sont évidemment pas indépendants l'un de l'autre, mais qui ne sont pas, non plus, exactement superposables l'un à l'autre », dans *Le cinéma du diable*, dans *Jean Epstein, Ecrits complets, Volume 5, 1945-1951*, op. cit., p. 135.

renvoyait à un trou dans une ligne, mais, lorsqu'il existe une pluralité de lignes, il devient également possible de relativiser cette lacune (elle n'existe peut-être que sur une ligne ou dans un présent donné) ou de lui donner un nouveau statut ou une nouvelle fonction.

2.b Du vide d'origine à la plénitude des lignes

Face à la nouvelle image du temps[231], la lacune change de sens : il n'y a pas de manque dans une série d'événements qui forment une ligne donnée et dérivée d'une source ou d'une origine identifiable, mais *il y a plus profondément un manque d'origine des différentes lignes*. Ce motif du vide d'origine est très important et nous serons amenés à le rencontrer à travers nos différentes analyses[232], aussi faut-il l'exposer méticuleusement. Nous rencontrions le souci, au moment d'identifier l'existence de différents niveaux ou de différentes lignes, du décrochage et des points de décrochage, c'est-à-dire du point où s'effectue le passage d'une ligne à l'autre, donc où commence une ligne. Nous remarquions alors que le récit était composé de telle manière qu'il rendait impossible l'identification assurée de tels points d'origine. Or, il faut bien souligner que, face à la nouvelle image du temps, cette impossibilité n'est pas un simple problème de fait (il y aurait une origine et elle serait non identifiable ou multiple) mais de droit. La recherche de ces points n'est fondée que par rapport à une image du temps ordonnée où une ligne est dérivable d'une autre, où une ligne ou une série de points pourrait prétendre valoir comme *point privilégié, origine d'une série secondaire d'images et fournirait les repères en fonction desquels les éléments de cette seconde série seraient situables, qualifiables et hiérarchisables*.

Lorsque nous partageons un peu trop vite dans le récit entre ce qui relèverait du présent et ce qui relèverait du passé ou entre ce qui relèverait du réel et ce qui relèverait du rêve, nous imaginons qu'une ligne est tirée d'une origine, et la lacune prend sens dans cet ordre d'idées. Le début du film, en faisant apparaître la lecture du paquet de lettres comme origine de la partie du récit formée par les événements passés, nous conduit à donner un sens bien précis à la lacune. Sous l'espèce d'une lettre perdue, elle renvoyait négativement à un *manque* dans une série dérivée d'une origine ; mais elle n'induisait ainsi l'impossibilité d'une totalisation qu'à partir de l'image du récit épistolaire de Mori comme devant en droit constituer un Tout. Le manque apparaissait comme contingent et entraînait une tentation : pour combler le

[231] Précisons qu'il faut concevoir cette image du temps comme appartenant elle-même à une nouvelle image de la pensée intégrant les schèmes de la discontinuité.

[232] Dans la suite de cette partie, mais également dans les parties suivantes, notamment dans la quatrième partie autour de films comme *Oki's movie* et *In another country.* Mais nous verrons dans la troisième partie, consacrée au problème de l'identité, que ce vide d'origine concerne à la fois les images des films et les images projetées par les personnages eux-mêmes au cours de leurs échanges.

trou du Tout (du récit épistolaire et du film à la fois), assigner un contenu à la lettre manquante. Mais cette conception repose entièrement sur le postulat d'une relation de dépendance d'une ligne à l'autre, et cela est on ne peut plus clair lorsque l'on songe qu'il n'y a en vérité aucune contingence du manque.

On peut dire que le manque est contingent au sens où la perte de la lettre est simplement déterminée par les circonstances (la faiblesse de Kwon), mais il n'y a aucune contingence dans le sens où le manque dans la série passée nous semble immédiatement causé par un incident survenu sur sa ligne d'origine : lorsqu'une ligne trouve sa source dans une autre, le manque de la ligne seconde a lui-même son origine dans la première. La lacune est pensée en rapport avec une *origine du manque*.

Ce point est décisif pour penser l'écart entre cette situation et celle qui résulte de la nouvelle image du temps, puisque cette dernière suppose une indistinction des lignes et par conséquent une impraticabilité des notions d'ordre, de début et de fin, l'impossibilité d'établir entre deux lignes une stricte relation de dépendance. Aucune ligne à l'intérieur de cette image ne peut tenir à la place de l'origine et l'on ne peut identifier les points privilégiés dont seraient tirées une ou plusieurs autres lignes, et cela a une conséquence immédiate : *dans ces conditions, l'origine, ou l'identification d'une origine au sein du récit, est une illusion*. Mais une telle proposition est embarrassante, puisqu'elle entraîne une nouvelle question : si l'origine est une illusion, comment penser le rapport des lignes entre elles, d'où sont-elles tirées et comment tiennent-elles ensemble ?

Nous disons que la structuration du récit nous conduit à destituer de sa place privilégiée de présent originaire la série où Kwon effectue la lecture, au profit de l'établissement d'une coexistence des lignes, et que la lacune change de sens : elle n'est *plus le manque dans une série, mais le vide d'origine*, c'est-à-dire de la place qu'était censée occuper la série de la lecture (nous voyons que nous avons déjà une réponse : ce qui tient toutes les lignes ensemble, c'est le vide). Mais *si l'origine manque, il devient d'une certaine manière possible d'affirmer que rien ne manque, et de penser le vide comme un vide positif* dans la mesure où, au contraire du manque établi à partir d'une dépendance illusoire, il induit un trop-plein de relations entre les lignes et empêche toute espèce de totalisation. Le vide d'origine se reporte en quelque sorte entre chaque séquence, comme producteur de la dissociation des fragments.

On peut essayer de saisir l'importance du vide et sa fonction en prenant pour exemple les moments où apparaît une jeune fille logeant dans la même maison d'hôte que Mori, moments dont la place et le statut sont multiples et indéterminables. Le premier se déroule dans la cour de la maison d'hôte : Sangwon, tandis que la jeune fille écrit et écoute de la musique paisiblement, tente de nouer une conversation avec elle, mais l'échange s'envenime rapidement, et Mori, qui assiste à la scène (depuis le hors-champ) vient les séparer. La séquence suivante nous montre un homme qui vient chercher la jeune

fille et repart avec elle, cette scène confirmant une hypothèse de Sangwon : la jeune fille a dû s'échapper du domicile familial pour rencontrer ou suivre un amant plus âgé. Le second moment, quant à lui, nous montre simplement la jeune fille sortant d'une boutique proche de la maison d'hôte, et marchant dans la rue – mais Mori l'observe de l'extérieur avant qu'elle ne sorte et, lorsqu'elle est dehors, il rebrousse chemin, comme s'il était tenté de la suivre un instant, avant de la laisser s'éloigner et de reprendre sa direction initiale. Il est possible de formuler à partir de ces deux moments toute une série d'hypothèses quant à leurs statuts respectifs et leur relation. Premièrement, il est possible de se dire que ce sont deux moments réels mais apparaissant dans le désordre chronologique : la scène de la boutique doit logiquement précéder celle qui montre le départ de la jeune fille. Deuxièmement, il est possible de dire que les moments sont situés sur deux lignes différentes : Mori pourrait avoir croisé la jeune fille, et avoir rêvé la scène de l'altercation et celle du départ.

Cette scène comporte en effet quelques aspects étranges, à commencer par le fait déjà noté que le départ de la jeune fille correspond à l'hypothèse imaginée par Sangwon dans la séquence précédente : elle peut ainsi apparaître comme un moment imaginé par Mori à partir de leur conversation. Mais de manière générale, la dimension à la fois artificielle (dans l'écriture, puisque l'amant de la jeune fille sort des toilettes juste après le passage du père) et décalée (dans l'échange entre Mori et l'amant) de cette séquence pourrait encore aller dans ce sens. Il faut en outre préciser que le moment du départ est suivi par un plan où Kwon tourne une feuille, qui enchaîne lui-même sur un plan où Mori dort comme une souche, c'est-à-dire pourrait être en train de rêver, ce qui, d'après ce que nous disons, peut à peu près tout et rien signifier. Enfin, notons que la jeune fille est interprétée par la même actrice qui joue Haewon, Haewon qui, alors qu'elle se réveillait d'un rêve à la fin du film, remarquait elle-même qu'il existait une circulation entre le réel et le rêve, puisqu'elle avait intégré à son rêve un vieil homme croisé auparavant au fort de Namsam (vieil homme d'ailleurs interprété par le même acteur qui joue ici le père)[233]. En croisant tous ces éléments, il ne serait pas étonnant que celle qui intégrait un passant à son rêve soit devenue une passante intégrée au rêve d'un nouveau personnage...

Le fait que la jeune fille attire Mori, qu'il soit tenté de la suivre, pourrait également nous indiquer qu'elle est susceptible de nourrir son imagination et d'être intégrée à un rêve. Dans ce cas, il n'y a pas désordre, mais, entre les moments, une dissociation et un décrochage d'une ligne à l'autre. Mais si cette hypothèse est pensable, tout redevient possible : en effet, si le départ de la jeune fille peut se situer sur une ligne intérieure, cela veut dire que la jeune fille n'a pas nécessairement quitté la maison d'hôte sur la première ligne, et que la scène de la boutique pourrait avoir lieu n'importe quand, sur un moment

[233] Nous revenons sur ce phénomène de circulation entre rêve et réalité dans *Haewon et les hommes* et plus largement chez Hong Sang-soo dans la cinquième partie.

décroché situable aussi bien avant qu'après le moment du rêve. Troisièmement, il est donc possible de soutenir qu'il y a un décrochage entre les moments, mais l'un de ces moments apparaît temporellement indéterminé, et le passage de l'un à l'autre induit un saut multiple. Cependant, une quatrième hypothèse est possible, qui fait fonctionner la lacune comme on l'entend à présent : les moments sont peut-être dans l'ordre chronologique, et l'intérêt de Mori pour la jeune fille dans la scène de la boutique ne signale pas qu'elle va nourrir un rêve, mais qu'il a déjà rencontré la jeune fille et qu'il a déjà rêvé d'elle, *mais le moment de la première rencontre réelle manque*. Dans ce cas, nous passons donc non pas comme dans le deuxième cas du réel au rêve, mais du rêve au réel, à partir d'un moment réel pensable comme absent. Mais si l'on peut ainsi inverser l'ordre et le rapport des niveaux en invoquant une absence, qu'est-ce qui nous empêche de considérer que ce qui est absent n'est pas une première rencontre, mais toute espèce de rencontre réelle, et que tout ce qui nous est donné à voir dans le récit appartient en fait au niveau intérieur ou profond ?

Nous parlerons alors de lacune, d'un moment manquant, mais ce moment n'est pas déductible d'un autre moment (comme étant causé ou simplement évoqué, attendu), et il n'intervient pas pour combler un trou dans une série et la totaliser : il est au contraire *ajouté par la pensée* pour multiplier les possibilités et faire valoir une indiscernabilité généralisée selon laquelle tout ce qui est vu peut être rêvé ou réel. Ce qui manque c'est non pas tel point successif ou situé sur une ligne seconde, mais c'est le point de départ ou le point central à partir duquel les autres points et les lignes se répartiraient. Sans de tels points et centrages, les alternatives cessent de s'exclure, et non seulement tout pourrait être rêvé ou réel, présent ou passé, mais tout l'est en même temps. Autrement dit, *si chaque séquence peut être pensée comme pièce d'un montage virtuel, la lacune désigne bien maintenant pour nous le manque du point qui, dans ce montage virtuel, changerait la qualité des points avec lesquels il serait en relation et garantirait cette qualité*. C'est une telle absence d'origine qui, conformément à la nouvelle image du temps, appuie la dissociation des séquences et libère la possibilité de rapports multiples, fonde en droit la pluralité et la coexistence des lignes indépendamment d'un rapport de dépendance, d'opposition et de hiérarchie.

Quand nous disons que rien ne manque dans ces conditions, nous ne voulons pas simplement dire qu'il ne faut pas imaginer combler les trous et se contenter des fragments qui, prélevés sur les lignes, composent un récit parcellaire, mais nous voulons dire que *rien ne manque en droit, c'est-à-dire que chaque ligne est pleine et chaque élément ajouté valable*. Il pourrait sembler curieux que la conséquence d'un manque aussi profond que le manque d'origine soit l'ajout par la pensée de moments, mais pourtant la possibilité et la valeur de tels ajouts sont logiquement liés à l'inscription d'une telle absence dans le récit et au rapport entre lacune et multiplication. Si le récit se compose de séquences qui apparaissent

potentiellement comme des moments prélevés sur des lignes coexistantes non rapportables à une origine commune et non redevables d'une continuité, alors il est logique que *chaque séquence renvoie virtuellement à un point comme double absent où elle débuterait et dont la qualité dépendrait (commencement d'une série réelle, source du rêve), et à son propre double virtuel sur une ligne coexistante (le réel comme rêve, le rêve comme réel). La lacune ne produit pas une multiplication sans signifier une forme d'illimitation, selon laquelle chaque moment peut être tout à la fois et plus encore.*

Si l'on réunit les différentes hypothèses exprimées à propos des deux moments qui mettent en scène le personnage de la jeune fille, on s'aperçoit en effet que chaque moment peut être à la fois réel (passé ou présent), et rêvé (premier ou second par rapport à l'autre). Chaque moment est ainsi susceptible d'être placé sur différentes lignes, et en différents points de cette ligne, mais ces différentes possibilités coexistent et échappent à toute entreprise de totalisation, les différentes lignes ne communiquant que par des *sauts dégagés de l'attraction d'une origine commune*. Si rien ne manque, enfin, c'est qu'un tel tableau suppose que les points visibles n'épuisent pas les lignes dont elles sont issues et n'épuisent pas l'existence d'autres lignes qui coexistent virtuellement avec les portions visibles et entrent en rapport avec elles. Si nous disons que tout élément pourrait être réel ou rêvé et suggère l'existence de son double virtuel, c'est pour souligner l'impossibilité d'une totalisation : le doublage des événements suppose leur présence sur deux lignes coexistantes sans que ces lignes se rapportent à un Tout. *Seule la place de l'origine est vide, et au Tout s'est substitué l'ensemble illimités des lignes, chacune étant virtuellement pleine pour soi.*

Reste encore à formuler clairement un problème complémentaire : nous avions distingué deux lignes, une horizontale et une verticale, tout en pointant une indiscernabilité et une intrication des sources. Il faut se demander ce que peut encore valoir une telle distinction dans un régime d'indiscernabilité et de coexistence. Ce que nous devons mettre en doute, c'est l'assimilation d'une ligne à du réel et d'une autre à du rêvé. L'impraticabilité d'un tel partage apparaît simplement, d'abord à travers le fait que chaque moment peut être dit à la fois présent, passé et rêvé : il semble y avoir une difficulté à affirmer qu'un moment présent ou passé puisse être issu d'un rêve, considéré comme production intérieure ou psychique. Ensuite, il y a le fait que tout puisse à la fois être réel et rêvé, dans la mesure où cette affirmation repose sur l'impossibilité de déterminer une source ou une origine, que ce soit au réel ou au rêve. De ce point de vue, il semble que l'on peut du même coup renoncer à considérer les séquences qui mettent en scène Mori comme des espèces de flashbacks trouvant leur source dans les lettres lues par Kwon, et comme des rêves qui dépendraient d'un rêveur. Dire que tout peut être réel ou rêvé doit nous conduire à abandonner ces manières de concevoir les choses, qui ont en commun de témoigner d'une illusion qui fait dépendre

l'existence des éléments d'une source, fût-elle objective ou subjective. *Il n'y a ni flashback ni rêve*, à partir du moment où chaque ligne tient et vaut par elle-même, indépendamment de toute « causalité psychologique » et hors de la progression d'une « narration linéaire »[234].

Pour rendre compte de la pluralité des lignes et des rapports dans l'image du temps que trace le récit, il semble pertinent de recourir à des concepts deleuziens, *l'actuel et le virtuel*. Plutôt que de parler de lignes où se déploient des événements réels, nous pouvons dire que ces événements qui se déroulent successivement sur un axe horizontal du temps sont actuels. Mais pour autant des lignes verticales ne cessent de se tracer à partir de cet axe, portent des événements virtuels qui dédoublent les actuels et entrent avec eux dans des rapports de co-existence. Considérer le rapport d'éléments actuels et virtuels dans le temps permet de surmonter le problème qui se posait quand nous pensions en termes de réel et de rêve : nous disions que l'on ne pouvait rêver le passé, mais il est par contre possible de penser le passé comme une virtualité coexistant avec un présent actuel. C'est la thèse de Bergson reprise par Deleuze : le temps est la répétition d'une perpétuelle scission selon laquelle chaque instant se divise en deux jets, le premier s'élançant vers le futur et le second retombant dans le passé, étant entendu que le passé se conserve et coexiste avec les présents successifs sous forme de passé pur. Ainsi toute existence actuelle se trouve dédoublée d'une existence virtuelle qui consiste en un dépôt du passé sur un niveau vertical. L'intérêt pour nous d'une telle conception, dans laquelle le passé se trouve ainsi structurellement à la place où nous situions le rêve, ce qui laisse entrevoir la possibilité d'un passage entre les deux, est évident. Il n'y a ni flashback ni rêve mais *des niveaux de virtualités qui coexistent avec le niveau d'actualité, le tout existant dans le temps*.[235]

Il n'y a pas de passé ramené au présent par l'intermédiaire d'une lettre, de rêve perceptible à travers l'esprit d'un rêveur, mais des fragments qui sont disposés dans le temps. Une telle formulation peut sembler complexe, et pourtant elle rend compte le plus simplement du film, et permet de répondre à la question de l'origine et des sources. Si nous nous demandons d'où viennent les différentes séquences nous pourrons dire que le récit les tire directement du temps. Parler de rêve nous conduisait implicitement à postuler un « temps intérieur » au sens de temps psychique, mais nous pouvons dire à présent que ce n'est pas le temps qui est interne à un individu, mais que ce sont les individus qui sont à l'intérieur du temps.[236] *Le temps fournit en quelque sorte l'élément de la flottaison ou de l'instabilité généralisées des*

[234] Voir la critique que Deleuze adresse à un usage conventionnel du flashback dans *L'image-temps, op. cit*., p. 67.
[235] Pour cette conception du temps et le rapport de l'actuel et du virtuel qu'il suppose, voir *L'image-temps, op. cit.*, pp. 108-111. Voir également les cours du 22 mai, du 5 juin et du 12 juin 1984. Deleuze décrit notamment dans ce dernier cours le rapport entre un temps empirique constitué d'une succession de « présents qui passent » et formant une ligne horizontale, et d'un temps qui s'enfonce ou se projette dans une dimension verticale, zone de virtualité accueillant les présents simultanés et les nappes de passé. Ces cours sont disponibles en ligne à l'adresse suivante : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/
[236] Ce renversement où l'on passe de l'idée d'un temps intérieur aux individus à celle d'individus ou de subjectivités intérieures au temps est exprimée par Deleuze dans *Ibid.,* p. 110.

événements et des personnages, mais cet élément commun ne fournit aucune possibilité de repère, puisqu'il se caractérise non seulement comme un temps non-chronologique, mais bien davantage comme un temps multiple, le passage d'une séquence à l'autre s'effectuant toujours dans le temps, mais recouvrant potentiellement le passage d'une dimension du temps à l'autre, de l'actuel au virtuel, du présent au passé, des relations de succession ou de simultanéité, l'indiscernabilité des événements impliquant l'indécidabilité de leur rapport ou de leur raccord.

Sans doute reconnaîtrons-nous dans *Hill of freedom* la manière propre qu'a, selon Deleuze, le cinéma moderne de concilier le continu et le discontinu. Dans le cas du cinéma classique « le continu se concilie avec le discontinu sous forme de points rationnels et suivant des rapports commensurables », tandis que « quand le tout devient la puissance du dehors qui passe dans l'interstice, alors il est la présentation directe du temps, ou la continuité qui se concilie avec la suite des points irrationnels, selon des rapports de temps non-chronologiques »[237]. Chaque raccord suppose une dissociation et met en jeu un saut dans le temps, et le récit, rendant impossible la détermination du statut relatif des séquences, fait signe vers un point irrationnel, nous y reviendrons à propos des autres films. Ce qui se laisse « voir » dans chaque raccord, c'est le temps comme élément général, mais il faut souligner que *ce temps ne fournit ni origine ni fondation, aucun principe régulateur à partir duquel mesurer le rapport des séquences et assigner à chacune d'elle une place unique et fixe dans un tout*. Si tout sort du temps, *le temps lui-même semble déployer ses lignes multiples à partir d'un vide* ; si le temps chronologique est unificateur, ce temps-là est *multiplicateur* et renvoie à un sans-fond dont émerge chaque séquence. Faire signe vers un point irrationnel, cela signifie aussi bien pour chaque séquence remonter et replonger dans un sans-fond où elle trouve sa détermination et son indétermination sous l'effet de la force du temps.

Maintenant, en quoi l'image engendrée par *Hill of freedom* peut-elle être dite critique ? Cela est lié au jeu spécifique du continu et du discontinu qui se joue en elle, et à sa différence vis-à-vis de l'image chronologique du temps qui tend à conditionner spontanément notre appréhension des événements. Notre analyse montre que la perspective d'une continuité des événements ne disparaissait pas dans *Hill of freedom* : la possibilité qu'il existe une ligne sur laquelle des moments se succéderaient en allant du passé au présent vers le futur n'est pas exclue, mais, en raison même de l'émergence de l'image d'un temps multiple, elle apparaît *comme la simple possibilité qu'elle est*. La reconstruction d'une continuité ou la recherche d'une totalisation supposent la mise en place de certaines connexions qui n'ont, *au regard du récit lui-même,* aucun privilège sur d'autres connexions possibles. Autrement dit, la continuité temporelle n'est pas exclue, mais on ne peut guère lui accorder de meilleur statut que celui de fantôme de

[237] *Ibid.*, pp 236-237.

l'intelligence.

Que la continuité ne soit pas exclue est important, puisque cela permet d'envisager non pas une opposition mais une forme de conciliation entre continuité et discontinuité, selon des modalités particulières. Cette conciliation tient à la fois à la possibilité d'une continuité et à l'impossibilité d'une totalisation. Epstein soutenait que le continu et le discontinu, au cinéma, ne s'opposaient pas, la technique offrant les moyens d'opérer des passages de l'un à l'autre en intervenant sur les catégories temporelles et spatiales. La continuité ou la discontinuité ne sont ainsi, comme qualités attribuées à une réalité, que les fonctions de données manipulables par l'appareil. Ceci signifie que la qualité du temps lui-même dépend du traitement que l'appareil fait subir à certaines données indissociables des images, d'une organisation de l'enchaînement des séquences, de l'ordre et de la vitesse de défilement. Epstein évoquait déjà à partir du cinéma l'image d'un temps multiple dégagée de la multiplicité des relations au niveau des images et des séquences elles-mêmes[238]. Il suffit en effet d'inverser le sens de défilement des images ou d'intervertir l'ordre de deux séquences pour obtenir, à côté de l'image d'un temps linéaire et irréversible, celle d'un temps discontinu et réversible. L'exemple de *Hill of freedom* n'échappe pas à ces observations générales d'Epstein selon lesquelles la réalité et la qualité que nous attribuons à un phénomène résultent d'une pluralité de comparaisons et de relations[239]. Le fait qu'il n'y soit pas simplement question de jeu sur la

[238] « il n'existe pas de temps pur et uniforme, sinon comme symbole mécanique. Il y a un foisonnement de temps individuels, hybrides, juxtaposés ou incohérents, imbriqués ou contradictoires, que, pour les besoins de la vie courante, on force à se raccorder tant bien que mal à l'un d'eux, dont la supériorité sur les autres n'est que d'utilité pratique », dans *Le cinéma du diable*, dans *Jean Epstein, Ecrits complets, Volume 5, 1945-1951*, Paris, Independencia éditions, 2014, p. 150. On remarque une différence entre Epstein qui insiste sur la pluralité du temps pour battre en brèche l'idée d'un temps pur et Deleuze qui évoque un temps « pur » ou un « vrai temps », même si ce vrai temps est justement chez Deleuze un temps composé d'une multiplicité de temps (voir le cours du 22 mai 1984, disponible en ligne : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=352). Cette différence tient en grande partie au fait que la perspective de Deleuze est philosophique, dans le sens où les films peuvent mener à établir un concept de temps, là où Epstein s'intéresse davantage aux effets des images sur la pensée et à la multiplication qu'elles induisent, si bien qu'il n'y a pas d'intérêt pour lui à rassembler les temps pluriels dans un concept de temps. Mais la différence s'explique aussi par la prégnance chez l'un et l'autre de différents cadres intellectuels, puisque Deleuze s'inspire de Bergson, tandis qu'Epstein est influencé par la théorie de la relativité d'Einstein où le temps perd son caractère absolu ou unitaire et n'est pas abordé comme objet conceptuel mais comme donné physique mesurable. Sur l'influence de la théorie de la relativité chez Epstein, nous renvoyons à ces textes de Nicolas Thys, « De la physique relativiste dans les écrits de Jean Epstein : l'esthétique en miroir de l'histoire des sciences », *Alliage* n°71, décembre 2012, mis en ligne le 12 février 2015, URL : http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=4144, et « À propos des sciences dans la première conférence de Jean Epstein à l'IDHEC en 1945 », dans Roxane Hamery, Eric Thouvenel (dir.), Jean Epstein, Actualité et postérités, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016. Deleuze évoque dans ses cours du 23 et du 30 novembre 1982 la manière dont Bersgon repart de la théorie einsteinienne pour repenser une unicité du temps qu'elle semble pourtant contester. Cours disponible en ligne : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=184

[239] « Partout, toujours, la réalité d'un phénomène apparaît comme fonction directe d'une certaine pluralité de comparaisons, de relations spatiales et temporelles. (…) Toute réalité – et celle du temps – apparaît comme un phénomène quantifié et variable, fonction de sa pluralité. Le réel n'a pas de valeur absolue ; il n'est pas une essence permanente sous une diversité d'attributs relatifs ; il n'est, lui-même, qu'une fonction de relations. La plus extrême réalité que nous sachions atteindre d'un objet, c'est une fonction, ce sont des relations. (…) Telle est la fin de non-recevoir, à laquelle aboutit la quête de l'objet : il n'y a pas d'objet, pas de support, pas de permanence. Ce qui en tient lieu, ce qui fait fonction, c'est aussi une fonction, une nœud de rapports variables, de simultanéités et de successions approximatives, un multiple de relations mobiles dans l'espace et le temps, décorées en liens de nécessité, en enchaînement de cause à effet. (…) Tout est dimension et fonction de rien, dimension de dimension et fonction de fonction, dimension et fonction pures », dans *Le cinéma du diable*, dans *Jean Epstein, Ecrits*

vitesse de défilement ou d'interversion, mais d'agencement de moments, ne change rien à ce niveau, puisque cet agencement crée des relations qui contrarient toute logique de simple continuité. Chaque séquence d'*Hill of freedom* constitue un repère potentiel en fonction duquel saisir la situation et la valeur d'une autre, tandis que sa propre situation et valeur est fonction de séquences qui l'ont suivie ou précédée, immédiatement ou à distance.

À travers l'agencement de ses séquences, le film mobilise pleinement cette *fonctionnalisation de la réalité*, mais, alors que l'opération de mise en relation devrait normalement mener à la fixation de qualités en fournissant des critères de distinction (avant/après, réalité/rêve), elle conduit ici à l'impossibilité de caractériser les événements comme des points uniques de lignes opposables. Si la qualité dépend de relations, il importe que ces relations soient à la fois déterminées et en nombre restreint, sans quoi la qualité elle-même devient indéterminable et multiple[240] : or, comme nous le disions, la lacune induit dans notre cas un trop-plein de relations entre différents moments. Nous avons alors *une réalité dont l'indétermination est le résultat d'un excès de détermination*, les événements étant en même temps concevables selon des relations de succession sur une ligne, de décrochage d'une ligne à l'autre, de décrochages successifs (la continuité s'établissant entre l'horizontal et le vertical, allant du virtuel à l'actuel, selon un système de projections ou rétroprojections multiplaniques) ou de simultanéité.

Puisque la conception du temps est elle-même fonction des relations des séquences, on comprend que le temps n'apparaît ni simplement continu ou discontinu, mais comme *temps multiple* prenant en charge l'ensemble de ces relations, et cumulant des qualités qui pourraient sembler exclusives ou opposées. De fait, il est possible, au prix d'un certain effort, d'établir des relations qui suggèrent un temps continu, de reconstruire une continuité chronologique entre différents moments, mais cette possibilité-là côtoie de nombreuses autres possibilités qui font apparaître un temps discontinu. *À l'intérieur d'un temps multiple, ni la continuité ni la discontinuité ne peuvent prendre en charge l'ensemble des relations, les*

complets, Volume 5, 1945-1951, *op. cit*., pp. 150-151. Pour la démultiplication du temps opéré par le ralenti et l'accéléré, on se rapportera à la page 138. Enfin, Epstein évoque un temps réversible, obtenu par l'inversion du défilement mais aussi par l'inversion du rapport de succession des actions, ce qui nous intéresse ici le plus, puisque cela passe potentiellement par l'agencement de séquences. Comme l'écrit Epstein, le cinéma montre qu' « il n'existe pas de succession à orientation unique ; que le rapport fumée-feu est tout aussi valable que le rapport feu-fumée ». Voir pages 143 et 144. Nietzsche regrettait dans *Le Gai savoir* que les êtres n'étaient pas capables « de ressentir le temps régressivement ou dans un sens alternativement régressif et progressif », « ce qui donnerait lieu à une autre orientation de la vie et à une autre notion de cause à effet » (voir op. cit., p. 399). C'est ainsi un souhait nietzschéen que le cinéma, à l'époque d'Epstein, réalise.

[240] C'est bien ce que note Epstein : « notre esprit n'est accordé à concevoir le réel que dans une certaine zone quantitative de données spatio-temporelles. S'il n'y a pas assez ou s'il y a trop de références, de part et d'autres de ces bornes de la réalité, rien ne peut exister pour nous. Entres les deux zones extrêmes de réalité naissante et de réalité évanescente, on peut tracer une courbe où se situent tous les degrés du réel, qui, d'abord croissants puis décroissants, varient de façon d'abord directement puis inversement proportionnelle au nombre de références, de dimensions, de rythmes que cumule un phénomène », voir *Ibid.*, p. 151. Voir également, pp 52-53, où l'on peut lire cette réflexion, pour anticipe sur une question que nous exprimerons ailleurs, celle du rapport entre arbitraire et nécessité : « Bien loin d'introduire un arbitraire, auquel organiquement nous ne pouvons que mal croire, le hasard est introduit, c'est-à-dire déterminé, par une causalité excessive, qui s'obscurcit par sa propre pléthore. Le hasard n'est que le faux-semblant des déterminations très complexes. »

totaliser, et ces qualités peuvent par conséquent être considérées comme deux variétés du temps, se tenant côte à côte sans que le temps comme concept n'en résolve les contradictions et ne les totalise elles-mêmes.

2.c La répétition dans *The day he arrives :* enjeu temporel et enjeu existentiel

Nous venons d'étendre notre réseau conceptuel en y admettant le temps, et le moment est venu d'aborder un motif tout à fait à sa place dans une partie concernant les structures formelles : la répétition. Ce motif n'est d'ailleurs pas sans rapport au temps, puisqu'il est évident qu'une répétition, supposant le retour d'au moins deux éléments, s'élabore dans le temps, et nous avons déjà mentionné l'intérêt particulier qu'Hong Sang-soo porte à la répétition, en ce qu'elle permet selon lui de se défaire d'une appréhension chronologique de la vie. Cependant, nous avons vu qu'*Hill of freedom* traçait une image discontinue du temps sans relever le motif de la répétition, qui y est pourtant bien présent[241]. D'une certaine manière, tout le récit se construit autour du retour de certains éléments, qu'il s'agisse de décors, de personnages, d'actions ou de dialogues, mais sans doute faut-il distinguer entre ce type de retour et la répétition, quoique les deux supposent une forme de reconnaissance. Le retour des lieux et des personnages dans un même film est une chose tout à fait normale et admise, qui en général ne produit aucune difficulté et participe au contraire à établir une continuité. Mais la répétition d'un plan, d'une action ou d'un dialogue, c'est-à-dire le retour à l'identique de certains éléments dans une même structure peut venir questionner cette continuité en remettant en cause, par exemple, l'existence d'un ordre de succession. *The day he arrives*, qui se construit autour de plusieurs séries de répétitions, nous permettra de mieux saisir les problèmes que la répétition pose à la pensée.

Nous retrouverons dans cet exemple la fonctionnalisation de la réalité dont nous avons parlé à propos de *Hill of freedom*, à une nuance près. La fonctionnalisation désigne le fait que le statut ou la qualité d'une séquence n'est pas séparable de ses relations avec d'autres séquences. La fonctionnalisation dans *Hill of freedom* renvoyait à l'agencement des blocs séquentiels à l'intérieur de la structure : nous étions incités pour établir le statut d'une séquence (présent ou passé ? Origine ou dérivée?) à considérer ses relations avec les autres séquences afin d'essayer de poser des déterminations réciproques. Mais dans

[241] On pouvait toutefois relever la présence de répétitions dans notre analyse : la répétition du « plus tard », la répétition des moments où Kwon lit les lettres de Mori. Mais il faut ajouter à cela la répétition d'une question adressée à Mori (« business or pleasure ? ») par trois personnages différents et la répétition de discussions autour des Coréens et des Japonais. On constaterait sans doute en rapprochant les répétitions présentes dans le film que certaines participent à suggérer une continuité (exemplairement : le retour de Mori à l'appartement de Kwon, pour voir si son mot est toujours là) tandis que d'autres semblent témoigner d'une discontinuité.

le cas de *The day he arrives*, et plus généralement de la répétition, la fonctionnalisation peut à la fois avoir pour objet *le retour d'une séquence* et *le retour d'éléments isolés au sein des blocs séquentiels*. Cela n'est qu'une nuance, au sens où il s'agit toujours de relier des morceaux dans une structure d'ensemble ou une totalité filmique, mais cela modifie le questionnement : il s'agit d'abord dans un cas de situer et qualifier les séquences les unes par rapport aux autres (avant/après, réalité/rêve), et dans l'autre de remarquer les ressemblances et les différences pour tenter de leur attribuer une signification qui pourra également éclairer un certain rapport temporel des blocs où la répétition est produite. *La répétition suppose toujours la détermination de ce par rapport à quoi une ressemblance ressemble et une différence diffère (donc une connexion) et l'appréciation du produit de la comparaison*. Bref, la répétition amène à se demander ce qui se répète exactement, puis quels sont le sens à donner et la valeur à attribuer.

The day he arrives, à travers la mise en jeu des répétitions, nous permettra de retrouver le problème soulevé par Seongjun dans le film lui-même, celui du tracé de traits de pensée à partir de points isolés. L'analyse de ce nouvel exemple prendra bien la suite de celle d'*Hill of freedom*, puisqu'en établissant des liens entre éléments d'une répétition, nous serons amenés à rencontrer les illusions que ces liens libèrent et le problème du cadre de pensée. En effet, qu'il s'agisse de séquences ou d'éléments isolés, notre souci est toujours de voir dans quels sens la pensée est mobilisée et les difficultés auxquelles s'affrontent les postulats d'une image classique de la pensée, les schèmes de la continuité (la chronologie, la causalité, etc.) face aux films d'Hong Sang-soo.

Nous verrons que les récits exercent une critique des illusions de continuité, mais qu'ils le font en jouant de ces illusions elles-mêmes, en les produisant. Si un récit s'agence de manière à ce que différentes séries de connexions soient concevables, les séries qui correspondent à la continuité ne sont pas accidentelles mais sont parties prenantes de l'effet exercé par les œuvres. Si, d'un côté, les illusions n'émergent qu'à travers des réflexes de pensée et la force de l'habitude, ce sont bien les récits qui, d'un autre côté, produisent et projettent eux-mêmes ces illusions, qui constituent leurs circuits de manière à ce qu'ils accueillent le frayage d'une pensée externe. Il s'agira donc notamment d'établir que *non seulement les illusions de continuité ne sont pas exclues par les récits d'Hong Sang-soo, mais qu'elles leur sont intrinsèques.* Et nous verrons que *la répétition n'attire pas la pensée sans la mettre en tension, puisqu'elle peut la mobiliser dans des sens contraires*, pouvant valoir comme indice d'un blocage ou d'une soumission existentielle à des clichés, ou comme élément d'une mutation et moyen d'émergence d'une nouvelle image.

Cette tension est au cœur de *The day he arrives*, où un trouble quant à la durée des événements représentés est particulièrement sensible. Le film, on le sait, nous montre Seongjun, en visite à Séoul pour

quelques jours – il déclare à un moment donné qu'il compte rester trois ou quatre jours. Mais le récit rend impossible de trancher franchement entre deux hypothèses : nous suivons Seongjun sur une durée de cinq jours, ou nous assistons à la curieuse répétition d'une même journée. Une tension *entre avancée et stagnation* est donc mise en place, cela au moyen de diverses répétitions que l'on peut essayer de lister.

Dans l'analyse qu'il en propose, Kevin B. Lee remarque que le film se structure voire s' « enroule » autour d'ensemble de séquences qui réunissent les protagonistes au bar « Roman »[242]. Par trois fois, lors de ce qui semble être les deuxième, troisième et quatrième jours de sa visite, Seongjun est conduit dans ce même endroit par son ami Youngho. Pas de raison *a priori* de s'étonner qu'une bande d'amis retourne dans un bar qu'ils apprécient, mais ce retour apparemment anodin dans un même lieu suffit déjà à amorcer le trouble (si l'on s'emploie à rationaliser, on dira qu'il n'y a pas non plus de raisons de retourner dans le même lieu, alors que Seongjun n'est là que quelques jours) et se trouve renforcé par d'autres répétitions (qui se déroulent dans ou autour du bar et que nous décrirons ensuite). À chaque fois, l'endroit est divisé en trois espaces : l'allée qui mène à l'entrée, l'intérieur du bar (la table où sont assis les amis, à côté du comptoir, ainsi qu'un mur du bar où se trouve un piano, pas très loin de la table - même si les distances ne sont pas clairement définissables), et un espace extérieur où les personnages fument. Le passage systématique d'un ou des personnages dans ces espaces produit, au-delà du retour dans un même lieu, un effet de répétition structurel et formel, puisque les protagonistes non seulement reviennent dans le même espace, mais semblent saisis dans le même cadre. Comme le remarque encore Kevin B. Lee, les plans qui montrent l'arrivée des amis présentent des similitudes frappantes, qui concernent aussi la mise en scène, puisque Youngho répète inévitablement les mêmes gestes, se retournant pour faire face à ses amis alors qu'il avançait devant eux, et touchant l'épaule de Seongjun quand ils entrent dans le bar.

Mais Hong Sang-soo ne se contente pas de répéter de la sorte des plans ressemblants : à chaque fois que les amis arrivent dans le bar, ils constatent l'absence de la patronne du bar, Yejeon, si bien qu'ils se servent eux-mêmes. La patronne finit cependant immanquablement par entrer, et, par deux fois (lors de la première et de la deuxième visite au bar), un plan est inséré dans le montage pour nous montrer son arrivée, celle-ci passant au même endroit que les autres plus tôt. En réalité, il s'agit de *la répétition d'un même plan*, Hong Sang-soo réutilisant dans la deuxième séquence le plan déjà utilisé pour la première. S'il n'y a d'une certaine manière qu'une différence de degré entre le procédé qui consiste à faire se répéter des données formelles ou narratives dans deux plans différents et la répétition d'un même plan, ce dernier procédé porte pourtant d'autres implications et change la donne par rapport à ce qui émanait de la structure d'*Hill of freedom,* à savoir un temps qui pouvait sembler se multiplier et multiplier les actions

[242] Voir l'essai vidéo « «Keyframe video : Between the lines in The Day he arrives », disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=IsvkZtSbMtU&t=2s

suivant ses lignes, mais en supposant des décrochages et une différence ou une variation entre fragments.

Même dans le temps multiple tel qu'il se laisse entrevoir dans *Hill of freedom*, on peut dire que chaque fragment ne sert qu'une fois, que chaque unité d'espace-temps, si elle peut être le double d'une autre, n'occupe qu'un seul point sur une ligne donnée. Mais toute l'ambiguïté d'un tel procédé, le trouble qu'il peut communiquer au reste, tient là : s'agit-il d'une reproduction réelle sur une seule ligne temporelle ou s'agit-il d'une répétition sur deux lignes, entre deux unités dont l'identité parfaite assure simplement pour nous le caractère indiscernable ?[243] La répétition d'un même plan crée une interrogation sur le statut de ce qu'il montre, qui s'étend par ricochet au statut de l'ensemble des séquences qui composent le récit : si un plan et une action recommencent, alors elles peuvent valoir comme point de décrochage et le statut de tout ce qui se trouve entre la première et la seconde occurrence devient douteux. On pourrait aussi bien dire, en reprenant le fruit de notre analyse précédente, que *la répétition exacte d'un plan tend à faire apparaître à nu l'action de la force du temps* (cette répétition étant aberrante du point de vue de la chronologie).

Les répétitions moins radicales sont également concernées par la série de questions ou le cadre problématique produit par cette répétition. Par deux fois, Seongjun joue un morceau (le même) sur le piano du bar, et, selon le mécanisme de fonctionnalisation de la réalité, on remarque que la mise en comparaison des éléments présents dans les deux séquences, de leurs ressemblances et différences, suggère qu'elles pourraient se situer sur des lignes temporelles différentes. La première fois, Seongjun commence par demander s'il peut jouer ; Boram s'étonne et se réjouit qu'il sache jouer du piano, et Youngho, après que son ami a commencé à jouer, rit nerveusement et se prend la tête dans une main, avant d'expliquer qu'il est embarrassé car Seongjun est selon lui très agréable jusqu'à ce qu'il joue du piano. Cependant, Boram et Yejeon semblent apprécier la performance de Seongjun, la seconde en remarquant même la qualité.

La seconde fois, certains éléments se répètent, se déplacent ou s'ajoutent. Alors que cela pourrait sembler dispensable, puisqu'il a déjà reçu une autorisation, Seongjun demande à nouveau s'il peut jouer –

[243] Si le plan nous montre l'avancée de Yejeon, le retour du plan a un effet qui n'est pas sans rapport avec celui qu'aurait une marche arrière, et il peut être perçu comme le fruit d'une marche arrière au niveau de la continuité filmique. Une marche arrière ferait revenir le personne à son point de départ par une manipulation du sens de défilement des images, tandis qu'ici nous revoyons une avancée que nous avons déjà vue, mais ce sont bien deux manières de perturber l'idée d'une continuité temporelle en jouant des données filmiques, sens de défilement ou unicité et agencement des séquences. On ne trouve pas d'inversion du sens de défilement dans les films d'Hong Sang-soo, où l'on se contente de perturber l'ordre des fragments, mais deux bande-annonces des films sont constituées de séquences passant en marche arrière : celle d'*Un jour avec, un jour sans,* dans lequel la même histoire redémarre vers le milieu du récit (https://www.youtube.com/watch?v=wOE-Zznq_S4&t=2s) et de *The day he arrives*, où un plan est répété et où deux femmes ont la même apparence (https://www.youtube.com/watch?v=_nuet1q58z8). Ce sont donc selon nous des cas assez rares pour être remarqués où une bande-annonce, par des moyens absents des films eux-mêmes, nous délivrent une vérité à leur sujet. C'est aussi une occasion de réaffirmer le rapport entre les conceptions d'Epstein et ses évocations de la marche arrière, et le travail d'Hong Sang-soo.

mais on peut étouffer cet étonnement en voyant là une marque de politesse. Alors que cela aurait été davantage à sa place dans la première séquence, d'autant plus que Seongjun, en jouant une première fois, aurait dû s'en apercevoir, la patronne avertit cette fois son client que le piano est désaccordé. Youngho, quand son ami commence à jouer, a une réaction similaire à celle de la première séquence, quoique moins appuyée : il se contente de sourire et penche la tête, amorçant un geste proche de celui observé précédemment. Enfin, c'est Jungwon, un acteur et ami, et non Boram, qui s'étonne que Seongjun joue du piano, l'élément se trouvant donc à la fois présent et déplacé d'un personnage à un autre (Boram se trouve cette fois à côté du piano pour observer le réalisateur désœuvré). D'une séquence à l'autre, l'écriture intègre des éléments qui sembleraient pouvoir être économisés dans le cas où elles seraient dans un rapport chronologique de succession, mais qui sont éventuellement justifiables et compréhensibles, et des ressemblances qui sont aussi bien des différences[244], *ces choix ayant pour effet de faire planer une étrangeté et d'établir une indécidabilité quant au lien temporel des deux scènes*.

D'autres répétitions qui concernent cette fois la relation de Seongjun et de Yejeon participent au même effet. Nous disions que Yejeon mentionnait seulement la seconde fois que le piano était désaccordé, comme si la première n'avait pas eu lieu, or on remarque également que Youngho, à chacune de ses arrivées dans son bar, lui présente Seongjun, comme si c'était à chaque fois leur première rencontre. Là encore, une explication rationnelle reste possible, et nous sommes libres d'imaginer que cette répétition est due à l'état d'ébriété de Youngho et à la politesse des autres (puisque remarquer qu'ils se connaissent supposerait justement de remarquer l'état de Youngho)[245]. Mais à cette *triple répétition des présentations* s'ajoute la *double répétition des amours des deux personnages*. Par deux fois, lors de la deuxième et de la troisième visite, Yejeon sort alors que Seongjun est en train de fumer, et ce dernier, qui ressent pour elle une attraction particulière, l'accompagne dans le but d'aller chercher à manger. À chaque fois, ils s'arrêtent pour discuter au beau milieu d'une rue, et il se jette sur elle pour l'embrasser. On peut identifier trois éléments présents autour du premier baiser, qui pourront être mis en rapport avec la seconde partie de la répétition : il neige abondamment, la première réaction de Yejeon est de demander combien de temps Seongjun reste à Séoul, et les deux personnages échangent leurs noms, comme si les présentations n'avaient pas eu lieu ou avaient été oubliées. La manière dont le second baiser est amené est

[244] L'étonnement est présent dans les deux cas, mais le déplacement entre personnages ne permet pas d'établir un statut clair, ce qui aurait été le cas si nous avions vu un même personnage s'étonnant dans les deux cas. Ici, nous pouvons dire que Boram ne s'étonne pas la deuxième fois car elle sait que Seongjun joue, mais aussi qu'elle ne s'étonne pas car le motif de l'étonnement s'est déplacé sur Jungwon, et n'est plus structurellement disponible, ou que son absence d'étonnement ne signifie rien de particulier.

[245] On peut noter que Youngho, lors de la troisième fois, présente Seongjun en disant « Tu connais M. Yoo, non ? », mais il disait déjà « Tu le connais, non ? » lors de leur première rencontre. Cette question peut aussi bien renvoyer à l'existence d'une rencontre précédente qu'au fait que Seongjun, en tant que personnage public, peut être connu et reconnu. Par ailleurs, Yejeon et lui répondent simplement en se saluant, sans confirmer oralement une éventuelle connaissance.

particulièrement intéressante pour nous puisque, dans ce cas, Seongjun s'arrête de marcher pour s'excuser auprès de la patronne, expliquant qu'il était saoul ; seulement, alors qu'il se souvient (ce qui suppose que le baiser a eu lieu), elle ne semble pour sa part avoir aucun souvenir du baiser précédent (comme s'il n'avait pas eu lieu).

C'est alors que se produit une réaction sur laquelle nous aurons à revenir puisque, dans ce qui apparaît comme une *incohérence* totale alors même qu'il s'excusait, Seongjun s'élance et embrasse à nouveau la jeune femme qui, de manière non moins surprenante, ne tarde pas à l'appeler « chéri », comme si le baiser avait fait monter en elle quantité d'affections absentes quelques secondes plus tôt. On pourrait dès lors tout à fait s'imaginer que Yejeon mentait lorsqu'elle disait ne pas se souvenir, mais l'on remarque en même temps que sa première réaction est identique à celle qui suivait le premier baiser : elle demande à Seongjun combien de temps il reste. Identique à la première, cette réaction semble spontanée, sans que l'on puisse déterminer si elle se répète dans deux occurrences chronologiques (une situation se reproduit dans le temps et suscite le même réflexe la première et la seconde fois), ou si elle se répète parce qu'il s'agit dans les deux cas d'une première fois (la question de Yejeon est la suite spontanée d'un premier baiser et non pas la suite donnée à chaque baiser). Là encore, *l'écriture installe une tension et une indécidabilité* quant à savoir si les événements se répètent jour après jour sur un plan horizontal, ou si un même jour se répète et fait l'objet de variations sur un plan vertical. Enfin, nous évoquions la présence de la neige lors du premier baiser, puisqu'il se trouve que cette neige pourtant abondante alors que le troisième jour se termine a totalement disparu dans la coupe qui le sépare du quatrième ; effet de discontinuité climatique qui participe à étayer, contre celle d'une succession chronologique, l'hypothèse d'un saut entre différentes lignes.[246]

Ces premiers commentaires nous permettent de saisir la manière dont, à travers des choix d'écritures qui règlent (ou ne règlent pas) le rapport des éléments qui constituent les séquences, la répétition peut, comme le déclare Hong Sang-soo, remettre en cause la chronologie et enrayer les opérations qui participent à son établissement. Sous certains rapports, la répétition est un procédé susceptible de produire une hésitation entre avancée et stagnation dans le temps, mais l'exemple de *The day he arrives* est en outre intéressant car il permet de faire émerger clairement *la relation entre un enjeu temporel et un enjeu existentiel*, puisque cette hésitation se retrouve aussi sur le plan des relations sentimentales de Seongjun. On pourrait en effet observer que, si le baiser de Seongjun est répété deux fois, la nuit qu'ils passent ensemble sera pour sa part unique puisqu'elle est, comme nous l'avons déjà dit,

[246] On remarque également que Seongjun porte les mêmes vêtements tout au long du film, ce qui pourrait être à la fois justifiable dans une perspective chronologique (il voyage léger et a emporté une seule tenue pour trois ou quatre jours), ou le signe qu'une même journée se répète.

suivie d'une séparation. Mais cette nuit suivie d'une séparation apparaît dans le récit comme la répétition de la soirée du premier jour, que Seongjun passe avec son ancienne petite amie, Kyungjin. *Le personnage semble ainsi voué à reproduire le même type d'aventure, avec le même type de femme, comme enfermé dans un cycle.*

Seongjun entre stagnation et avancée, répétition et variation

La relation de Seongjun et de Yejeon apparaît dans le film comme une manière de continuer sa relation avec Kyunjin tout en y mettant fin. De fait, alors même que la nuit passée avec Kyungjin est suivie d'une séparation voulue nette, le lien unissant les deux amants n'est jamais totalement rompu, la jeune femme enfreignant les règles fixées par Seongjun en lui envoyant des sms qui maintiennent sa présence au fil du récit. On ne peut que ressentir une forte ambivalence dans la scène qui mène au deuxième baiser, puisque Seongjun n'y accompagne pas spontanément Yejeon, mais la rattrape alors qu'elle a déjà pris de l'avance, et ceci juste après avoir reçu un sms de Kyungjin qui l'informe qu'elle a quitté son compagnon pour lui et lui demande de ne pas la quitter « *même si on doit encore se séparer plus tard* ». Tout se passe comme si *l'expression de l'attachement de l'une* provoquait chez le personnage une angoisse, et *une impulsion qui le pousse vers l'autre*. Pour mettre de la distance entre lui et une femme qui menace une rupture qu'il désire sans appel, Seongjun se rapproche d'une autre, mais *le mouvement même qui devrait l'éloigner ne fait que le reconduire au point de départ*, et il ne semble pas pouvoir échapper à un entre-deux *puisque cette autre est également la même.*

Sur ce point, la donnée capitale ici est que Kyungjin et Yejeon sont interprétées par la même actrice, si bien que les deux femmes différentes apparaissent comme deux femmes identiques. La *tension instaurée dans le récit entre stagnation et avancée* rencontre donc cette *tension au niveau de l'identité et la différence des deux personnages*, cette étrange répétition d'une apparence. Et de tous ces éléments une question générale se dégage : *l'usage de la répétition constitue-t-il une discontinuité formelle qui va dans le sens d'un blocage, tout revenant dans un temps cyclique ou bégayant, ou au contraire une continuité formelle qui implique des sauts multilinéaires, tout recommençant autrement dans un temps décentré* ?[247]

[247] Nous parlons ici de discontinuité formelle au sens où la répétition implique un retour des éléments qui contredit un cours continu du temps où rien n'est censé revenir à l'identique à l'intérieur d'un ordre de succession, si bien que ce type de retour suppose une connexion du présent et du passé aberrante ; et nous parlons d'une continuité formelle dans le sens où le retour de certains éléments semble de son côté contradictoire avec un cours du temps discontinu dans lequel rien ne revient, pour des raisons opposées à celles en fonction desquelles rien ne revient dans un cours chronologique du temps. Lorsque l'on considère la répétition, c'est comme si elle ne pouvait être l'indice d'une continuité ou d'une discontinuité qu'en indiquant son contraire (le retour débouche sur la différence, et la différence débouche sur le même). Mais notre formulation cherche avant tout ici à apparaître problématique et nous aurons l'occasion de revenir longuement sur les jeux de la continuité et de la discontinuité à la surface des récits à travers une force du temps.

Est-ce qu'une apparence saute à travers le récit pour témoigner de l'emprisonnement du personnage, ou est-ce qu'elle revient comme occasion de variation ?

Si, avec ce choix de casting, la répétition est ici particulièrement évidente, la plupart des personnages d'Hong Sang-soo sont dans une situation proche de celle de Seongjun, tendent à reproduire les mêmes schémas et à revenir sans cesse à un amour passé. Les films que nous avons déjà commentés fournissent de nombreux exemples : la relation d'Haewon et de Lee, la relation de Ku et de Gosun dans *Les femmes de mes amis* (et la répétition du même schéma lors de la rencontre avec les deux couples), de Sangwon et de Jisook dans *Le Pouvoir de la province de Kangwon*, ou de Mori et de Kwon. *La femme est l'avenir de l'homme* constituerait un autre exemple de choix, puisqu'il nous montre deux amis qui retrouvent une femme avec laquelle ils ont tous les deux eu une aventure, et semblent tout à coup repris par cette relation alors même que de nombreuses années se sont écoulées[248]. Les liens qui unissent les personnages les uns aux autres sont chez Hong Sang-soo sans rapport avec le nombre des années, puisque la distance qui sépare le passé du présent, c'est-à-dire la chronologie, est elle-même mise à l'épreuve[249]. La tension soulignée ici est assez caractéristique de l'ensemble des films d'Hong Sang-soo, qui ne mènent jamais d'un début à une fin, d'un problème à une résolution, mais reposent sur une forme de stagnation ou de suspension[250].

[248] Hong Sang-soo évoque la scène finale de *La femme est l'avenir de l'homme* dans des termes qui rendent bien compte de la situation des personnages relativement au temps :« Dans la dernière scène, Mun-ho est tout seul, sur une route vide, elle attend un taxi. Cette scène me plaît parce que j'ai senti que je ne saurais pas si Mun-ho est dans le passé, le présent, ou l'avenir. C'est comme si toute impression de linéarité temporelle s'était évanouie. Mun-ho a pensé au passé, s'y est rendu pour tenter de le confirmer dans le présent, et il est là, sur cette grande route, par une obscure nuit d'hiver, à imaginer que la répétition du passé, et non l'avenir, se déroule devant lui. C'est comme si Mun-Ho devait la rencontrer, encore dans l'avenir, ce serait comme revenir à hier, quand ils étaient ensemble. » (traduction personnelle), dans Huh Moonyung, « Interview », *op.cit.*, p. 73.

[249] Au sujet de *Conte de cinéma*, Hong Sang-soo déclare qu'il ne souhaitait pas que la distance temporelle séparant les deux parties soit clairement donnée : « J'ai voulu faire se chevaucher deux temporalités différentes parce que je voulais parler du temps, de sa signification. Mais je n'ai pas ressenti le besoin de fabriquer une différence de temporalité qui permette au premier venu de distinguer les périodes » (traduction personnelle), dans *Ibid.*, p. 76. On peut ainsi à la fois se dire que plusieurs années se sont écoulées, tout en ayant le sentiment que les deux segments se suivent de très près. Notons également une mention temporelle étrange dans *Sunhi*, puisqu'il nous y est dit que Sunhi est quelqu'un qui a tendance à s'isoler et à disparaître, Kim Munsu disant même qu'elle peut rester injoignable pendant des années. Compte tenu de la relative jeunesse de Sunhi, qui semble avoir rencontré les autres protagonistes au cours de ses études, il nous semble qu'il s'agit là d'une donnée non-réaliste, qui nous indique des existences qui se jouent hors d'un temps et d'une durée chronologiques. Ces longues disparitions sont surtout le trait d'un personnage conceptuel.

[250] L'importance du temps dans son cinéma peut justement apparaître singulièrement évidente lorsque l'on se fait cette remarque. La stagnation, qu'on la considère sur un plan existentiel ou concret, peut être perçue, de manière toute générale, comme relative à l'image d'un temps multiple qui doit avoir pour effet de contrarier toute progression linéaire. On pourrait tout à fait à partir de là, faire l'hypothèse qu'au fond une crise du temps conditionne tout le reste et le jeu de la continuité et de la discontinuité. Néanmoins, en faisant ainsi tout remonter au temps, on ne parviendrait pas à saisir les éventuelles raisons ou conditions de cette crise, et à en formuler les diverses conséquences. D'ailleurs, la répétition peut elle-même sembler déterminée par une certaine image du temps, mais elle est aussi bien, du point de vue formel, un procédé qui permet d'établir cette image, selon une relation d'interdépendance de la structure formelle des récits et des images de la pensée déjà soulignée. Peut-être la crise du temps est-elle elle-même déterminée à partir d'un plan existentiel, par l'état des personnages. Mais nous tenons autant au rapport des éléments formels et des images de pensée qu'au fait de tenir ensemble les plans, et les dimensions temporelle et existentielle nous semble ici particulièrement liées. Nous retrouverons d'une certaine manière le rapport quasiment indissociable, autour de la répétition, de la question du temps et de l'identité (voir *Différence et répétition, op. cit.*,

Conte de cinéma montre également à sa manière, à travers sa division en deux segments, la reproduction d'une même histoire. Cet exemple est d'ailleurs quelque part plus proche de *The day he arrives* dans la mesure où il ne s'agit pas non plus dans ce cas des retrouvailles de personnages s'étant connus dans le passé, mais d'une situation plus curieuse qui implique à chaque fois un rapport singulier de similitude et de différence, puisque les deux Yongsil et Kyungjin et Yejeon peuvent être décrites comme deux personnes différentes (un rôle dans un film et une actrice ; deux personnes à l'état civil distinct) qui ont cependant la même apparence[251]. Nous avions noté que Yongsil pouvait être considérée en tant qu'actrice comme une pure surface de projection, et que la perception que Tongsu avait d'elle dans la seconde partie était conditionnée par les images de son personnage. L'attraction que ressent Tongsu pour une femme qui, quoique réelle, peut être considérée comme la réplique d'une autre femme, pour ne pas dire comme son image, n'est évidemment pas sans lien avec l'attraction de Seongjun envers Yejeon, malgré la différence des deux films.

La différence première vient bien sûr du fait que dans le cas de *Conte de cinéma* la ressemblance est justifiée par la profession de Yongsil et la mise en abyme, alors que la ressemblance de Kyungjin et de Yejeon ne trouve pour sa part aucune justification à l'intérieur du récit. Mais peut-on dire qu'il n'y a pas d'actrice dans *The day he arrives* ? Évidemment, il n'y a pas d'actrice si on entend par là l'actrice comme type de personnage, mais l'utilisation d'une seule interprète pour deux personnages suffit pour affirmer que le film porte en lui l'actrice comme enjeu ou question, qui ouvre à un plus grand problème. La similitude d'apparence des personnages ne fait pas signe vers l'actrice comme problème, mais elle nourrit plutôt le problème de pensée que constitue la présence d'images interposées et leurs actions au sein des relations. Le métier d'actrice n'est pas la condition d'un jeu d'images comprenant un mouvement d'intériorisation et de projection, mais il exprime et révèle la condition profonde de tous les personnages qui se voient confrontés aux images que chacun a en soi et échange[252]. Il n'y a pas d'autre justification à la ressemblance de Kyungjin et Yejeon que ce problème.

---

p. 2).

[251] Nous aurons à revenir longuement sur la question de l'identité chez Hong Sang-soo et sur son rapport avec les questions d'images et du temps. Il y a bien sûr un rapport évident entre l'impossibilité de discerner des lignes temporelles au sein d'un temps multiple et l'impossibilité de poser des limites à l'identité. C'est une question qui se déploie tout au long de sa filmographie, et à travers des configurations multiples, qui peuvent aussi bien impliquer la similitude physique de deux personnages que la différence à soi d'un même personnage, un rapport à l'autre ou un rapport à soi. Aussi les exemples de *The day he arrives* ou de *Conte de cinéma,* s'ils sont facilement rapprochables, ne sont néanmoins pas foncièrement différents des exemples que l'on trouverait dans *Woman on the beach* ou *Sunhi*. On peut en tout cas noter dès à présent et en passant que le choix de faire interpréter deux personnages différents par une même actrice apparente Hong Sang-soo à un cinéaste qu'il affectionne, Luis Buñuel, et à son propre choix, dans *Cet obscur objet du désir* (1977), de faire interpréter un même personnage par deux actrices différentes. Choix opposé terme à terme, donc, mais qui pose des questions très proches.

[252] Nous reviendrons longuement dans la partie suivante, en nous intéressant au problème de l'identité chez Hong Sang-soo, sur l'importance des images dans les relations des personnages et sur les différents types d'images qui peuvent être mis en jeu dans leurs échanges.

Conte de cinéma, en installant d'abord clairement, avec le film dans le film, les images intériorisables, puis en nous montrant la manière dont elles s'interposent entre lui et Youngsil lors d'une rencontre « réelle », en constitue un cas spécifique. Dans ce cas, les images du film dans le film valent en quelque sorte comme des images ancrées dans la tête du personnage masculin, et leur présence et persistance ne nous sont plus données à percevoir dans la seconde partie qu'à travers son comportement : Yongsil, confrontée à cela, devra protester et dire qu'elle n'est qu'une femme comme les autres. *The day he arrives* est un cas différent puisque l'image que Seongjun a dans la tête est directement extériorisée dans le récit, si bien qu'une seconde femme apparaît « simplement » comme la réplique exacte d'une première. Alors qu'il y a des images entre Yongsu et Yongsil, il n'y a pas d'images *entre* Seongjun et Yejeon : c'est Yejeon elle-même qui, en apparaissant comme copie conforme de Kyungjin, est d'emblée donnée comme image.

Ces considérations entraînent une question que nous laissons en suspens pour le moment : la ressemblance des deux femmes dépend-elle du personnage masculin qui projette des images (le récit ne faisant qu'épouser ce mécanisme mental), ou est-elle extérieure à lui ? Ce qui nous paraît sûr, c'est que c*ette ressemblance installe un rapport de l'identité et de l'altérité qui se double sur le plan existentiel d'un rapport du négatif et du positif.* La relation de Seongjun avec Yejeon semble indiquer que le personnage est sous l'emprise d'images qui entraînent l'assimilation d'une seconde femme à une première, et font de toute rencontre la *reproduction* d'une rencontre passée. La répétition renvoie à cet aspect négatif qui semble rattacher les événements à une origine à travers une ressemblance . Mais la répétition, en mettant en jeu des différences, est aussi un procédé susceptible de détacher les événements de tout centre ; c'est *un procédé biface qui installe un mouvement de balancier au coeur du récit.* La répétition d'une relation signifie aussi l'introduction de différences, c'est-à-dire non pas seulement la reproduction d'images passées, mais la production de nouvelles images, ainsi que l'ouverture d'une première femme à une autre. *Toutes retrouvailles sont à la fois une répétition dans l'existence des personnages, et l'occasion d'une variation structurelle au niveau du récit,* variation mobilisant des forces positives qu'elle donne donc l'opportunité de saisir.

Il faut tenir fermement à l'idée que les existences des personnages ne se bornent pas à des mouvements négatifs, et, en ce qui concerne Seongjun, nous avons déjà dit qu'il pouvait apparaître comme un frère d'Haewon et témoignait d'une conscience de la discontinuité, notamment à travers son désir de rupture. Voilà bien les termes d'un conflit à explorer : *un personnage qui a conscience de la discontinuité reproduit une expérience avec deux femmes*. Mori, dans *Hill of freedom*, vient à Séoul dans l'intention de retrouver Kwon et s'en veut lorsqu'il couche avec Youngsun car il sait qu'il ne pourra pas

rester. Ici, Seongjun rompt d'abord avec une ex chez laquelle il était venu gros de sentiments, et, comme nous l'avons dit, Yejeon lui demande immédiatement après leur baiser combien de temps il compte rester. Dans les deux cas, avec Youngsun et Yejeon, nous avons *une relation posée comme impossible, qui, pourtant, sera entamée et donnera lieu à l'échange de mots d'amour.*

La patronne du bar « Roman » sait bien dès le départ que la présence de Seongjun sera éphémère et lui-même, alors qu'il lui a demandé si elle l'attendra le soir dans son bar, semble au comble de la surprise lorsqu'elle répond positivement, comme s'il s'attendait à ce qu'elle ne l'attende pas. Par la suite, Yejeon elle-même, alors qu'il lui annonce qu'il reviendra pour la retrouver après s'en être allé avec ses amis, semble remplie de doute à ce sujet. Curieusement, la relation semble s'ériger sur un socle de discontinuité, entre la conscience d'une condamnation à l'éphémère, une méfiance ou une absence d'illusion partagée par les deux personnages ; mais elle est néanmoins entamée, non sans investissement émotionnel. Il faut revenir sur l'incohérence dont fait preuve Seongjun lors de la séquence du second baiser. Celui-ci commence par accomplir un mouvement moral en s'excusant auprès de la jeune femme de l'avoir embrassée la veille sous l'effet de l'alcool – il signifie par là que ce baiser ne supposait aucun engagement de sa part et qu'il vaudrait mieux l'oublier, qu'il aurait mieux valu qu'il n'ait pas eu lieu. Il devrait par conséquent être rassuré lorsque Yejeon lui dit qu'elle n'a aucun souvenir de ce baiser, mais il apparaît choqué et inquiet. À vrai dire, il semble tout autant libéré que choqué, puisqu'il s'empresse de l'embrasser et, dans la discussion qui s'ensuit, laisse planer un engagement, puisqu'il est comme nous l'avons dit question d'un « retour » de l'un et d'une « attente » de l'autre[253].

Mais la raison pour laquelle cet engagement peut à ce moment être énoncé n'est-elle pas celle-là même pour laquelle le baiser a pu être recommencé ? L'oubli libère chacun du poids de l'engagement, et personne ne se fait d'illusion sur la valeur des paroles prononcées. Si Yejeon s'étonne que Seongjun puisse revenir, s'il s'étonne qu'elle puisse l'attendre, c'est que ni l'un ni l'autre n'ignore tout à fait l'action d'une discontinuité qu'ils viennent d'expérimenter, et qui rend leurs paroles possibles en les rendant incroyables. On peut ainsi déceler dans la scène une conformation des personnages à la discontinuité : puisque Yejeon a oublié le premier baiser, alors Seongjun peut l'embrasser à nouveau. Dans ce cas, *une rupture dans la continuité, qu'elle soit provoquée par une force d'oubli ou une force du temps, ouvre une possibilité de recommencement selon une modalité spécifique qui maintient l'engagement à distance en en faisant un engagement dans l'instant, dans la discontinuité*.

Mais nous balançons. Nous voyons les personnages, au cours de cette scène, effectuer de curieux mouvements qui répondent à l'hésitation entre stagnation et avancée induite par la structure du récit. On

[253] Cette situation contraste donc fortement avec la réaction angoissée de Seongjun suite à la réception du sms de Kyungjin qui exprime justement l'attente de son retour.

ne saurait trop décider si les personnages se coulent dans la discontinuité ou tentent au contraire de lutter contre elle. L'impulsion qui conduit Seongjun à embrasser Yejeon pourrait également être motivée par la peur de la discontinuité qui fait qu'un baiser qui a eu lieu puisse être perdu, et être accompagnée par la nostalgie d'un engagement continu, chacun retrouvant ses illusions perdues. Il semble difficile d'exclure *a priori* l'une de ces deux hypothèses : des personnages dont le comportement tend à épouser, *au prix d'un certain effort*, l'intervention des forces qui façonnent un monde discontinu, et des personnages qui luttent de toutes leurs propres forces illusoires contre des forces qui semblent menacer tout ce que l'existence a de sûr et stable.

La nostalgie de la continuité émerge dans l'engagement des personnages à s'attendre et à revenir, et il n'est pas difficile de voir dans cet engagement qui ne concerne que le soir-même le germe d'un engagement qui concerne toute une vie : si l'on commence par tenir une promesse, qui sait où l'on s'arrêtera ? Le « chéri » subitement lancé, la répétition du baiser, et le fait que Yejeon apparaisse comme une copie de Kyungjin sont divers éléments qui semblent indiquer un blocage et le retour d'images passées. Quand un personnage en appelle un autre « chéri », alors qu'il connaît à peine et qu'elle avait oublié son baiser, ne cède-t-il pas à un réflexe de continuité qui est un terrible cliché, le mot étant comme détaché de la situation ? On ne peut cependant, même si certains clichés infusent dans la situation et si cela implique une part de reproduction, apparenter la conduite étrange des personnages à de simples clichés à partir du moment où la répétition n'exclut pas ici des marques de conscience chez les personnages, dont *l'attitude devient une forme de négociation entre continuité et discontinuité – nous disons que la reproduction témoigne d'un blocage, mais que la conduite des personnages pose des barrières à l'intérieur même de la reproduction, qui s'opposent à l'établissement d'une continuité*. Il faut considérer le mouvement du balancier dans son ensemble et redire ici que, si Seongjun répète avec Yejeon sa relation avec Kyungjin, il répète aussi la rupture : tout le désir de continuité que l'on peut remarquer dans la conduite du personnage rencontre cet obstacle qui empêche à la relation de passer la nuit. En se chargeant lui-même de produire la rupture, le personnage relaie les forces de l'oubli ou du temps.

Mais il n'y a aucune raison qu'un personnage capable de seconder ainsi les forces de la discontinuité ne subisse pas par ailleurs l'attraction des forces de continuité. Le paradoxe apparent qui le conduit à mettre fin à une relation qui apparaît pourtant comme la reproduction d'une relation précédente tient tout entier à une tension fondamentale entre continuité et discontinuité : s'il nouait simplement une relation avec une femme qui n'a rien à voir avec Kyungjin pour y mettre fin, la discontinuité l'aurait emportée totalement, tandis que nous nous maintenons de la sorte dans un entre-deux. Mais le fait que le personnage semble se refaire des illusions à partir de l'absence d'illusions, ou demeurer sous l'emprise

d'images passées et effectuer des mouvements négatifs tout en épousant les forces de discontinuité et en effectuant les mouvements positifs (Seongjun est capable d'apprécier l'éphémère et de le vivre intensément), n'a rien d'étonnant ; il y va moins d'une contradiction que d'une conséquence de la destitution de l'unité ou de la puissance de la conscience. En effet, comme le montrait bien l'exposé de Jongrae dans *Woman on the beach*, il ne suffit pas de la conscience ou de la volonté pour se dégager de l'emprise des images ancrées en nous, mais cela suppose d'importants efforts, l'acquisition de nouvelles habitudes. *Peut-être qu'il nous faut voir la répétition de la rupture non pas comme une reproduction, mais comme l'effort de contracter une nouvelle habitude.* En attendant d'être libéré de l'image ancienne, il faut rompre et rompre encore.

Seongjun, pris dans le balancier, est bien un héros de la discontinuité, avec ses qualités et ses défauts paradoxaux : au moment de quitter Boram lors de la quatrième journée, celle-ci, qui exprime régulièrement de l'intérêt pour l'avenir du réalisateur, lui dit en évoquant une conversation à laquelle nous n'avons pas assisté, « *j'espère que vous ferez comme vous avez dit* ». On devine que Seongjun a dû s'engager à se remettre sérieusement au travail dans le but de tourner un nouveau film, mais celui-ci répond en disant « *je ne m'en crois pas capable* », ce à quoi Boram réplique « *Alors vous auriez mieux fait de ne rien dire* ». Cet échange trouve son pendant lorsque Seongjun s'apprête à se séparer de Yejeon. Après qu'il lui a fait toutes ses recommandations, au moment où il s'apprête à la quitter, Yejeon lui dit « *Je ne suis pas sûr que tu sois capable de partir comme ça* ». Mais Seongjun partira bien tout de suite après, même s'il s'arrête et se retourne un court instant dans une ruelle près du bar. Ces deux échanges nous indiquent bien où se situent les capacités et incapacités du personnage : s'il est, comme les autres personnages d'Hong Sang-soo, *incapable* de tenir un engagement dans la continuité, il est par contre *capable* d'accomplir un mouvement de rupture, de s'engager dans la discontinuité (la phrase de Yejeon suggère bien que ce mouvement qui pourrait paraître simple et trahir une faiblesse suppose une force chez celui qui l'accomplit).

Sans doute, si la prise de conscience est insuffisante pour se débarrasser des clichés ou faire cesser leur action, elle entraîne les êtres dans un processus qui accroît leur capacité de résistance. Il ne fait pas de doute que Seongjun a conscience de la présence d'illusions de continuité, sa tirade à propos des « traits de pensée » l'atteste. *The day he arrives* montre d'un certain point de vue l'échec du personnage à tirer toutes les conséquences de cette connaissance – alors qu'il rejette la formation de traits de pensée comme une projection de l'esprit humain, lui-même projette des images sur la réalité ou reste sous l'influence d'images passées dans ses relations – mais il montre surtout l'expérimentation que le personnage fait de ce problème sous ses divers aspects, et avec les incohérences et limites qu'il suppose.

2.d De Kyungjin à Yejeon : choisir son trajet.

Nous pourrions résumer nos réflexions en disant que l'usage de la répétition dans *The day he arrives* recouvre un double enjeu temporel et existentiel. Sur le plan temporel, elle installe une tension entre avancée et stagnation, qui s'exprime dans l'impossibilité de décider si le film nous décrit des journées différentes, ou si une même journée se répète. Sur le plan existentiel, la tension passe entre la reproduction des mêmes actions et réactions par des personnages sous l'emprise de clichés et l'effort qu'ils fournissent pour échapper aux illusions et introduire de la nouveauté ou des variations. On conçoit facilement, en exposant les choses de cette manière, un rapport entre la stagnation temporelle et la reproduction existentielle, et il peut apparaître sensé de se demander quel niveau du problème conditionne l'autre. Est-ce en fonction de la condition existentielle des personnages et de l'action en eux des images que le temps se met à stagner, ou est-ce au contraire parce que le temps a perdu son caractère chronologique que les existences se retrouvent comme enfermées dans un cycle de reproduction ? Certaines de nos réflexions précédentes à propos d'*Hill of freedom* nous invitent à pencher en faveur de la deuxième hypothèse, puisque, par-delà toute réduction des forces à la psychologie, les existences apparaissent prises dans le temps.

Mais la question de savoir quel plan détermine l'autre est finalement peu pertinente : on peut affirmer que le temps est déterminant, le temps ne devient un problème que rattaché aux autres plans. Il nous semble plus pertinent de dire qu'*il existe un problème de la stagnation-reproduction, et que sa solution découle de la dimension temporelle*. Le temps peut excéder les personnages, il ne se donne jamais qu'à travers le travail de structuration du récit, et, en même temps que le récit contribue à l'émergence d'une nouvelle image du temps (et modifie les images qui viennent en premier dans la continuité filmique, qui pourraient valoir comme modèle), ne tend-il pas à détacher les personnages de leur soumission aux clichés ?

Nous parlons d'une tension entre stagnation et avancée, entre un temps cyclique impliquant une reproduction et un temps décentré impliquant une variation, mais il ne faut surtout pas se méprendre et se laisser prendre dans les filets d'une opposition formelle. Le temps cyclique suppose une *stagnation dans l'avancée*, que les jours se suivent et se ressemblent, alors que le temps décentré suppose une *avancée dans la stagnation*, que le même jour diffère, mais l'erreur fatale serait d'envisager comme solution une avancée dans l'avancée (la stagnation dans la stagnation semble elle-même inenvisageable comme

solution) : il faudrait que les jours se suivent et ne se ressemblent pas. C'est une erreur, puisque cela revient à souhaiter la restauration d'un temps chronologique et évolutif dont les conditions ne sont plus disponibles. Cela revient en outre à retirer à la répétition son potentiel critique et positif, en la réduisant à une forme d'anomalie. Quand nous disons que la solution pourrait découler de la dimension temporelle, nous devons ajouter qu'elle passe aussi par *la répétition, en tant que celle-ci est liée à un certain mode temporel*. Nous parlons depuis le début de l'ambiguïté de la répétition en général et de la tension qu'elle installe, mais, tout en préservant cette généralité du concept, il convient aussi bien, comme l'avait fait Deleuze, de le diviser pour proposer *une distinction entre deux types de répétition qui correspondent aux pôles mis en tension et à un mode temporel : la répétition-reproduction, qui est répétition du même à travers la ressemblance, et la reproduction-variation, qui est production du nouveau à travers la différence*[254]. On s'aperçoit sans mal que cette distinction recoupe en y introduisant le temps une distinction posée auparavant entre le cliché et l'image, et il faut se souvenir que le cliché, pour être négatif, n'en était pas moins la condition négative d'un changement ; la répétition-reproduction constitue peut-être également ce type de condition négative, mais en tant qu'elle est à la fois ce qui est confondu et ce qu'il faut distinguer de la répétition-variation. Il ne faut pas évacuer ce rapport du confus et du distinct dans le concept général de la répétition, puisqu'il nous indique le fait étrange que *la production du nouveau tient autant à la répétition elle-même qu'à une capacité de distinguer entre les répétitions*, à trouver la variation et l'avancée dans la reproduction et la stagnation.

Il en va des deux types de répétitions comme des modes temporels : ils se donnent confondus. Il suffit de réactiver l'image du temps multiple tirée d'*Hill of freedom* pour imaginer *une voie qui lie la stagnation et l'avancée et rend ces termes irréductibles à l'horizontalité ou à la verticalité* : l'on peut tout à fait avancer à la verticale ou en opérant des sauts entre niveaux, c'est-à-dire que l'on peut tout à fait faire revenir le même en tant que différent (et non le différent comme différent sur un plan horizontal, ou le même en tant que même sur un plan vertical). C'est peut-être justement cette possibilité contenue dans le temps multiple qui pose problème aux personnages dans leurs désirs de continuité ou de discontinuité absolues. Tandis qu'ils sont d'un côté soumis à des images qui les condamnent à une reproduction et de l'autre habités par des désirs de ruptures définitives, ils se trouvent pris dans un temps qui les fait passer d'un niveau à l'autre, qui met de la variation dans la reproduction et de la reproduction dans la variation, de la discontinuité dans la continuité et de la continuité dans la discontinuité. L'action du temps s'exerce sur les personnages et échappe à leur conscience, mais ils l'expérimentent et peuvent y être sensibles ou s'y ouvrir, et les efforts qu'ils font pour se libérer de l'emprise de certaines illusions de continuité peuvent

[254] Sur l'existence et la distinction de différents types de répétition, voir *Différence et répétition, op. cit*., pp. 259-261, pp. 376-380.

aussi être vus comme *des efforts en vue d'épouser le mode temporel où la répétition s'ouvre à la différence et devient une variation appréciable comme telle*, où chaque instant est gros de richesses virtuelles.

Nos analyses d'*Hill of freedom* et de *The day he arrives* montrent que les enjeux temporels et existentiels ont partie liée avec des options formelles, et que le tout recèle d'*enjeux de pensée* : la formation d'une image du temps, la présence et l'action des images. La répétition renvoie, par le jeu des ressemblances et des différences, au troisième problème, celui des « traits de pensée » : quels liens la pensée établit-elle entre éléments isolés, et quelle image se forme à partir de ces liens ? Il y a fort à parier que, si la reproduction cyclique tient au niveau temporel à la persistance d'une image du temps continu, au niveau existentiel à l'emprise du cliché, *il existe au niveau de la pensée un blocage qui repose sur la prédominance d'un certain type de lien et d'évaluation*. Si les modes temporels et les répétitions se donnent dans la confusion, alors la solution au problème de la stagnation-reproduction réside en partie dans la capacité de distinguer, d'extraire le positif du négatif, c'est-à-dire d'effectuer certains types de connexion à partir d'un ensemble donné d'éléments isolés.

Or, les connexions s'effectuent à travers la pensée du spectateur : si Seongjun est soumis à des clichés qui entraînent une reproduction, les répétitions mises en place à l'intérieur du récit mobilisent le propre rapport aux images du spectateur, et l'effort du personnage, sa capacité et son incapacité, rencontrent les nôtres. Mais, fidèlement aux positions exprimées plus tôt, il n'est pas question de séparer la figure du spectateur du travail esthétique, comme si la pensée de l'un ne dépendait pas de l'autre ; il faudrait en quelque sorte *ajouter au conflit d'images qui se joue à l'intérieur du récit un conflit qui se situe entre le récit et le spectateur comme centres de projections, c'est-à-dire entre les images que le récit projette et celles que le spectateur projette à partir de lui, selon une logique d'autonomie relative et de co-détermination*.

Pour faire apparaître tout cela clairement, commençons par une répétition que nous avons jusqu'ici laissée de côté, quoiqu'elle soit notable, puisqu'elle est remarquée et discutée par les personnages. Seongjun, lors de son séjour à Séoul, rencontre trois fois, au même endroit, une ex-étudiante, avec qui il échange quelques mots. Cette série de hasards ne manque pas d'étonner la jeune femme qui, la troisième fois, plaisante en disant que leurs destins doivent être liés. Mais Seongjun s'empresse de la détromper en rétorquant qu'il n'y a pas de raison à leur triple rencontre, et qu'il convient simplement de l'*apprécier* comme la coïncidence qu'elle est. Cette répétition de la rencontre avec l'étudiante, formée par trois moments isolés, forme elle-même une unité dans une série de répétitions et de variations plus large : alors que ces trois rencontres avec l'étudiante sont étalées dans le récit, Seongjun croise coup sur coup lors de

la dernière séquence quatre personnes qu'il connaît ou qui le reconnaissent, ce à quoi il faut ajouter une conversation au bar « Roman », lors de laquelle Boram s'étonne d'avoir croisé quatre personnes liées au cinéma en moins de vingt minutes. La manière dont Seongjun détrompe son ex-étudiante à cette occasion rappelle bien sûr la mise en garde adressée à l'enseignante de cinéma contre les « traits de pensées » tracés par la raison, qui soutenaient les illusions de causalité. Ces réflexions du personnage ont une portée générale qui s'applique pleinement, face à *The day he arrives*, aux éléments qui constituent des répétitions, et aux connexions susceptibles d'être pratiquées sur cette base factuelle. Là où l'étudiante et Boram cherchent le lien qui unit les éléments séparés d'une répétition pour en retirer une nécessité ou une signification, Seongjun invite à voir la coupe qui les sépare. Cette différence entre *d'un côté la quête du lien et de l'autre la conscience de la séparation entraîne une différence quant à l'attention que l'on accorde aux moments* : il n'y a qu'en admettant que des situations se répètent sans être liées par une raison que l'on se rend capable d'apprécier la différence en tant que telle (ainsi que d'un engagement dans l'instant). La position de Seongjun suggère une perspective selon laquelle la répétition n'est plus à interpréter comme symptôme mais à apprécier comme l'occasion d'une variation. Ces échanges entre personnages, autour de leurs propres rapports aux événements de leurs existence, fournissent une sorte de modèle pour le rapport des spectateurs aux éléments du récit.

The day he arrives comme *Hill of freedom* suppose une fonctionnalisation de ses éléments, et ce que nous disions pour l'un vaut pour l'autre : le récit rend à chaque fois possible l'établissement d'une continuité temporelle à travers certaines séries de connexions, et l'on peut ainsi établir les connexions qui appuieront l'hypothèse d'une avancée sur cinq journées ou d'une stagnation autour du même jour. De ce point de vue, *continuité et discontinuité renvoient à deux trajets de pensée à travers les fragments isolés*. Mais on ne peut jamais accorder à partir du récit de privilège à telle série de connexion, si bien que la valeur des trajets est seulement relative, et que, dans ces conditions, l'opération de connexion ressort pour elle-même. Il est juste d'affirmer qu'aucune série de connexion n'a de privilège sur l'autre, mais il faut se demander comment cela est possible, et si cela suppose une indétermination de la forme, une équivalence des trajets ?

Ce que l'on constate, c'est que le récit lui-même, que ce soit à travers l'agencement de blocs séquentiels ou à travers la caractérisation d'éléments isolés, organise soigneusement son indétermination et dirige la sélection des éléments, étant donné qu'un élément répété sera automatiquement rapporté à celui qu'il répète. Tous les éléments sont là pour être saisis par un acte de pensée, mais c'est le récit lui-même qui fournit un cadre. *Les structures et le jeu des éléments sont déterminés, chez Hong Sang-soo, pour produire et maintenir une indétermination, afin que l'acte de pensée externe qui analyse ses*

composantes et les relie puisse venir se refléter en elles et soit lui-même l'objet d'une analyse et d'une critique. Il est par conséquent de la nature des récits non pas d'exclure mais de produire et d'accueillir la continuité comme possibilité non garantie, si bien que leur potentiel critique tient à la fois au fait qu'ils révèlent les opérations qui conditionnent la formation de certaines images par la pensée (l'image d'un temps continu, chronologique, par exemple) et au fait qu'ils proposent à la pensée une nouvelle image.

Selon cette *indétermination cadrée*, aucune série n'a de privilège, et pourtant les déterminations externes ne sont pas équivalentes parce qu'elles supposent une perspective évaluatrice ou la transition par des postulats. L'établissement d'une continuité dans *Hill of freedom* ne dépend pas entièrement du récit, mais elle ne peut s'opérer qu'à partir d'un point de vue donné et d'un attachement à des postulats : vu d'en bas, l'ensemble des blocs s'organise en une continuité, projette un ordre des points et une hiérarchie des lignes, ainsi qu'un principe régulateur ; vu d'en haut, l'ensemble des points se maintient dans le vide, comme système mobile de coexistence anarchique. Les réflexions de Seongjun ne consistent en rien d'autre qu'à inviter ses interlocuteurs à se détacher du point de vue qui les empêche d'apprécier les éléments isolés et les conduit à poser un principe totalisateur (le destin, la causalité). Mais l'affirmation selon laquelle l'absence de privilège n'implique pas d'équivalence des points de vue, tient relativement aux constats qui orientent la construction des récits et déterminent la fonction qu'Hong Sang-soo accorde au cinéma : si la continuité constitue un cadre de pensée dominant qui a pour lui la force de l'habitude, *les films devraient être considérés comme des expériences de pensée nulles s'ils ne conduisaient qu'à retrouver la continuité*. L'indétermination relative des récits, le fait qu'ils projettent des illusions de continuité, n'empêche pas que la continuité soit l'objet de la critique du cinéma d'Hong Sang-soo, critique d'ailleurs menée au moyen de la discontinuité.

Seule la présence des opérations de la discontinuité à l'intérieur des récits supporte la dimension critique, elles seules posent des obstacles et perturbent les réflexes et automatismes, sont susceptibles de mobiliser la pensée dans le but d'en reconfigurer le cadre. La discontinuité, c'est une variation dans la répétition, c'est le saut entre deux séquences en fonction de quoi le rapport de deux moments devient indécidable ; c'est à partir de là que se joue le conflit entre le cadrage du récit et l'acte de pensée externe, et entre les images qui se dégagent des deux, puisqu'il se peut que la pensée épouse les opérations de la discontinuité et se confronte à l'indécidable, ou qu'elle néglige, avec la force de l'habitude, les obstacles placés en travers de son chemin.

La discontinuité, comme ce qui fait apparaître la continuité comme fantôme de l'intelligence ou illusion en contrariant toute possibilité de garantie, est primordiale. Ainsi, la continuité est produite et accueillie, mais elle l'est pourtant *contre* les films, et, dès qu'elle n'est plus perçue comme relative, elle

doit être considérée comme l'annulation pure et simple du mouvement qu'ils essaient de mettre dans la pensée. C'est en ces termes que les mésaventures des personnages et du spectateur se croisent, chacun devant fournir son effort pour épouser la discontinuité. Mais ajoutons que, du point de vue du récit et du spectateur, il n'est pas si important qu'un personnage comme Seongjun soit libéré ou pas de l'emprise de cliché, tant que cette emprise elle-même fournit l'occasion de variations que nous aurons à apprécier nous-mêmes. Même les mouvements négatifs et les désirs de continuité, quand ils impliquent des répétitions et des différences dans le récit, peuvent avoir un effet positif sur la pensée du spectateur : la reproduction d'un cliché au niveau du personnage donne lieu à des nouvelles images au sein du récit, produit une tension formelle qui engendre illusions et évaluations. Autrement dit, *les qualités existentielles négatives des personnages supportent une expérience de pensée qui transite par la structure du récit*.

La production du nouveau tient à la capacité de distinguer à partir de données ambiguës ou d'éléments qui se donnent confondus : la répétition est, comme nous l'avons dit, un procédé qui nous place face à un choix. Le jeu de la différence et de la ressemblance est dans une certaine mesure déterminé par le récit lui-même et toutes ses composantes nous arrivent d'un coup, mais *le sens et la valeur à donner à la répétition dépend d'un coup d'oeil appréciateur.* Dans *Différence et répétition*, Deleuze avance que la répétition subit une déformation lorsqu'elle se trouve subordonnée à la représentation, c'est-à-dire lorsqu'elle est saisie à travers l'image classique de la pensée et ses postulats qui conduisent à enfouir la différence sous l'identité et la ressemblance. La ressemblance, nous dit-il, n'est qu'une illusion, inévitable en ce qu'elle résulte de « notre habitude invétérée de penser la différence à partir des catégories de la représentation ». L'appréciation de la différence « en soi » suppose donc un changement de perspective, une distance critique vis-à-vis de tous les concepts tirés de l'image classique, et notamment vis-à-vis d'un temps chronologique ; il faut cette distance pour apprécier les éléments du récit, mais c'est le récit lui-même qui, à la fois, produit les illusions et provoque la distance.[255]

L'exigence critique : apprécier la différence

Réactivons ici une question laissée en suspens, qui concerne la similitude de Kyungjin et Yejeon. Ce cas de ressemblance-différence est sans doute extrême, mais il devrait justement nous permettre de mettre en évidence l'importance que peut avoir un coup d'oeil appréciateur et l'attachement à certains postulats face aux éléments du récit. Un élément aussi structurant que la similitude physique des deux personnages

[255] Sur la subordination de la répétition à la représentation, et de la différence à la ressemblance, voir *Différence et répétition, op. cit.*, p. 114, p. 157, p. 342.

peut être considéré comme un véritable *piège* tendu dans le récit, qui suscite spontanément en nous une activité que le film dénonce par ailleurs, puisqu'il invite à voir un lien entre les deux femmes, lien que nous ne manquerons pas d'orner d'une signification. La ressemblance nous fait d'abord tendre vers une hypothèse qu'il convient en dernier lieu de considérer avec circonspection. Nous disions plus haut que Yejeon pouvait être décrite comme une image, ce qui suppose à la fois que la ressemblance des deux femmes dépend d'une opération de projection de la part de Seongjun, et que ce dernier reproduit avec elle une expérience passée.

Hong Sang-soo aurait choisi de faire interpréter deux personnages différents par une seule actrice afin que son récit embrasse pleinement l'état de son personnage, et l'on peut voir dans ce procédé la marque d'un réalisme mental. Mais nous retombons avec une telle hypothèse sur *l'illusion de l'origine*. Dans *Hill of freedom*, certaines séquences semblaient tirées de la tête de Mori, tandis que c'est ici la similitude physique qui semble tirée de celle de Seongjun ; cela suppose dans chaque cas de définir des causes premières et des points privilégiés. Suivant cette hypothèse du réalisme mental, la ressemblance se comprend uniquement par rapport à un personnage considéré comme centre de projection auquel se rapportent les éléments répétés (Kyunjin et Yejeon sont à prendre « au regard » de Seongjun, et non en elles-mêmes). Mais pourtant, si la ressemblance est « au regard » du personnage masculin, celui-ci ignorerait sa fonction de cause, si bien que nous nous rendrions compte pour notre part d'une illusion dont le personnage serait en même temps la cause et la victime. Nous jouirions ainsi d'une forme de supériorité.

Seulement, il se pourrait que cette supériorité-là, qui nous rend capable d'interpréter la situation du personnage, implique que nous soyons nous-mêmes dans l'illusion. Il y a en effet une toute autre manière de voir les choses, conforme à nos commentaires d'*Hill of freedom*, selon lesquels le récit n'embrasse pas la condition du personnage, ne nous montre pas la médiation que son esprit opère quant à la réalité, mais le confronte directement à *un problème qui le dépasse et suppose plutôt la ruine de sa subjectivité*. Il faut donc renverser la donne : contre l'idée que la présence d'images dans la tête du personnage produirait le retour du même type de relation sur le plan sentimental, il faut voir que *la répétition sentimentale est elle-même comprise dans une répétition temporelle*. Redisons-le : il nous semble que la solution découle de la dimension temporelle en ce qu'elle contient la figure d'un temps multiple et non-chronologique.

La conception d'un temps chronologique est essentielle dans l'opération de subordination de la différence à la ressemblance et à l'identité, puisque la ressemblance s'établit en rapportant les éléments qui constituent une répétition à un ordre de succession empirique : ainsi, dans notre cas, c'est en fonction d'un temps linéaire que l'on dira que Yejeon ressemble à Kyungjin. Cette qualité de « ressemblance »

dépend du fait que la rencontre avec Yejeon est appréhendée comme rencontre seconde par rapport à la première. Cette relation de succession semble évidente dans le récit, puisque Kyungjin est présentée comme une ancienne petite amie, mais il faut justement savoir apprécier le poids qu'il convient de donner à ce type d'évidence dans un récit qui perturbe l'appréhension chronologique du temps. Que peut encore valoir l'idée qu'une relation en précède une autre alors que les jours cessent de se suivre ? Bref, notre appréhension du rapport des deux personnages féminins, et les attributions qui en résultent (Seongjun comme cause, Yejeon comme image), tient entièrement sur la permanence d'une image chronologique du temps[256]. Il en va tout autrement à partir d'une autre image du temps incluant des ruptures et des sauts, puisque, comme nous l'avons dit, et par exemple, si deux événements successifs se co-déterminent, deux événements simultanés co-existent.

Il faut envisager un autre chemin où, quand bien même les deux personnages se succèdent du point de vue de la continuité filmique, ils co-existent. La réaction de Seongjun lorsqu'il aperçoit pour la première fois Yejeon, sa surprise (il s'exclame en voix intérieure : « Elle est pareille. Pareille ! ») nous indique la voie : *avant d'être rapportable à son intériorité, la similitude apparaît comme une coïncidence inouïe qui frappe le personnage de l'extérieur.* Faire de la similitude des personnages une simple coïncidence peut à première vue sembler étrange et réduire à rien une donnée importante du film, et pourtant cela ne fait que suivre les recommandations de Seongjun (en les poussant, puisqu'elles s'appliquent ici non pas à une série de rencontres fortuites mais à une similitude physique qui défie l'entendement et excède pour cela même la volonté de rationalisation), et ne conduit pas du tout à penser que le choix d'Hong Sang-soo est arbitraire. Justement, *ce choix n'est pas arbitraire, parce que sa nécessité tient dans son absence de raison*, au sens où il s'agit d'un moyen de mettre à l'épreuve des automatismes de pensée avant d'être un moyen de nous délivrer un message sur les personnages. Un choix motivé par la gratuité n'est pas rien lorsque cette gratuité demande, pour être appréciée, plus d'efforts que toutes les raisons imaginables.

On pourrait encore formuler les choses autrement : la similitude physique ne fait pas signe vers une raison, mais bien plutôt vers un point irrationnel et problématique pour le personnage et pour le

[256] Nos réflexions rejoignent ici celles d'Epstein notant que « la cause, c'est aussi du temps », étant entendu qu'un « phénomène apparaît comme cause ou comme effet, comme origine ou comme fin, selon la place qui lui est assignée dans une série, selon la direction du temps, par rapport à laquelle cette série se trouve ordonnée. C'est le vecteur de la dimension temporelle, qui entraîne et oriente le continu auquel il appartient, dans le sens d'une certaine progression des événements. Ceux-ci s'en trouvent tenus pour engendrés les uns par les autres, comme de pères en fils, des antérieurs aux postérieurs. (…) Réduite à sa nudité la plus essentielle, la cause de toutes les causes est une attraction qu'un certain point de l'avenir, qu'une sorte de centre du temps exercerait sur tout le contenu de son espace. (…) Les fonctions de cause et d'effet ne constituent que des aspects de localisation temporelle, que des figures de temps. », dans *Le cinéma du diable*, dans *Ecrits complets, Volume V, 1945-1951, op. cit.*, pp. 146-147. Remarquons ici une nouvelle proximité entre Epstein et Deleuze pour qui le « bon sens », qui tend à annuler la différence, est essentiellement eschatologique et épouse un temps chronologique. Voir *Différence et répétition, op. cit*., pp. 289-291.

spectateur. Et cela constitue une « raison » de plus pour nous de rejeter la première hypothèse, puisqu'en se basant sur les concepts d'une image classique de la pensée, elle tend fatalement à restaurer la puissance de la pensée en apportant une réponse ou une *explication* : on ne réduit pas du tout le choix à rien en affirmant que la ressemblance est une coïncidence, mais, par contre, on réduit le problématique en ramenant la coïncidence à une raison. Le scrupule de l'analyste, du critique ou du commentateur ne réside pas ici dans le souci de proposer une réponse définitive et unique à une question, mais dans *la prise en compte des données et conditions générales d'un problème*. On peut se poser, face à la similitude des personnages, une question (« qu'est-ce qui cause et explique cette ressemblance ? »), et apporter une réponse (« elle dépend de Seongjun et signale son état ») qui referme l'espace ouvert par la question. Mais un tel système n'apparaît valable que dans l'ignorance des données du problème (la pensée et ses traits, ses illusions) et dans l'admission spontanée de la « ressemblance ». La question n'est plus, lorsque l'on prend en compte les conditions du problème, « comment expliquer la ressemblance ? » mais plutôt « comment penser le rapport des personnages ? » ou « qu'est-ce que le rapport des personnages fait à la pensée ? ». Alors, ce rapport ne peut se penser qu'à travers les termes et concepts qui découlent du problème lui-même, et l'on obtient une réponse d'un tout autre type, qui induit une ouverture de la pensée et le déplacement de son cadre : le rapport peut se penser à travers *des forces qui ne dépendant d'aucune intériorité et font que deux individus différents peuvent être physiquement similaires*.

Si la similitude physique n'est pas rapportable à une détermination intérieure et mentale, il faut la rapporter à une action extérieure : confronté à Kyungjin et Yejeon, Seongjun est comme nous confronté à une répétition qui dépend de la force du temps. L'importance du procédé narratif et formel de la répétition vient justement du fait qu'il excède toute espèce de condition psychologique pour se donner comme opération du récit lui-même. Le terme de « forces » n'est d'un certain point de vue qu'un moyen de caractériser ces opérations sans leur assigner de source interne. Les personnages sont pris dans la répétition, peuvent y participer et la seconder lorsqu'ils sont soumis à des clichés, mais *la répétition comme donnée structurelle est d'abord rapportable à l'action d'une force du temps* (ce par quoi elle suppose toujours une image du temps capable d'en supporter les effets, donc de la discontinuité), et elle charrie avec elle le problème de la détermination du rapport des éléments répétés, c'est-à-dire le problème du cadre de pensée. La répétition de l'apparence, d'une femme à l'autre, est bien rapportable à l'action d'une force du temps pour autant que le temps en question est un temps multiplicateur, susceptible d'accueillir des aberrations.

Nous avons pu constater l'action d'un tel temps dans *The day he arrives* : la répétition dans le récit d'un même plan qui devrait être unique. L'aberration que constitue cette répétition concernant un plan

(deux fois le même plan) n'est pas sans rapport avec celle qui concerne les personnages (deux fois la même apparence), et les deux ne sont concevables qu'à travers un saut ou une translation qui fait passer un moment d'un point ou d'une ligne à l'autre, et des caractéristiques corporelles d'un individu à l'autre. Mais le point crucial est que *le saut échappe à toute logique de succession ; il n'opère pas une reproduction selon laquelle une seconde occurrence est dérivée d'une première, suivant un régime d'identité et de ressemblance, mais une multiplication selon laquelle une unité en double une autre, suivant un régime d'altérité et de différence*. *Voir le rapport des deux femmes à partir d'un temps multiple et non à partir d'un temps chronologique, c'est produire une autre distinction, renverser le rapport de la différence et de la ressemblance et se rendre capable d'apprécier la nouveauté,* puisque c'est poser que chaque femme existe d'abord en tant que différente et qu'élément d'une répétition-variation. Comme nous disions à propos d'*Hill of freedom* que chaque ligne pouvait être pensée comme étant pleine pour soi, il faut dire que chaque femme est pleine pour soi.

Le fait que deux femmes différentes aient la même apparence nous invite simplement à saisir à travers un élément du récit, que nous sommes face à un monde où interviennent des forces de discontinuité. Entre Kyungjin et Yejeon, il n'y a pas Seongjun comme centre de projection, mais il y a un saut opéré par des forces comme la force du temps, et ce sont ces forces que la pensée doit saisir. On peut ainsi répondre à notre question problématique en invoquant les forces, mais une telle réponse ne vaut pas comme *explication*, elle ne résout pas le problème sans le ressasser et le faire insister. Si les forces occupent ici la place de la « raison », leurs manifestations sont bien des espèces de coïncidences, des aberrations qui surviennent du dehors et sont inséparables d'une puissance de fragmentation : la projection mentale sort de la subjectivité de Seongjun, mais d'où sortent les forces et qu'est-ce qui règle leurs opérations ? Nous sommes face à un monde discontinu où interviennent des forces, mais il n'y a pas de raison à l'intervention de ces forces sinon le fait que nous sommes face à un monde discontinu, si bien que *l'ensemble ne peut se penser qu'en faisant émerger un problème global qui constitue la condition générale de ce monde et de ces forces et leur cadre d'intelligibilité : on ne peut répondre à la question qu'en retrouvant le problème de la croyance* parce que ce problème conditionne les éléments à travers lesquels se forment les questions qui y renvoient.[257]

[257] Sur les rapports du problème et de sa solution chez Deleuze, tels qu'un problème persiste dans ses solutions qui s'opposent dès lors à une simple explication ou résolution, voir *Différence et répétition, op. cit*., pp 210-214, p. 252 et p. 293 (où l'explication est opposée à l'implication), et *Logique du sens, op. cit.*, p. 72 : « La question s'enveloppe dans des problèmes, et les problèmes s'enveloppent dans une question fondamentale. Et de même que les solutions ne suppriment pas les problèmes, mais y trouvent au contraire les conditions subsistantes sans lesquelles elles n'auraient aucun sens, les réponses ne suppriment aucunement la question ni ne la comblent,et celle-ci persiste à travers toutes les réponses ». Nous renvoyons également ici à la présentation que nous faisions du problème dans l'introduction : le mouvement qui nous fait retrouver le problème en répondant à une question formulée à partir d'éléments et de rapports internes au récit correspond à un processus où le principe devient le résultat.

Nos questions pourraient encore se reformuler de la manière suivante, qui met l'accent sur l'effet des récits et sur la position à adopter face à eux : *comment le cadre de pensée peut-il accueillir ou comprendre les forces ?* Ce souci est conforme aux propos de Seongjun, qui, nous l'avons dit, après avoir contesté que l'idée de causalité ait un fondement réel, substitue à l'idée d'une raison immanente du monde celle de « facteurs invisibles » qui agissent sur les existences et les détournent parfois tragiquement. Ces facteurs invisibles qui ne renvoient à aucune raison dernière correspondent assez bien au concept de force, et le détour qu'ils font subir aux existences correspond à l'action d'une discontinuité dans le récit, qui emmène et ramène les personnages de lieux en lieux et de relations en relations, hors de tout trajet déterminé et linéaire.

Il est logique que la recherche d'une « raison » s'avère contradictoire avec l'action de ces facteurs ou forces dont l'action fait signe vers des points irrationnels, et il importe d'en prendre acte. La ressemblance des deux personnages féminins est donc un *piège*, piège dont il ne faut pas absolument se garder, mais où l'on doit se garder de tomber absolument, c'est-à-dire qu'y tomber ne doit pas exclure un effort qui consiste à couper le lien qui unit les deux femmes pour ramener leur ressemblance au niveau des apparences, à une simple affaire de coïncidence et de superficialité. Voilà donc *ce qui peut être une exigence critique face au cinéma d'Hong Sang-soo et à ses structures : que toute explication à partir des éléments soit comprise dans une opération de saisie des forces qui agissent au sein du récit et non comme moyen de masquer cette action en restaurant ce qu'elle effrite, c'est-à-dire en adoptant certains réflexes de pensée, en projetant des illusions, en posant des déterminations uniques ou une totalisation des éléments*. Reconnaître l'action des forces du dehors, c'est voir qu'il n'y a pas de recommencement ou de continuité sans variation et discontinuité.

3) Conflits d'images

3.a L'illusion de subjectivité, ou le problème de l'indétermination dans *La Vierge mise à nue par ses prétendants*

Le conflit d'images qui se joue à l'intérieur des récits se double d'un conflit entre les images du récit et les images du spectateur, mais aussi d'un conflit entre images de pensée. Le récit, le spectateur et l'image de la pensée sont comme trois instances projectives dont les productions se rencontrent dans un champ conflictuel. *L'image de la pensée est toujours première et conditionnante, mais elle est toujours*

seconde et produite, et elle ne peut pas se tracer et se saisir hors de sa mise en jeu au travers des récits et des regards. Selon les moments, elle apparaît comme point de départ ou point d'arrivée, comme ce à partir de quoi une autre instance est saisie ou ce qui est saisi par une autre instance. Dans nos réflexions, le mode temporel (la question de la chronologie ou de la multiplicité), la répétition (la question du lien ou des relations d'éléments isolés), le sens ou la qualité (la question de la signification et de l'appréciation), l'action des forces et leur rapport à une origine (la question du fond et du sans-fond) sont finalement des *opérateurs problématiques et critiques disposés autour de l'enjeu que constitue la co-détermination de l'image et de la pensée*.

Le temps, la répétition, les forces et la signification renvoient tous à un travail esthétique qui participe à tracer une image sur un plan métaphysique, et chaque illusion de continuité projetée par un récit trouve son pendant sur l'autre plan (rapporter les éléments formels à un fond dernier sur le plan esthétique revient à totaliser les parties du réel sur le plan métaphysique). C'est pourquoi saisir une illusion comme illusion dans un récit à travers les opérateurs peut entraîner un recadrage au niveau de la pensée : les opérateurs sont justement problématiques et critiques parce qu'ils posent problème à la pensée et en déplacent le cadre vers un type de rapport qui caractérise la croyance.

Mais livrons-nous maintenant à des études de cas qui nous permettront de faire jouer à nouveau ces opérateurs problématiques, et de passer tout droit de la question de la signification à celle du fond et du sans-fond. Dans l'œuvre d'Hong Sang-soo, *La vierge mise à nue par ses prétendants* et *Un jour avec un jour sans* peuvent apparaître assez proches, dans la mesure où la plupart des scènes y reviennent par deux fois et font l'objet d'un travail de variation : la répétition y est donc à chaque fois un procédé éminemment structurant. À la suite de nos analyses précédentes, nous nous intéresserons principalement à la manière dont ces récits libèrent des illusions de signification, tout en contestant le cadre qui les produit, notamment en impliquant eux aussi l'image d'un temps multiple. Ces exemples sont en effet propres à illustrer les réflexions de Deleuze *liant dans la pensée toute mutation du temps à une mutation de la vérité* : on ne passe pas d'un temps chronologique à un temps multiple sans passer du même coup d'un type de liens entre éléments et fragments à un autre, et d'un *régime de signification* à un autre. Ce passage était déjà à l'œuvre dans nos propres réflexions, à travers le passage d'un rapport de co-détermination par succession à un rapport de co-existence par simultanéité. Nous passerons donc de la question de la signification à celle du sans-fond, mais à travers celle du temps.

Du point de vue narratif, *La Vierge mise à nue par ses prétendants* raconte la relation de Soojung, une jeune scripte, et Jaehoon, un homme vivant de ses rentes, de leur rencontre jusqu'à leur première relation sexuelle. Comme l'indique le titre français, la défloration constitue un véritable enjeu, et la

relation des personnages est largement déterminée par la virginité de la jeune fille, dans le sens où, face à la perspective d'une étape importante de l'existence, qui s'effectue sans retour en arrière possible, celle-ci est prise d'hésitation. Soojung temporise face au désir de Jaehoon, et semble parfois prête à se dérober ou à envisager d'autres alternatives : elle flirte également avec le réalisateur pour qui elle travaille, Yeong-soo, qui est d'ailleurs l'ami de Jaehoon et celui par l'intermédiaire de qui tous les deux se sont rencontrés.

Maintenant, du point de vue du récit, le film, divisé en cinq parties introduites par un texte écrit, apparaît comme le plus sophistiqué de toute l'œuvre d'Hong Sang-soo. La première partie (accompagnée du texte « Un jour d'attente »), nous montre Jaehoon qui attend Soojung dans une chambre d'hôtel et reçoit un appel de sa part : elle lui dit qu'elle ne se sent pas bien, manière de repousser l'échéance, mais il insiste pour qu'elle vienne. La deuxième partie (accompagnée du texte « Peut-être par hasard ») est subdivisée en sept chapitres numérotés et déroulant, dans un ordre chronologique apparent, différentes étapes de la relation des personnages, de leur rencontre au moment où ils conviennent d'aller sur l'île de Jaeju pour faire l'amour. La troisième partie (accompagnée du texte « Le téléphérique suspendu ») nous fait retourner en arrière dans le temps, puisque nous assistons à nouveau à la conversation téléphonique qui avait lieu dans la première partie, mais en étant cette fois placés aux côtés de Soojung. Cette dernière, toujours indécise alors même qu'elle est supposée rejoindre Jaehoon, appelle ensuite Yeong-soo mais, celui-ci n'étant pas libre, elle erre et finit par monter dans un téléphérique qui, suite à une panne d'électricité, est bloqué dans les airs. Comme la troisième partie est une reprise de la première, la quatrième partie (accompagnée du texte « Peut-être par intention ») est une reprise de la seconde : elle est elle aussi subdivisée en sept chapitres numérotés qui correspondent à différents moments de la relation des personnages, mais l'important est que certains moments présents dans la deuxième partie sont répétés dans celle-ci, où ils font l'objet de variations. Cette partie nous mène jusqu'au moment où Soojung reçoit un appel de Jaehoon qui lui demande s'ils peuvent changer leur projet : au lieu de se retrouver à Jaeju, il lui propose pour cadre de leur rencontre un hôtel de Séoul. Nous sommes ainsi conduits à un point qui précède chronologiquement celui qui ouvrait le film, et la cinquième partie (accompagnée du texte « Tout s'arrangera quand tu auras trouvé ton amour »[258]) fait ainsi suite à la troisième, puisqu'elle commence avec le redémarrage du téléphérique suspendu. Soojung finit par rejoindre Jaehoon, et les deux personnages font l'amour, avant d'avoir la discussion dont nous avons déjà parlé.

Cette rapide présentation de la structure ouvre le champ à quelques observations quant à l'image du temps que l'on pourrait en déduire et à ce qui ferait la spécificité de *La Vierge mise à nue par ses*

[258] Le texte original est « Naught shall go ill when you find your mare » et est l'adaptation d'une réplique de Puck dans la pièce de Shakespeare *Le songe d'une nuit d'été* : « Jack shall have Jill, / Naught shall go ill / The man shall have his mare again, and all shall be well ».

prétendants relativement à nos cas précédents. À première vue, comme dans *Hill of freedom*, la structure semble inviter à reconstruire une continuité chronologique à partir du désordre dans lequel nous parviennent les différents moments : les deuxième et quatrième parties apparaissent comme des moments passés, tandis que les première, troisième et cinquième parties apparaissent comme des moments présents. Mais ce partage n'est pas si évident ou simple : il n'est pas tout à fait possible par exemple de séparer un passé qui ferait l'objet d'une division selon un système de répétition et un présent qui serait unique, puisque le présent fait lui-même, dans la première et la troisième partie, l'objet d'une répétition – sans être pour autant inclus dans la série des numérotations. Cependant, il y a bien un moment qui échappe à la répétition, celui de la séquence finale, son unicité pouvant assez facilement se comprendre en rapport à la nature de l'acte qui s'y produit, la perte de la virginité. Nous obtenons donc si l'on en reste là une curieuse image du temps où la multiplicité trouve un coup d'arrêt : des moments passés situés sur deux lignes différentes conduisent à des moments présents eux-mêmes situés sur deux lignes, mais qui convergent dans un temps unifié. La présence de la séquence finale fait que nous ne sommes ni dans le cas de *Hill of freedom* (où nous étions renvoyé d'une « fin » vers un autre moment situable sur une ligne différente, où toute fin était donc illusoire), ni dans celui de *The day he arrives* (l'hésitation entre un temps cyclique et un temps décentré ne semble pouvoir opérer totalement dans ce cas). Mais *La vierge mise à nue par ses prétendants* fait néanmoins intervenir un temps multiple, et l'illusion de l'origine ou de la source.

Ce qui sépare largement *La Vierge mise à nue par ses prétendants* des autres cas est la manière dont la *question du point de vue* s'y trouve mise en jeu. La répétition des événements au sein de la structure rappelle la figure du temps multiple et le rapport de doublure de l'actuel et du virtuel, mais le film se prête volontiers à un autre type d'interprétation selon laquelle la répétition n'est pas rapportable à une force du temps mais à la *subjectivité* des personnages. Dans cette perspective, dire que la dernière séquence est unique revient à dire qu'elle est « objective », tandis que les présents et le passé seraient divisibles car « subjectifs », saisis à partir du point de vue de chaque personnage impliqué. La première et la deuxième parties ont dans le récit une fonction essentielle quant à l'attribution aux différentes séquences d'une situation dans le temps et d'une qualité subjective : en associant la première répétition d'un élément narratif invarié (la conversation téléphonique), à un changement d'espace (nous ne sommes plus avec Jaehoon dans l'hôtel mais avec Soojung chez elle), l'énonciation effectue une opération matricielle au double sens où elle tend à orienter la lecture des répétitions qui vont suivre dans la continuité filmique et où elle suggère que les première et troisième parties engendrent les deuxième et quatrième.

En effet, la curieuse structuration du récit, qui entrecoupe arbitrairement le présent de fragments

passés, trouve une motivation si l'on pense que nous ne sommes pas face à un désordre mais plutôt face à deux remémorations opérées à partir du présent, plus exactement d'un présent divisé entre le point de vue de chaque personnage ou scindé en *deux lignes mémorielles*. La structure du récit, les passages entre parties, correspondraient à des décrochages à partir du présent non pas vers le passé en tant que tel, mais vers la mémoire des personnages. Cette interprétation peut être appuyée par le fait que les moments visibles dans la première et la troisième partie, tout en faisant l'objet d'une répétition, ne varient pas et ne sont pas inclus dans le système de numérotation : c'est qu'il ne s'agit pas de souvenirs mais bel et bien de moments présents qui font office de *points privilégiés* ou de *centres de projection* à partir desquels s'engendrent les parties qui leur succèdent.

Ensuite, cette manière de penser le rapport des parties fournit un *schème explicatif* et interprétatif face aux différences que l'on constate ensuite au travers de la deuxième série de répétitions : ces différences sont d'emblée rapportables à certaines déformations que la mémoire subjective ferait subir aux événements passés. De ce point de vue, chaque numéro devrait exprimer le cadre temporel objectif et originel au sein duquel s'immiscent les modifications subjectives : chacun a vécu le moment « 1 », le moment « 2 », etc., et chacun de ces moments a dû avoir une existence réelle sur une ligne du temps chronologique, mais il se trouve à présent repris sur des lignes mémorielles différentes, ce pourquoi les contenus diffèrent. Tout ceci, qui suppose à la fois deux types de centres de projection, un centre temporel (le présent à partir duquel on se souvient) et subjectif (le personnage qui se souvient), laisse soupçonner l'illusion. Comme précédemment, il nous appartient de montrer qu'une telle illusion est bel et bien projetée par le récit, et peut être basée sur la mise en relation de certains éléments, mais qu'elle constitue une entreprise de rationalisation et de totalisation qui mobilise des postulats que ce même récit met à mal.

Passons cette fois par quelques commentaires du film, qui déploient justement, à partir de l'idée que les parties deux et quatre correspondent au point de vue d'un personnage, un même schéma interprétatif ; soit des textes de Jacques Aumont, Frédéric Sabouraud et Tae Soon Chang[259]. En adoptant au départ l'hypothèse de la subjectivité, chacun interprète les différences mise en jeu dans les répétitions comme les indices de caractères psychologiques, et déduit du film un discours concernant une altérité de genre (homme/femme) ou une absence de vérité objective. Mais, pour notre part, il nous semble donc que *chaque niveau d'interprétation dépend d'une illusion première et des postulats qui la soutiennent*, et que leur valeur est donc soumise à caution.

[259] Jacques Aumont, « Lointaines vanités. Présentation de Hong Sang-soo », *Cinéma 07*, avril 2004, Léo Scheer, pp. 26-40 ; Frédéric Sabouraud « Hong Sang-soo : toute honte bue », *Trafic* n°74, été 2010, P.O.L, pp. 68-77 ; Tae Soon Chang, *La multiplicité du temps dans le cinéma contemporain*, thèse de philosophie sous la direction d'Alain Badiou, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, soutenue le 8 janvier 2014, 251 p. Dans ce dernier travail, l'analyse de *La Vierge mise à nue par ses prétendants* se trouve entre les pages 176 et 180.

Dans son texte, Jacques Aumont décrit Hong Sang-soo comme un cinéaste « behavioriste », dont les films comprennent des « détails significatifs » qui permettent de révéler au spectateur le caractère « précis et complexe » des personnages. De fait, Jacques Aumont propose à partir du film un portrait des personnages, décrivant Jaehoon comme un « enfant gâté, don juan timide et content de sa position sociale », et Soojung comme une fille réaliste et calculatrice, dont la virginité ne s'accompagne d'aucune innocence. Cette description correspond assez bien à celle proposée par Tae Soon Chang, qui caractérise Jaehoon comme un homme riche mais imprécis et peu fiable, et Soojung comme n'étant pas ingénue, et étant potentiellement intéressée par l'argent de Jaehoon. Mais il y a toutefois des différences, qui tiennent à la *sélection* opérée par les auteurs : Tae Soon Chang, en mentionnant une séquence où Soojung dit avec mélancolie qu'elle ne connaît pas d'homme qui soit gentil avec elle, peut lui attribuer de la gentillesse et de la tendresse, là où Aumont souligne plutôt la manière dont elle refuse de se donner tout de suite à n'importe qui pour augmenter les désirs. On remarque cependant que les mêmes déductions sont opérées à partir des mêmes moments : la quatrième partie contient deux moments qui n'étaient pas présents dans la deuxième, le premier où l'on voit Soojung masturber son frère à sa demande, et l'autre où elle flirte avec Yeong-soo. La présence de ces moments soutient l'idée que la quatrième partie nous est donnée du point de vue de Soojung, mais aussi qu'elle a pour fonction de nous éclairer sur le caractère du personnage, en nous montrant qu'elle n'est pas si innocente qu'on pourrait de prime abord le croire.

Un autre moment est donné comme significatif, à savoir la répétition de la rencontre des personnages dans le parc : alors que la manière dont se déroule la première rencontre la donne comme étant purement fortuite, nous voyons la seconde fois que Soojung, qui sait que Jaehoon va souvent dans le parc pour manger le midi, insiste auprès de son équipe de tournage pour y aller. On en déduira donc qu'elle insiste dans l'espoir d'y croiser Jaehoon, et qu'il s'agit pour elle de forcer le hasard – il suffit d'ajouter qu'il est riche et qu'elle le sait également pour douter de la pureté de ses motivations.

À la limite, il nous importerait peu que les caractères déduits à partir des éléments diffèrent radicalement puisque l'interprétation obéirait néanmoins toujours au même *mécanisme de rétroprojection*. Une fois que l'on admet que les événements sont projetés à partir d'un centre subjectif, alors il devient possible de considérer que la cause s'exprime dans ses effets, que chaque élément, chaque déformation, est une information potentielle, dont il faut se saisir pour remonter ensuite à la source. Nous avions déjà pu apercevoir cela à propos de *The day he arrives* : si l'apparence de Yejeon est une projection mentale de Seongjun, alors la ressemblance nous renseigne sur l'état du personnage, prisonnier d'un cycle de reproduction. *Il suffit de suivre dans un premier temps l'extériorisation pour remonter ensuite vers l'intériorité*. Mais c'est là où le bât blesse, puisque la valeur de telles analyses repose sur *le postulat*

d'une intériorité unifiée. Le texte de Jacques Aumont comporte sur ce point un passage extrêmement clair et symptomatique, à propos de l'activité du spectateur face à des récits non-chronologiques :

> « au lieu de se voir proposer un personnage (un *character*, un caractère) à mesure du déroulement de ses actions, on doit le construire par petits bouts désordonnés, déchronologisés. Or, dans cette dé-chronologisation, ce qui se gagne c'est un degré de plus dans la cohérence du caractère-personnage : pour être pleinement reconstituable par fragments, le personnage doit avoir été pensé d'un coup, entier. (…) Le personnage existe dans un idéal abstrait d'où nous ne le sortirons que partiellement, mais toujours au bénéfice de la croyance que son intégrité est bien quelque part. »[260]

Comme on le voit, Aumont parle ici de « dé-chronologisation », mais il nous semble que ses propositions ne valent que dans le cas où cette dé-chronologisation est considérée comme contingente, et toujours redevable d'un bon ordre chronologique, donc d'une reconstruction orientée vers l'unité. Le symptôme, ici, tient au fait qu'il paraît absurde de prétendre que les atteintes à la chronologie augmentent la cohérence d'un personnage si l'on ne commence pas par penser sous l'emprise d'un postulat de continuité en fonction duquel chaque élément isolé serait rapporté à l'image d'une subjectivité unifiée. Mais cela revient à dire que ces réflexions témoignent moins de l'image de l'identité construite à travers le récit que du *conflit* qui se joue entre celle-ci et celle qui conditionne et informe dans ce cas son appréhension. L'auteur le dit d'ailleurs : l'intégrité demande un travail d'imagination, l'orientation vers un « idéal abstrait » existant en dehors des images du film. Notre position par rapport au travail d'Hong Sang-soo et à sa visée critique s'obtient par le retournement de ces propositions : *le temps multiple opère la perte de la cohérence d'un personnage qui ne peut plus être pensé que comme ensemble de fragments disparates, et les récits constituent une expérience au sein de laquelle la croyance en l'intégrité relève de l'illusion.*

L'interprétation psychologique constitue un premier niveau où des éléments du récit portent des significations relatives aux personnages qui le peuplent. Mais ce niveau peut servir de tremplin pour atteindre un autre niveau : si l'on se demande ce que signifient les éléments isolés, on pourra répondre par les caractères, mais il y a des questions plus larges qui concernant la signification de la structure dans son ensemble. Qu'est-ce qu'Hong Sang-soo a bien pu vouloir nous dire en structurant son récit de cette manière ? Après avoir dépeint le caractère des personnages, Jacques Aumont note leur dissymétrie et ne se réfère plus à eux par leur prénom mais avec les termes de « garçon » et de « fille » : Jaehoon « voit la fille comme les garçons voient les filles », comme un être « magique » et « timide », et « la fille » considère le garçon comme une proie. Frédéric Sabouraud évoque pour sa part l'existence chez Hong Sang-soo d'une « désynchronisation chronique entre le désir de l'homme et celui de la femme », et voit dans *La Vierge mise à nue par ses prétendants* une « mise en scène cinématographique de l'altérité à l'épreuve du temps », le traitement des événements en deux séries correspondant à deux points de vue qui

[260] Jacques Aumont, *art. cit.*, p. 32.

ne se confondent pas signifiant que « l'altérité est désormais indépassable, et si intense qu'une expérience exclut l'autre, même si elles sont nourries l'une de l'autre ».

La structure est donc expliquée dans ce cas par l'altérité, mais une telle interprétation dépend également de *postulats de continuité, nous faisant passer de l'unité des subjectivités individuelles à celle des catégories auxquelles les sujets sont supposés appartenir* (un homme ressemble à un homme et à tous les autres, une femme ressemble à une autre et à toutes les autres). Et quand l'altérité ne renvoie pas au genre et s'applique à deux individus, elle suppose toujours paradoxalement de considérer chacun hermétiquement identique à soi : l'altérité est un thème qui ne trouve sa pertinence que dans l'idée qu'elle concerne essentiellement le rapport à un autre sujet isolable et extérieur (le moi ressemble toujours au moi, et l'autre ressemble toujours à l'autre) et non d'abord le rapport entre des individualités ouvertes et fragmentées. Il nous semble que *c'est l'identité et non l'altérité qui est mise à l'épreuve du temps, et que l'altérité passe dans l'identité, si bien qu'il y a non pas exclusion des uns aux autres, mais circulation généralisée*.

Ces deux interprétations se marient plutôt bien avec une troisième qui déduit du film un discours sur *l'absence de vérité objective*. Mais, avant d'aller plus loin, il faut d'abord rappeler que le récit et sa structure constituent un fait autonome et objectif : tout le monde voit bien le même film et chaque commentateur compose son commentaire à partir de cette base. Aussi, les auteurs dont nous parlons mentionnent tous à un moment donné de leur réflexion la difficulté posée par les différences présentes au sein des répétitions et le défi qu'elles constituent pour toute entreprise qui vise à détacher une signification du film. Jacques Aumont note à propos de *La Vierge mise à nue par ses prétendants* que « non seulement on a deux récits différents, mais qu'il n'est plus sûr que l'histoire soit bien la même », et remarque plus généralement la présence chez Hong Sang-soo de détails qui s'opposent à la « transparence du sens » et confèrent à ses récits une dimension énigmatique. Frédéric Sabouraud note pour sa part que les versions présentées se « complètent sans se confondre » et que les variations nous empêchent de savoir si une version est plus vraie que l'autre. Tae Soon Chang, enfin, mentionne la présence d'éléments énigmatiques, à la fonction et à la valeur incertaine. Si nous prenons la peine de souligner cela pour indiquer que, *si la position du commentateur ne vient évidemment pas d'un manque dans l'observation, elle tient plutôt à une manière de diminuer ou d'accentuer l'importance de certains éléments problématiques et de les faire valoir dans un réseau plus large*.

Si l'hypothèse de la subjectivité tient, c'est que certains éléments sont gommés où voient leur portée réduite en étant considérés comme secondaires par rapport à d'autres. Nous voyons la différence dans les commentaires comme *une différence d'appréciation, mais nous ne considérons pas que cette différence*

relève simplement de la subjectivité des commentateurs, puisqu'elle n'est pas étrangère au problème des images de pensée. Lorsque Jacques Aumont écrit que « non seulement on a deux récits différents », mais « qu'il n'est plus sûr que l'histoire soit bien la même », nous nous demandons si l'attention ira plutôt du côté du « même » ou du « différent » : les différences constatables seront-elles rapportées à un même postulé par avance, ou ce même sera-t-il mis à l'épreuve par ces différences ?

Les différences constatables entre les deux parties suffisent à ôter à l'hypothèse des points de vue subjectifs toute évidence. Il y a tout d'abord des différences de cadre temporel, c'est-à-dire que des événements qui se situaient dans tel chapitre numéroté de la deuxième partie se trouvent déplacés derrière autre numéro dans la quatrième : une conversation sur la quantité d'alcool bue par Jaehoon, qui avait eu lieu dans le chapitre deux se retrouve dans le chapitre un, un dialogue où ils conviennent d'aller sur l'île de Jaeju passe du chapitre sept au chapitre quatre, et ces conversations prennent place à chaque fois dans des lieux différents. De telles différences posent question, mais l'hypothèse de la subjectivité y répond sans trop d'effort, puisqu'elle peut les mettre sur le compte de la déformation mémorielle. Il en faut donc davantage. Or, on constate également que certains moments présents dans la deuxième partie sont absents de la quatrième, et vice versa : ceci a pour effet d'introduire une asymétrie dans la numérotation, puisqu'on remarque que les événements qui ont pour cadre le numéro 4 dans la première partie ne trouvent pas d'équivalent dans la seconde, si bien que les numéros 4, 5 et 6 de la seconde partie correspondent en fait à chaque fois aux numéros suivants de la première (5, 6 et 7[261]).

Cette asymétrie rend problématique l'idée d'un cadre temporel objectif, mais aussi l'éventualité d'une explication par la subjectivité : on voit mal comment rapporter ce décalage dans la numérotation aux personnages. Enfin, nous avons dit que des moments uniquement présents dans la quatrième partie pouvaient appuyer l'idée que nous épousons le point de vue de Soojung, et sembler nous offrir un éclaircissement sur son caractère. Mais chaque partie intègre également des événements auxquels les personnages dont nous sommes supposés épouser le point de vue n'ont pas assisté. Nous avons par exemple dans la deuxième partie certains plans nous montrant Soojung seule, ainsi qu'une discussion entre Yeong-soo et son chauffeur. Dans la quatrième partie, le moment le plus marquant vient au cours d'une soirée à laquelle assiste Soojung : la caméra quitte la pièce principale où se trouve la jeune femme pour se positionner dans une pièce attenante où, cachés aux autres par une cloison, nous voyons Jaehoon et un autre femme s'embrasser.

Dans son commentaire, Tae Soon Chang mentionne ces moments, en commençant par noter qu'ils ne sont pas justifiés – si l'on considère en effet que ce que nous voyons trouve son origine dans un centre

[261] Les événements auxquels l'ont assiste dans le 7 de la seconde partie n'ont pas d'équivalent dans la première, ce qui permet de maintenir une égalité dans le nombre des étapes en compensant le décalage produit auparavant.

de projection subjectif, nous avons en effet un critère de justification : un événement rapportable à ce centre est justifié, et un élément non rapportable ne l'est pas. Cependant, il s'attache ensuite à sauver l'hypothèse de la subjectivité, et procède en ajoutant l'imagination à la remémoration : nous voyons des moments auxquels les personnages n'ont pas assistés, mais c'est qu'ils leurs auraient été racontés ou qu'ils les auraient imaginés - l'auteur qualifie ainsi certaines séquences de « reconstructions ». Mais, comme lorsque Jacques Aumont postulait l'existence d'un « idéal abstrait », *cette hypothèse qui prolonge et sauve la première nous fait sortir du récit pour entrer dans l'imagination de l'auteur*, qui nous demande d'adhérer à des suppositions. Et elle semble d'autant moins solide que Tae Soon Chang, qui commençait par déduire à partir du postulat de subjectivité des caractéristiques psychologiques finit par tenter d'expliquer les déviations par rapport aux points de vue subjectifs par ce caractère lui-même, formant ainsi un cercle logique.

L'auteur interprète en effet la présence de séquences imaginées ou reconstruites par Jaehoon dans la partie qui correspondrait à son point de vue comme un indice de son caractère imprécis et peu fiable ; puisqu'il considère au contraire que Soojung est plus fiable, il avance que celle-ci n'imagine pas le baiser que Jaehoon donne à une autre, mais que la scène a été aperçue par elle[262]. Ce commentaire nous intéresse, puisqu'il consiste à trouver un moyen de justifier la présence de ces moments en rapportant au centre de projection subjectif ce qui, de toute évidence, y échappe, si bien que ce qui impliquerait à première vue une sortie de la subjectivité devient la confirmation d'un trait de caractère. Mais cela témoigne surtout pour nous d'un *effort de rationalisation et de l'emprise du postulat de départ* ; de plus, le fait que l'auteur doive recourir à l'imagination et ne puisse fonder ses dires dans le récit nous indique que son analyse implique de sa part un *choix* implicite, qui appelle en retour un choix du lecteur (puisque ce qu'il explique n'est pas fondé dans le récit, on peut y adhérer ou pas). À vrai dire, le souci qu'a Tae Soong Chang de justifier la présence de ces moments apparaît peut-être comme un embarras inutile, puisqu'il pourrait considérer dès le départ que ce qu'il y a de bien avec l'hypothèse de la subjectivité, c'est justement qu'elle se confirme dans tout ce qui apparaît comme une déviation vis-à-vis d'un réel objectif.

Les éléments *a priori* non justifié sont en fait justifiés *a priori*, qu'il s'agisse de moments sortis d'un cadre temporel ou de moments sans témoins, puisque c'est le propre de la subjectivité de se

[262] Ces efforts de Tae Soon Chang pour rattacher ce que nous voyons aux points de vue des personnages nous semblent d'autant plus surprenants que l'auteur s'intéresse à la multiplicité du temps en recourant à des notions deleuziennes et interroge la répétition chez Hong Sang-soo. Il mentionne par ailleurs dans son travail l'existence d'une mémoire et une conception du sujet supra-individuelles, et l'on voit mal dans ce cadre pourquoi un événement ne serait justifiable qu'en rapport à un centre subjectif : il semble alors que, dans le cas précis de *La Vierge mise à nue par ses prétendants*, l'illusion de subjectivité projetée par la structure ait escamoté l'action du temps multiple. Nous utiliserons pour notre part les notions deleuziennes pour dissocier ce qui nous est donné à voir d'une mémoire subjective (voir page 95).

distinguer d'une vérité objective. Tae Choong Sang voit dans les anomalies présentes dans le récit la trace d'une production mémorielle et imaginative : ni Frédéric Sabouraud ni Jacques Aumont ne cherchent à justifier la présence de ces anomalies par l'imagination, et ils n'ont pas à le faire, puisque tout est déjà dans la notion de subjectivité. Pour l'un et l'autre, les différences dans les répétitions, donnant lieu à deux versions qui ne se confondent pas, à deux histoires dont on n'est plus sûrs qu'il s'agisse de la même, ont pour vocation à signifier l'absence de vérité objective dans les rapports humains. Si les récits divergent, c'est que Jaehoon et Soojung, comme êtres subjectifs, déforment le réel, qui devient introuvable : on peut opérer une remontée vers les centres de projection, mais pas vers l'origine de ces origines : le réel. Comme l'écrit Aumont : « Chacun sa vérité – mais jusqu'au bout : pas de commune vérité ».

Nous avons là un discours qui fonctionne donc à la divergence : c'est l'absence de commun qui le fonde, et c'est pourquoi chercher à justifier les anomalies peut paraître superflu. Seulement, *l'absence de convergence au sein du récit reste une donnée à interpréter, qui ne nous fait pas nécessairement converger vers la cause subjective*. Le discours sur la vérité subjective se marie très bien avec celui de l'altérité, et n'en constitue finalement qu'un déplacement sur le terrain du vrai et du faux. Si les versions subjectives divergent, s'il n'y a pas de vérité commune, c'est bien parce que l'altérité des sujets clos sur eux-mêmes est indépassable. C'est la spontanéité cartésienne des commentateurs, le postulat d'une subjectivité unifiée, qui constitue la clef de voûte de leurs interprétations, mais aussi leurs limites : *il est logique que, partant du postulat de la subjectivité, toute divergence reconduise à la subjectivité, mais cette logique profondément enracinée dans la pensée empêche de penser les divergences comme des divergences vis-à-vis de la subjectivité elle-même, comme un décentrement qui la met en crise*.

De la même manière, la formule « chacun sa vérité » semble radicale dans l'expression d'une relativisation de la vérité, mais c'est une radicalité de façade qui repose sur la préservation des termes de départ, la subjectivité et la vérité. Aussi, si nous partageons certaines observations des auteurs, celles-ci ne nous font pas aboutir, ni même commencer, au même point, puisqu'elles nous conduisent *non pas à un devenir subjectif de la vérité, mais à l'absence de subjectivité et à une crise de la vérité*. C'est ici qu'il nous faut réintroduire la solution, la dimension temporelle, et renouer avec nos analyses précédentes.

3.b Le « souvenir pur » ou la ruine du modèle de la vérité

Deleuze identifiait la manifestation d'une force du temps à l'intérieur des récits à la destruction de tout modèle de vérité ou de toute « forme du vrai ». Il semble logique que la forme d'un temps multiple jette la vérité dans une crise profonde. Nous avons cité Jacques Aumont déduisant du film un « chacun sa

vérité », mais Deleuze précise bien que, justement, la rencontre de la vérité et de la force du temps ne peut pas se réduire à cette formule qui n'implique qu'une « variabilité concernant le contenu » sans remettre en cause la vérité elle-même et ses conditions de possibilités[263]. La force du temps entraîne la vérité vers sa perte parce qu'elle coupe les événements de toute origine ou de centre, et contrarie ainsi l'opération qui vise dans un premier temps à établir un rapport entre des éléments pour les rapporter dans un second temps à ce centre et dégager une signification en conséquence. Si *La Vierge mise à nue par ses prétendants* implique comme nous le suggérons la force du temps, c'est à partir de ses répétitions-variations qui mettent en jeu des différences assez importantes et gratuites pour empêcher toute totalisation et rationalisation. Nous avons dit que les commentaires impliquaient une *appréciation*, et il nous faut revenir sur certains éléments et mettre nos propres accents sur la continuité filmique.

Nous remarquions des changements de cadre temporel entres les parties, certains éléments passant d'un chapitre à un autre. Ces changements nous semblent particulièrement importants, et il semble tout à fait possible de penser qu'ils doivent moins être vus comme des glissements opérés par une subjectivité relativement à un cadre temporel objectif ou à un bon ordre chronologique que comme l'indice que nous sommes face à *deux lignes temporelles indépendantes*, si bien que les événements n'y occupent pas la même place. Les numéros ne renverraient pas à un cadre temporel objectif et commun aux deux lignes (ce que suppose le « chacun sa vérité »), mais à un ordre chronologique propre à chaque ligne, les deux lignes étant elles-mêmes dans des rapports non-chronologiques.

Dans cette perspective, la numérotation peut être considérée comme un *leurre*, et toute déduction effectuée à partir de la mise en rapport d'éléments des séries et du simple fait qu'ils se trouvent ou pas derrière un même numéro, comme une illusion. Hong Sang-soo s'est exprimé sur le processus qui a mené à la réalisation de *La Vierge mise à nue par ses prétendants*, pour expliquer que, si son projet initial était de s'intéresser à une relation amoureuse du point de vue de chacun des membres du couple, il a finalement décidé de ne pas restreindre son récit à la formalisation d'un point de vue subjectif. De la même manière, alors que le découpage des deuxième et quatrième parties en sept chapitres semble indiquer un parallélisme et inviter à la comparaison, il s'est, comme nous l'avons constaté, donné la liberté d'intégrer des fragments qui constituent des déviations au sein de la structure[264].

---

[263] Gilles Deleuze, *L'image-temps, op. cit*., pp 170-171.

[264] Voir Huh Moonyung, « Interview », *op.cit.*, pp. 59-60 : « les nombres semblent désigner un parallélisme exact, mais le parallèle dévie continuellement de ce qui est attendu. Les intertitres sont utilisés pour établir un ordre minimal » (traduction personnelle). Et également l'entretien pour *Vacarme* (Irène Bonnaud , « Le téléphérique suspendu », *Vacarme* n° 13, mars 2000, p. 42-44), où Hong Sang-soo revient sur la distance qui sépare le point de vue du récit de celui des personnages : « Ce n'est pas exactement son point de vue au moment de la scène. C'est plutôt comme si un de ses amis lui demandait de lui raconter cette histoire d'amour pour écrire un roman. Cet ami écrivain va se servir du matériau sélectionné par la mémoire de ce garçon, mais ce ne sera pas exactement son point de vue. Et la seconde partie est construite sur le matériau qu'aurait donné la fille à un ami qui voudrait écrire sur son expérience, mais ce n'est pas tout à fait son point de vue non plus. C'est le point de

La Vierge mise à nue par ses prétendants est donc un récit qui projette par plusieurs aspects une focalisation subjective et un parallélisme temporel, mais qui n'est en fait réductible à aucune de ces options formelles. Si certains moments ne semblent pas *a priori* justifiés relativement à l'hypothèse de la subjectivité, c'est donc peut-être qu'ils n'ont pas à être justifiés de la sorte, mais qu'ils constituent tout simplement des déviations qui, dans leur indifférence à cette hypothèse, la mettent à mal. Il faut ajouter à cela des différences qui, dans les répétitions, sont rétives au mouvement interprétatif qui remonte de l'extériorité à l'intériorité du personnage. Hong Sang-soo recourt ici à certains *déplacements* qui ne semblent pouvoir servir de support à aucune signification quant au caractère de l'un ou de l'autre : lors du premier repas partagé par les trois personnages, Jaehoon a soudain envie de vomir et quitte la table alors que, dans l'autre version, c'est Yeong-soo qui devra courir aux toilettes. Ou encore, alors que Jaehoon et Soojung sont dans un café, il fait tomber une fourchette dans une version, et une cuillère dans l'autre. De telles différences relèvent avant tout d'un *jeu d'écriture qui vise à porter un trouble et à décourager les interprétations spontanées*. On pourra toujours dire que Soojung insiste pour aller au parc parce qu'elle est intéressée et calculatrice, mais on ne pourra jamais suspendre de signification sur le lien établi entre la chute d'une fourchette et celle d'une cuillère en remontant à une source subjective, sous peine de délire : qu'est-ce que la substitution d'une cuillère à une fourchette peut nous apprendre sur le caractère de Soojung ?

La présence de *déviations dans le cadre temporel, de fragments détachables d'un point de vue subjectif, et de différences inexplicables* suppose de repenser le rapport de l'ensemble des parties de la structure, non seulement celui qu'entretiennent les deuxième et quatrième parties, mais aussi celui qu'elles entretiennent avec les autres : c'est l'idée que le passage entre les parties correspond à des décrochages vers des lignes mémorielles à partir du présent, donc l'existence de points privilégiés, qui est mise à mal. Mais, si certains éléments ne sont pas rapportables à une mémoire subjective, d'où viennent-ils ? La question commence à devenir rhétorique : *ils viennent du temps*, comme tout le reste des fragments qui composent une ligne temporelle autonome, et comme la ligne elle-même. La présence des éléments précédemment cités implique dans le film l'image d'un temps multiple au sein duquel un « passé pur » coexiste virtuellement avec des présents actuels. Il faut insister sur le fait que, ultimement, *la sélection et le rapport des éléments ne dépend pas d'une subjectivité ou d'une mémoire psychologique, mais implique une sélection opérée dans le temps lui-même*, et sur le rapport existant chez Deleuze, notamment autour du renversement qui place les personnages dans le temps, entre une *mémoire psychologique* composée de souvenirs et une *mémoire non-psychologique* composée de « souvenirs

vue de quelqu'un qui la surplombe, la regarde, mais se fonde sur sa mémoire des événements.»

purs ».

La distinction entre souvenirs et « souvenirs purs » se donne d'abord par le fait que les souvenirs dénotent une relation à une conscience, et l'on pourrait aussi bien parler de subjectivité. Elle passe ensuite par une relation à un présent actuel, ou disons présent définissable comme point situé sur la ligne horizontale d'un temps empirique régi par une succession chronologique. Le personnage qui se souvient le fait à partir d'un présent donné, et son activité mentale consiste à faire venir à sa conscience une image qui concerne pour sa part le passé comme ce qui se situe antérieurement au présent de la remémoration : comme le précise Deleuze, l'image-souvenir est une image *datée*, c'est-à-dire inscriptible dans une chronologie. Mais à cela s'ajoutent deux points essentiels : les souvenirs ont « une allure capricieuse ou intermittente », cela justement parce qu'ils dépendent à la fois d'une conscience ou d'une subjectivité et du présent actuel de la remémoration : ils fluctuent donc selon les « besoins momentanés » de la conscience[265]. Mais les souvenirs, en tant qu'ils sont datés, tendent à renvoyer à un moment réel ayant eu une existence en dehors de la conscience : si le passé est antérieur au présent, et si le souvenir déforme le présent, il faut néanmoins *postuler l'existence d'un passé objectif* par-delà le souvenir.

On comprend que cette présentation du souvenir, de son rapport à la subjectivité et au temps, correspond aux interprétations que nous avons discutées auparavant. Elle mène tout droit au « chacun sa vérité » en posant et maintenant toutes les *conditions dans lesquelles le modèle de la vérité opère* : soit le triple ancrage dans un passé objectif commun (centre de déformation – point d'origine ultime qui garantit tous les autres), dans un présent actuel (centre de remémoration – point privilégié où situer le départ d'une ligne mémorielle), et dans une subjectivité (centre de projection – point privilégié auquel rapporter les déformations)[266]. Le modèle de la vérité ne pourrait pas fonctionner sans ce système d'ancrage et sans postuler l'existence, dans un premier temps, d'une base objective qui subit, dans un second temps déterminé comme second (c'est-à-dire dérivé d'une origine), des déformations de la part de subjectivités

[265] *L'image-temps*, *op. cit*., pp. 106-107.

[266] Nous renvoyons à nouveau ici aux réflexions d'Epstein citées dans la note 95, indiquant que la cause est aussi du temps, pour souligner que la vérité est aussi du temps, puisque l'on voit bien ici comment l'établissement d'une vérité suppose l'établissement de rapports de causalité et la remontée vers un centre et une antériorité. Or la remontée vers une cause et un centre ont avant tout besoin de postuler l'existence d'une cause première, d'un centre ultime, ce postulat étant d'ordre théologique : c'est Dieu, « mère gigogne de tous les rapports de cause à effet » qui occupe cette place de cause suprême, source et garantie d'un monde objectif et organisateur des rapports au sein de ce monde. « Malebranche, le plus intelligent des cartésiens et leur meilleur théologien, intégrait Dieu, autant que possible, dans le mécanisme rationnel de l'univers, sous forme de cause première. Que cette cause originelle dût apparaître aussi comme fin dernière, la foi, pour rationnelle qu'elle prétendit devenir, n'en était pas à un mystère près et acceptait ce cumul illogique », écrit ainsi Epstein dans *Le cinéma du diable*, dans *Ecrits complets, Volume V, 1945-1951, op. cit.*, p. 148. Ainsi la quête de vérité se place-t-elle sous un postulat théologique quand elle fait dépendre son accomplissement de la remontée à une origine, et la disparition de l'origine au profit de la coexistence des lignes est quant à elle le passage à une forme « diabolique ». Deleuze ne dit pas le contraire quand il dit « le grand créateur de la forme organique, tout le monde sait qui c'est, c'est Dieu » ou que « le monde est constitué diaboliquement, c'est-à-dire par la divergence des séries. » (voir le cours du 29 novembre 1983, disponible en ligne :http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=265). Il nous semble que *La Vierge mise à nue par ses prétendants* est un exemple de « cinéma du diable ».

aux intériorités constituées et identifiables.

Ce sont là des postulats du modèle de la vérité, et toute la quête de la vérité se caractérise comme une remontée vers ces postulats : même quand on ne peut reconstituer le passé objectif (ce qui a vraiment eu lieu et qui a vraiment fait quoi), il reste possible de dire non pas que la vérité et le sujet sont des illusions, mais qu'il y a autant de vérités que de sujets justement parce qu'on ne parvient pas opérer cette reconstitution considérée comme perspective ultime.

Contrairement au « souvenir », le « souvenir pur » n'est pas rapportable en tant que tel à une conscience ou à un présent actuel, mais il correspond à un *passé pur pensable comme ensemble de virtualités coexistant avec chaque présent successif et le dédoublant*. Les « souvenirs purs » comme le « passé pur » n'existent que dans le temps, indépendamment de leur actualisation dans une conscience, si bien que le passé pur constitue une mémoire non-psychologique : c'est une sorte de réservoir où la conscience vient puiser ses images, ce qui signifie que l'existence d'un passé pur fonde la possibilité des images-souvenirs dans la mémoire psychologique.

Nous retrouvons autrement dit le retournement selon lequel il n'y aurait pas de souvenir dans la conscience, c'est-à-dire de sélection subjective, sans que la subjectivité soit elle-même d'abord dans le temps. La distinction du souvenir et du « souvenir pur », de la mémoire psychologique et d'une mémoire non-psychologique n'implique pas bien sûr qu'il n'y ait aucun passage entre les deux, mais elle pose une primauté du temps sur la subjectivité, ce qui permet à Deleuze de décrire *le subjectif comme le virtuel, étant entendu que la subjectivité et ses images se constituent en puisant dans le temps*. Par rapport à l'image d'un temps multiple, la formation des images-souvenirs ne constitue qu'un « circuit relatif » reliant un présent actuel à une image virtuelle tirée d'un temps étalant ses circuits en profondeur, tandis que le passé pur se déploie en une infinité de circuits profonds, « purement virtuels », c'est-à-dire autant de lignes « dont chacun[e] contient tout notre passé tel qu'il se conserve en soi ».

Deleuze pose donc deux choses : l'indépendance du « passé pur » et des images virtuelles vis-à-vis de la conscience et du présent actuel, et une communication entre le passé pur et la conscience au présent à travers des « circuits relatifs »[267]. On pourrait dire que le récit, en nous présentant des éléments rapportables à un point de vue subjectif, et d'autres qui n'y sont pas rapportables, constitue un *cas intermédiaire*, un circuit relatif qui se verrait entrecoupé de « souvenirs purs » directement tirés du passé, du point de vue du temps. Mais si le « souvenir pur » se donne dans le temps dans la dissociation d'avec une conscience, d'avec un présent actuel et un passé objectif, il suppose *la ruine du modèle de la vérité*.

Il ne s'agit pas de nier l'existence d'images-souvenirs, mais de constater que l'expérience de *La*

[267] Sur tout cela, le « souvenir pur » et la question des circuits relatifs, et l'assimilation du subjectif au virtuel, voir *L'image-temps, op. cit*. pp. 106-111.

Vierge mise à nue par ses prétendants ne saurait s'y réduire. Si certaines différences entre les parties deux et quatre semblent inexplicables dans l'hypothèse de la subjectivité, c'est qu'elles témoignent de l'action de la force du temps dans le récit – c'est cette force qui opère la sélection des fragments sur des lignes distinctes et qui double chaque ligne par une autre, si bien que non seulement le passé ne se réduit pas au souvenir, mais que *chaque événement fait l'objet d'une répétition-variation où chaque différence, cessant d'être rapportable à un passé objectif, vaut pour elle-même*. La répétition des moments entre les parties peut se comprendre en posant que ces parties correspondent à des lignes qui entretiennent des rapports temporels de simultanéités et de coexistence, lignes qui comprennent à chaque fois les personnages. Il faut encore ajouter que ces lignes simultanées coexistent également avec le présent des autres parties, celui-ci n'en étant, comme nous l'avons dit, pas la source : *le rapport d'origine à dérivé que nous établissions au départ se trouve remplacé par un rapport de dissociation, c'est-à-dire que l'on passe entre chaque partie par un saut et non suivant un lien chronologique de co-détermination*.

Devant *Hill of freedom*, *The day he arrives* comme devant *La Vierge mise à nue par ses prétendants*, tout change lorsque l'on passe d'une vision selon laquelle le récit organise un *rapport hiérarchique entre ses niveaux* à une vision selon laquelle *les niveaux co-existent anarchiquement*. Tout change, puisque hiérarchiser, c'est qualifier et déterminer. Établir une hiérarchie, c'est établir qu'il y a des lignes premières ou supérieures, lignes sur lesquelles se trouvent des points privilégiés et dont sont dérivées les autres lignes. C'est forcément penser les lignes secondes comme des lignes causées par les premières, et cette situation qui peut sembler ne concerner que le rapport des lignes dans leur ensemble, dans une dimension abstraite, conditionne la signification à retirer des événements concrets survenant sur les lignes. Dans cette situation, tout lien établi entre deux éléments survenus sur une ligne dérivée ne trouve de signification qu'en étant ultimement rapporté à des *points privilégiés* appartenant à la *ligne originaire* ; et cela est vrai de deux événements survenus sur un même ligne mais aussi de deux événements survenus sur deux lignes différentes, si celles-ci se rapportent à une origine commune.

Soit l'exemple des deux versions de la rencontre de Jaehoon et de Soojung dans le parc, dont la seconde est interprétée comme témoignage du caractère calculateur de la jeune femme : on parvient à cette signification en comparant les deux versions, mais surtout en rapportant la seconde version à Soojung (en lui attribuant cette scène comme son souvenir, qui fait partie d'une remémoration entreprise à partir du présent actuel), et à un passé objectif (déformé par le souvenir). La signification « Soojung est calculatrice » suppose la remontée, à partir des événements, vers les points privilégiés que sont la subjectivité qui se souvient, le présent d'où part le souvenir, et le passé objectif. Et il faut dire que *non seulement la remontée à partir des éléments liés vers les points privilégiés détermine la signification que*

l'on attribue aux événements, mais qu'en plus penser les éléments à partir de l'idée qu'il existe des points privilégiés conditionne le questionnement.

Ainsi, on remonte des événements vers une subjectivité et un passé objectif, mais il n'y a qu'en partant de l'idée d'un passé objectif et d'une subjectivité déformante que l'on peut se demander si ce que nous voyons est vrai ou faux – il faut commencer par là et penser qu'il y a une fausseté pour l'interpréter comme indice d'un caractère psychologique et pour que la réponse fasse office d'explication. Devant la ressemblance de Kyungjin et de Yejeon, on pouvait se demander « qu'est-ce qui cause cette ressemblance ? » et la rapporter à Seongjun comme centre de projection, et devant les différences des deux rencontres, on peut se demander ce qui cause la différence de la seconde version, et la rapporter à Soojung comme centre de projection : dans chaque cas, *la différence en elle-même est perdue* en étant comprise sous un principe d'identité et déterminée dans son rattachement à une origine.

Tout change lorsque les éléments liés sont rapportés à une *force du temps qui, du même coup, empêche de hiérarchiser les niveaux et ouvre la signification*. On ne remonte plus alors des événements vers des points privilégiés et une origine qui apportent une détermination univoque, mais *la remontée s'opère depuis la force du temps vers un sans-fond*. Il n'y a plus lieu dès lors de se demander, face à deux versions, si elles sont vraies ou fausses, de se demander ce qui cause les différences : il ne s'agit plus d'*expliquer*, mais de *penser* le rapport des événements et des lignes coexistantes, *par-delà toute raison*. Quand le rapport de co-existence est posé, alors nous pouvons penser que non seulement chaque différence vaut pour elle-même, mais que deux différences situées sur deux lignes différentes ont une valeur égale. Chaque élément cesse d'être rapporté à une origine et une identité : autrement dit, nous ne sommes pas face à des souvenirs qui diffèrent à partir de personnages identiques et d'un passé objectif, mais ce sont les événements et les personnages eux-mêmes qui diffèrent sur des lignes temporelles distinctes.

Événements et personnages, en ne trouvant plus leur détermination et indétermination que sous l'action d'une force du temps et dans le cadre d'un temps multiple qui comprend la coexistence et la multiplicité des séries, donnent lieu à l'intérieur du récit, dans les termes de Deleuze, à des « alternatives indécidables » entre présents, ou à des « passés non nécessairement vrais », soit un passé présenté dans un dédoublement virtuel[268]. Si Jaehoon a envie de vomir dans une partie, puis Yeong-soo dans une autre, ce n'est pas pour nous signifier quelque chose sur un personnage qui agit ou se souvient, mais c'est parce que ces personnages sont pris dans le temps, et que le temps retire aux identités toute fixité : *le subjectif, c'est le virtuel, c'est-à-dire aussi la multiplicité des lignes par lesquelles passent les personnages et par*

[268] *L'image-temps, op. cit*., p. 171.

lesquelles se constituent leurs identités. Comme plus tôt concernant *Hill of freedom,* cette manière de voir les choses, qui peut paraître complexe, semble pourtant celle qui rend compte le plus directement du film et de ce qui le travaille, notamment la tension entre hasard et intention qu'éprouve le personnage de Soojung lui-même. En entreprenant de rapporter les fragments divergents à des centres subjectifs, on trouve l'absence de vérité objective. Au contraire, on abandonne la vérité en acceptant la divergence des lignes, mais l'on peut alors saisir que cette divergence témoigne d'une force du temps et fait signe vers un point irrationnel et problématique.

3.c L'illusion de moralité, ou le problème temps-morale dans *Un jour avec, un jour sans*

Comparé à *La Vierge mise à nue par ses prétendants*, *Un jour avec, un jour sans* fait preuve d'une simplicité radicale. Simplicité puisque, si nous assisterons là aussi à la répétition de certains moments au sein la continuité filmique, si bien que les mêmes situations semblent donner lieu à deux versions différentes, la structure est uniquement constituée par ces deux versions. Arrivé trop tôt à Suwon pour la présentation d'un de ses films, le cinéaste Cheonsoo visite la ville et, dans un palais, rencontre la peintre Heejung. Le fil de cette rencontre est déroulé devant nous puis, alors que le cinéaste est sur le point de quitter la ville, le film redémarre abruptement : après une réapparition du titre, nous assistons à une deuxième version de cette rencontre. Le dépouillement formel s'accompagne de plus d'une certaine légèreté de ton[269]. On s'aperçoit bien en comparant ces deux films d'un apaisement dans le travail d'Hong Sang-soo, dont la tonalité sombre tendait à s'amoindrir depuis *Woman on the beach*. Une différence marquante, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, est que les personnages ne sont plus autant qu'auparavant sujets à certaines « pétrifications » : la courte pause ou hésitation marquée par Cheonsoo dans un plan de la première partie, alors qu'il vient de quitter une salle du palais pour s'orienter vers une autre, semble une version atténuée de l'arrêt soudain de Soojung dans la rue, avant qu'elle ne se dirige vers le téléphérique. Et, alors que Soojung pouvait se perdre dans la contemplation indifférente d'un match de badminton, les personnages semblent bien plutôt ici absorbés et concernés par ce qu'ils regardent, comme dans la scène où Cheonsoo scrute avec intensité le visage de Heejung qui observe elle-même le tableau où elle vient d'ajouter un trait de pinceau. Mais d'un film à l'autre, de la noirceur à la légèreté relatives, des personnages pris dans une structure ne cessent pas d'être confrontés à un problème, d'essayer de vivre avec les forces du dehors.

[269] Nous revenons sur cet aspect dans notre dernière partie.

Soulignons que nous parlons à dessein d'une simplicité radicale, puisque nous verrons que la simplicité ne peut pas être dissociée de la radicalité. Le premier effet produit par la structure qui se contente d'aligner deux versions d'une rencontre est d'évacuer du récit tout ce qui pourrait permettre de considérer une version comme étant originaire, et l'autre comme sa dérivée. Tout semble situé sur un même plan, et le questionnement qu'une structure comme celle de *La Vierge mise à nue par ses prétendants* engendrait quant aux relations (temporelles ou hiérarchiques) des cinq différentes parties paraît ici presque sans objet. D'une certaine manière, *Un jour avec, un jour sans* constitue une suite idéale à *Hill of freedom*, puisque le premier, dans sa complexité tranquille, multiplie les effets de décrochages entre lignes, si bien qu'il invite à une patiente déduction qui mène à dégager l'image d'un temps multiple, tandis que le second, excluant les effets de décrochage à l'exception d'un seul, *ne fournit aucune prise à un travail de déduction mais se donne d'emblée ou considère comme acquise l'image d'un temps multiple au sein duquel des lignes temporelles coexistent et une actualité et une virtualité sont indiscernables*.

Face à l'évidence du passage d'une version à l'autre, il paraît déplacé de se demander quel principe régit le lien des deux versions et les différences qui y sont mises en jeu, ou plus exactement cette question n'est jamais interne au récit. Mais c'est ainsi que la simplicité côtoie la radicalité : c'est parce qu'une telle question est étrangère au récit que sa structure et ses éléments semblent uniquement et immédiatement rapportables au temps et à sa force. On ne peut pas déduire un temps multiple des rapports entre les séquences, mais pourtant la coexistence des versions au sein d'une continuité filmique ne peut se saisir qu'en remontant vers un temps multiple : tous les sauts d'*Hill of freedom* sont ici condensés dans celui qui sépare les deux versions.

Mais, alors que le récit n'offre aucune prise à certaines illusions d'origine que nous avons identifiées à travers d'autres récits, il reste le lieu d'un conflit d'images. La répétition de la rencontre induit ici comme dans *The day he arrives* ou *La Vierge mise à nue par ses prétendants* un mécanisme de comparaison propre à mobiliser la pensée dans des directions opposées. Alors même que l'image du temps multiple et d'une pensée nouvelle nous semblent données d'emblée, il faudra néanmoins que l'étude du récit nous y conduise et que nous nous frayions un chemin à travers les illusions, et principalement ici une *illusion de moralité*. Dans un premier temps, notons que, si l'on ne trouve pas de chapitrage dans ce cas, chaque version semble construite autour de dix étapes ou ensembles séquentiels qui se présentent comme suit :

- 1 : Cheonsoo est au palais et voit pour la première fois Heejung au moment où elle y entre.

- 2 : Cheonsoo est retourné à son hôtel où se trouve Bora, une jeune femme qui travaille pour le festival de cinéma de Suwon dont il est l'invité.

- 3 : Cheonsoo retourne au temple et y recroise Heejung, avec qui il engage la conversation.

- 4 : Les deux personnages sont dans un café et continuent de discuter.

- 5 : Heejung emmène Cheonsoo dans son atelier, et il donne son avis sur sa peinture.

- 6 : Ils vont dans un restaurant à sushis et ont une longue conversation alcoolisée.

- 7 : Ils se rendent chez Suyoung, une amie d'Heejung, et l'on assiste à une discussion collective (deux connaissances de Suyoung sont présentes : une femme et un homme) qui se déroule dans le salon.

- 8 : Cheonsoo rejoint Heejung dans une pièce où elle s'est isolée pour se reposer un peu, et ils ont un bref échange.

- 9 : La soirée se termine et Heejung rentre chez elle.

- 10 : le lendemain, nous retrouvons Cheonsoo à l'endroit où a lieu le festival de cinéma. Il doit parler devant le public et où son film doit être projeté.

Ces étapes constituent donc le canevas général qui sera répété différemment. De fait, certains moment ferons l'objet de variations internes, mais d'autres moments seront supprimés ou ajoutés, et il suffit de comparer la durée de chacune des versions pour constater leur asymétrie ou déséquilibre (le passage d'une version à l'autre ne s'effectue pas au milieu du film, la seconde version durant environ six minutes de plus). On peut ainsi énumérer les moments de la première partie qui disparaissent : une conversation entre Bora et Cheonsoo, ainsi qu'une séquence où ils font de la luge sur une patinoire (2) ; l'hésitation de Cheonsoo qui, sorti d'une salle du palais, s'oriente vers une nouvelle salle (3) ; un moment où, dans son atelier, Heejung propose un thé à son visiteur (5) ; celui où, dans la rue, ils décident d'entrer dans le restaurant à sushi (6) ; la réponse de Cheonsoo à une question d'un critique de cinéma (10). Inversement, on peut relever les moments qui sont ajoutés dans la seconde partie : une discussion entre Heejung et Cheonsoo sur le toit de l'atelier (5) ; un bref échange avec un homme présent à la soirée chez l'amie d'Heejung (8) ; la recherche d'un taxi par les personnages, puis leurs discussion dans la rue alors que Cheonsoo raccompagne Heejung chez elle (9). Si l'on considère les suppressions, on peut estimer qu'elles relèvent tout simplement d'un souci d'économie du récit – la première partie délivre au spectateur certaines informations sur les lieux où se trouvent les personnages, et il devient possible de passer directement dans ces lieux (la salle du palais où aura lieu la première conversation, le restaurant à sushi) dans la seconde version. Mais on trouve dans les moments supprimés davantage que des informations spatiales, puisqu'ils contiennent des échanges entre personnages, et les choses sont donc moins évidentes.

Formulons une règle très générale : *lorsqu'un moment apparaît dans les deux versions, alors la différence entre les moments apparaît déterminée, mais lorsqu'un moment n'apparaît pas dans les deux versions alors même que chaque fragment de temps semble susceptible d'être doublé, il peut être*

considéré à la la fois comme virtuellement présent et indéterminé – il pourrait aussi bien avoir lieu de la même manière, d'une autre manière, ne pas avoir eu lieu, etc. On pourrait dire que, d'une version à l'autre, le devenir de certains moments est laissé à l'imagination de chacun et est par conséquent indifférent ; mais pourtant la question n'est pas sans importance pour penser le rapport des deux versions et des personnages, l'équilibre entre la différence et la ressemblance. Par exemple, il n'est pas indifférent de penser que, si la réponse de Cheonsoo au critique n'apparaît pas dans la seconde partie, c'est qu'elle doit être identique dans la seconde, c'est-à-dire de penser que cette suppression obéit à la même logique que la suppression des moments « informatifs », ou de penser plutôt que, si elle n'est pas reprise, nous ne pouvons pas déterminer le discours qu'aurait tenu le deuxième Cheonsoo dans les mêmes circonstances ; ce n'est pas indifférent puisqu'on suppose d'emblée une identité dans le premier cas tandis que l'on maintient une indétermination dans le second. On peut donc reconnaître d'un côté qu'une chose ne réapparaît pas dans une seconde version parce qu'elle doit être identique et qu'elle devient superflue, et d'un autre qu'*il n'existe aucun rapport déterminable entre l'identité ou la non-identité d'une chose et sa réapparition ou sa non-réapparition*. La présence ou l'absence de certains moments constitue déjà une question qui excède toute explication logique et accuse tout à la fois la plénitude virtuelle de chaque ligne et le *caractère fragmentaire de ce qui nous parvient*.

Les ajouts de la seconde partie, quant à eux, semblent relever d'une incidence narrative, c'est-à-dire découler directement de la différence de direction que prend la relation des personnages. La neuvième étape, par exemple, se réduit dans la première version à une courte séquence où Heejung rentre chez elle, alors qu'elle s'étire dans la seconde en quatre séquences : cette extension se comprend aisément puisque, dans la première version, la jeune femme vient de mettre un terme à ses échanges avec Cheonsoo après s'être mise à le considérer comme un simple coureur de jupons, tandis que les échanges se poursuivent dans la seconde. Même si ceci manque de nuance, disons que la plupart des ajouts peuvent ainsi être *justifiés en interne*, par ce qui se joue entre les personnages. Ici comme ailleurs, le souci avec lequel Hong Sang-soo répartit les éléments au sein de sa structure côtoie une liberté qui donne une souplesse à l'ensemble, si bien qu'il n'est pas possible de rapporter les changements à un principe supérieur, par exemple d'établir, dans les termes déjà vus à propos de *La Vierge mise à nue par ses prétendants*, que les différences de version tiennent à l'alternance de points de vue subjectifs. Il y a beau y avoir dans la première partie la présence d'une voix intérieure de Cheonsoo, et la seconde partie a beau se conclure sur un passage où Heejung est seule à l'image, la première partie ne se rapporte pas plus au point de vue masculin que la seconde à un point de vue féminin, et une telle hypothèse apparaît ici d'emblée incongrue tant la divergence des versions est importante.

Une rapide comparaison des premières séquences permet d'établir à la fois qu'il existe bien *des connexions entre les deux versions, sans que ces connexions soient rapportables à un principe défini*. La première version commence avec Heejung qui, située vers le milieu de l'image, s'avance vers le palais, avant qu'un zoom arrière accompagné d'un panoramique-droit ne nous dévoile la présence de Cheonsoo qui, de dos devant un arbre, semble regarder vers Heejung. Il se retourne et sa voix nous informe qu'il n'était jamais venu à Suwon, tandis que nous le voyons mettre à la bouche un gobelet afin de pouvoir sortir de sa poche son téléphone portable. Après avoir regardé son portable, il sort du champ, et la caméra panote vers le haut, pour cadrer les branches de l'arbre devant lequel il se trouvait. La deuxième version commence avec un plan vide qui nous montre le palais. Après quelques secondes, Heejung fait son entrée dans le champ et avance vers l'entrée, avant que la caméra ne panote sur la droite pour nous découvrir la présence de Cheonsoo, de dos devant un arbre, le regard apparemment tourné vers Heejung. On remarque que dans ce cas le cadrage est d'emblée plus large (le zoom arrière n'a plus lieu d'être) et que la caméra est légèrement plus distante du personnage, tandis que le cadre est davantage orienté vers la droite (la porte du palais, qui restait visible dans la première version, a été reléguée hors champ). Le personnage se retourne et porte un gobelet à sa bouche, afin de pouvoir remonter la fermeture éclair de son manteau puis, en gardant le gobelet coincé entre ses lèvres, il consulte son téléphone portable, avant de sortir du champ.

On observe ici à l'échelle d'une séquence le subtil jeu de variations, d'ajouts, de suppressions et de déplacements déployé par Hong Sang-soo, qui concerne aussi bien le filmage que les éléments filmés. L'ajout le plus sensible est celui, au milieu d'une répétition d'autres gestes, de la fermeture du manteau, qui ne remplace pas un autre élément mais constitue un simple délai puisque le personnage finit dans tous les cas par consulter son portable. Il y a ensuite la variation de distance et d'angle de prise de vue, et la suppression du zoom et du panoramique final sur les branches de l'arbre, ce à quoi il faut ajouter la suppression de la voix intérieure.

Mais ce sont autant de variations qui désarment l'interprétation : que peut signifier au juste le changement d'angle de prise de vue ou le fait que le personnage ferme son manteau ?[270] Seul le cas du

[270] Dans sa critique du film, Josué Morel propose une interprétation du choix de filmage du tout début des séquences : « De décalage, il en est question dès l'ouverture des deux demi-films : s'ils dépeignent la même action – une femme franchit une porte –, la mise en scène indique d'emblée dans chaque cas le cours des événements à venir. Dans « Un jour sans », le cadre enserre immédiatement la marche de l'héroïne vers une seule entrée possible, avant qu'un dézoom ne nous révèle qu'elle est observée par un homme. Dans « Un jour avec », au contraire, la jeune fille entre d'abord dans le cadre, avant de se diriger vers la porte qui n'est plus qu'un chemin parmi d'autres options possibles, tandis que cette fois-ci c'est un mouvement panoramique qui révèle la présence de l'homme, l'observant toujours de loin. (...) [D]ans le premier film, la femme apparaît tout de suite comme un objet de désir pour l'homme, qui prendra une série de décisions pour la charmer et la conquérir, là où dans le second elle entre librement à l'intérieur d'un cadre posé préalablement à son arrivée et dont l'homme se tient légèrement en périphérie. Ces variations, a priori menues, se révèlent en vérité capitales : si les deux intrigues partent d'un argument commun, c'est pour raconter précisément deux histoires sentimentales diamétralement opposées. » (« Hong Sang-soo vient », *Droguistes*, mis en

panoramique final vers les branches de l'arbre peut apparaître justifié, puisqu'il renvoie directement à la dernière image de cette partie, qui se clôt sur les branches d'un autre arbre. Il s'agit donc de créer, entre la fin de la première séquence et de la dernière, un effet de boucle, mais de cette boucle non plus aucune signification ne sort, et cette justification paraît purement interne à la partie : ce mouvement de caméra est justifié par un autre mouvement.

On remarque donc une *tension, valable pour l'ensemble du film, entre l'apparente gratuité des variations, et l'existence d'un lien entre les versions*, par le simple fait que des lieux et des personnages reviennent. D'un côté, le lien ne semble pas rendre compte de certains éléments et de variations, de l'autre la présence de ces éléments, et la possibilité de justifier ceux-ci « en interne », n'empêche pas une connexion de l'ensemble et ne semble pas pouvoir en rendre compte. Les versions pourront diverger, il n'en demeure pas moins une *circulation* d'éléments à travers ou par-delà ces différences, qui ne laisse pas la pensée tranquille. Quelques exemples : dans les deux versions, à la fin de la discussion alcoolisée qui se déroule dans le restaurant à sushi, Heejung, restée seule alors que Cheonsoo est sorti fumer, se penche sur la table et se prend la tête entre les mains ; Cheonsoo, à deux moments différents de chaque version (au café dans la première, chez l'amie d'Heejung dans la seconde), déclare que chacun fait ce qu'il peut dans la vie ; autour de la discussion de Cheonsoo avec le critique, un déplacement a lieu, puisque dans la première version Cheonsoo s'emporte contre le critique, qu'il accuse d'être snob et ignorant, tandis que Cheonsoo et le critique s'accordent dans la seconde pour dire du mal d'un spectateur et de ses interventions.

Ce type de circulation semble bien rattacher obscurément une version à l'autre et *dessiner une zone médiane ou commune à remplir par la pensée*. Parler d'une « justification interne » et considérer comme une évidence l'autonomie des parties peut sembler un peu court alors que chaque partie semble ouverte à l'autre, et la pensée qui remarque des ressemblances entre parties se lance spontanément dans une activité comparative, ne pouvant commencer par postuler une gratuité. Comme auparavant, *le procédé de la répétition peut être considérée comme une impulsion donnée à la pensée, mais à partir de laquelle elle peut prendre des directions opposées et former les images qui correspondent à ces directions* : si elle commençait par postuler une gratuité, rien ne se passerait, mais pourtant tout son effort devra consister à accepter à la fin, sous la forme d'un paradoxe où la gratuité devient la raison, ce qui est au début si contraire à son habitude.

Si elle se laisse emmener par son habitude, alors la pensée se dérangera pour rien et produira en

ligne le 17 février 2016 , consultable en ligne : http://www.droguistes.fr/hong-sang-soo-vient/). L'auteur propose donc ici une lecture symbolique des choix de filmage en les reliant aux contenus des rencontres, mais une telle lecture nous semble contraire à l'approche d'Hong Sang-soo et à ce qui travaille ses récits.

établissant certains liens une illusion de signification qui tend à refermer ce qui a été ouvert. D'une version à l'autre, qu'est-ce qui peut être comparé de manière significative ? Dans une répétition qui mêle la ressemblance et la différence, ce sont ici une série de différences qui vont être liées entre elles pour supporter une signification d'ordre moral. Les différences les plus notables et utiles à l'établissement d'une signification morale se trouvent dans les étapes centrales (5, 6 et 7), mais on peut considérer que le moment de la soirée chez Suyoung, l'amie de Heejung, est un véritable point d'inversion. Dans la première version, les deux personnages se sont vite rapprochés : il a tenu sur sa démarche de peintre des propos séduisants et flatteurs lors de la visite de son atelier, et, au restaurant, il a vanté son physique et lui a dit qu'il l'appréciait plus qu'une amie, tandis qu'elle s'est confiée à propos de sa solitude. C'est donc tout naturellement qu'elle lui propose de l'accompagner chez Suyoung, mais la discussion qui aura lieu entre Cheonsoo, Suyoung et une autre femme aura pour effet de rabaisser le cinéaste dans l'estime d'Heejung, et ceci presque méthodiquement. Dans le fil de la conversation, Cheonsoo est amené à répéter son appréciation de la peinture d'Heejung, qui consistait à vanter sa prise de risque, la manière dont elle acceptait de commencer sans savoir où elle allait, mais on lui fait alors remarquer que c'est exactement le discours qu'il tient à propos de ses propres œuvres. Alors qu'Heejung avait été touchée par ce discours qu'elle pensait directement inspiré par la vue de son travail, il apparaît maintenant comme un discours tout fait, et la parole de Cheonsoo est dévalorisée. Dans la foulée, Suyoung, qui a beaucoup de relations, dit qu'une rumeur circule selon laquelle il multiplierait les conquêtes féminines, notamment sur ses tournages. Cheonsoo ne dément pas et se contente de rire et de répondre « V*ous avez entendu ce que vous avez entendu* », et Heejung réagit en se mettant de son côté, en acquiesçant aux propos d'un invité qui déclare « *Si les hommes n'aimaient pas les femmes, qui les aimerait ?* ». Aussi le coup de grâce vient vraiment avec la question de Suyoung, qui demande à Cheonsoo s'il n'est pas marié, ce à quoi il répond qu'en effet il s'est marié il y a longtemps. Recevant cette information, Heejung semble sortir de la conversation, et un zoom, peu après, nous fera remarquer son regard fixant le vide ; elle pouvait défendre l'amour d'un homme pour les femmes, mais sans doute le fait que cet homme soit marié change tout, puisque cela implique une infidélité vis-à-vis de son épouse, et elle se rappelle peut-être qu'elle avait demandé plus tôt à Cheonsoo s'il avait une amie, sans obtenir de réponse de sa part. Voici donc qu'en quelques minutes, Cheonsoo passe du statut d'homme séduisant et désirable à celui de séducteur malhonnête, tenant des propos sans conviction et cachant sa situation réelle.

Tous ces éléments sont différents et quasiment retournés dans la seconde partie : au lieu de complimenter Heejung sur sa peinture, Cheonsoo la critique en disant qu'elle lui apparaît trop conformiste et confortable, et, lors de la discussion au restaurant, il lui apprend de son propre chef qu'il

est marié. Une fois arrivés chez Suyoung, il n'y a donc cette fois aucune mascarade à révéler à Heejung, et cette dernière sera d'ailleurs absente de l'échange qui nous est donné à voir, celui-ci n'impliquant que Cheonsoo, Suyoung et l'autre personnage féminin. Les deux femmes ont alors une fonction inverse à leur première fonction de rabaissement, puisque, de manière assez comique, l'une affichera avec énergie son admiration pour le travail de Cheonsoo, tandis que Suyoung déclarera qu'il a l'air d'être quelqu'un de bien et qu'il n'est pas du tout comme on raconte (elle reste véhicule de la rumeur, mais la rumeur est cette fois contredite par la rencontre alors que la rencontre semblait la vérifier la première fois). Le personnage est doublement valorisé si bien que, dans une version, la relation des personnages arrive à son terme avec cette soirée, tandis qu'elle se poursuit dans une autre, jusqu'au lendemain lorsque Heejung viendra assister à la projection du film de Cheonsoo.

Pourtant, la deuxième version de la soirée chez Suyoung ne donne pas nécessairement une image positive de Cheonsoo, et ce qu'il fait après que l'on ait vanté sa qualité morale pourrait retourner cette appréciation, puisqu'il finit par outrepasser les règles de la bienséance et par effrayer les deux femmes en se déshabillant devant elles. Si le jugement de ces personnages est sans doute ébranlé, ceci ne remet d'aucune manière en cause ce que peut penser Heejung ou le spectateur ; ce serait même le contraire, à partir du moment où cela peut être considéré comme la preuve de la totale spontanéité ou de l'honnêteté du personnage, qualités qui le distinguent du séducteur usant de calculs et de manipulations. C'est l'une des beautés du film : lorsqu'elle apprendra ce qu'il a fait, l'amusement s'emparera d'Heejung, et, loin de réviser son jugement, celle-ci semblera encore plus sous le charme. Tout ce qu'elle lui dit, c'est « t*u es vraiment incroyable* », mais cette appréciation vient en complément de trois moments précédents : lors de leur discussion au café, après que Cheonsoo lui ait lancé de but en blanc qu'elle était jolie, Heejung répond « *et vous, vous êtes tellement honnête* » ; la situation se répète sur le toit de l'atelier lorsqu'elle remarque qu'il ne réfléchit pas avant de parler, après qu'il lui ait dit qu'elle était adorable ; enfin, au restaurant, après qu'il ait déclaré coup sur coup qu'il l'aimait mais qu'il était marié, mais qu'il l'aimait, elle réagit en disant « *ça doit être agréable d'être si honnête* ».

On est en droit de se dire, une fois que l'on a relié ces différents éléments, qu'Hong Sang-soo n'a pas hésité à enfoncer le clou, et ils sont en fait autant de morceaux d'un *piège* destiné à orienter le spectateur désireux d'apprécier le personnage : c'est en tant qu'ils semblent nous livrer la clef du caractère du personnage, ou son trait distinctif dans la deuxième version, l'honnêteté, qu'ils constituent un piège.

Pourquoi un piège ? Parce que la différence de direction que prennent la relation des personnages, la première connaissant un terme précoce amer comparé à la seconde qui se termine dans une tendresse

réciproque, mise en relation avec une distinction au niveau du caractère des Cheonsoo (malhonnête d'abord, honnête ensuite), conduit à attribuer à l'alignement des versions une signification morale. On pourra alors parler d'une morale « limpide », « joliment prude » ou « édifiante », qui consiste en une apologie de la sincérité ou de l'attention à l'autre[271]. Cette signification morale est une illusion, mais qui échappe à l'illusion de l'origine : elle ne suppose ni de rapporter les deux lignes à une origine commune, ni de les hiérarchiser en posant que l'une a plus de réalité que l'autre. Mais pourtant, si les lignes ne sont pas hiérarchisées dans le temps ou quant à une valeur de réalité, l'évaluation morale réintroduit une hiérarchie et un principe supérieur et commun au regard duquel chaque version est jugée : ce principe trouvé comme résultat parce qu'on le postule d'emblée sous la force de l'habitude, c'est simplement la morale.

Une version est meilleure qu'une autre parce qu'un personnage se comporte plus moralement, et le film nous invite donc à prendre exemple sur la « bonne » version, il a un « message ». Si l'on repense à notre idée d'un temps multiple et à l'évidence d'une coexistence des versions, on voit qu'elle est négligée ou oubliée, puisque, *quand bien même on ne remonte pas vers une origine, on remonte vers la morale qui se tient à la place de l'origine, et l'introduction du principe moral aboutit nécessairement à une hiérarchisation des lignes que l'idée de coexistence devrait ruiner dès le départ*. De plus, du point de vue de la pensée, un autre souci émerge dans la proposition « une version est meilleure parce qu'un personnage se comporte plus moralement », puisqu'une telle proposition repose sur l'idée que chaque personnage a un caractère déterminé et unitaire, et que ce caractère joue lui-même un rôle déterminant, à partir duquel les variations s'expliquent. Les parties ne sont pas données d'un point de vue subjectif, mais

[271] Voir Frédéric Strauss, dans sa critique pour *Télérama* : « Être sincère jusque dans nos défauts, c'est la seule façon de révéler nos qualités. La morale de la double histoire est limpide » (disponible en ligne : http://www.telerama.fr/cinema/films/un-jour-avec-un-jour-sans,502592.php) ; la critique d'Adrien Dénouette, « C'est ainsi qu'au dénudement concret du réalisateur (lequel, embu de soju, ponctue ses confidences de mari volage d'un striptease sans panache) répondra *in fine* celui de sa pensée de cinéaste ; lorsqu'en sortant une seconde fois d'un débat qu'il avait quitté agacé dans le premier versant du récit, Ham, félicité par ses hôtes pour la qualité de son intervention, fait enfin l'expérience sincère d'un triomphe modeste – incompatible, dans la première partie, avec son personnage de Don Juan un peu gogol. C'est la morale joliment prude de cette fable de mise à pied du désir, où la neige tombe sur l'épilogue comme un voile d'innocence retrouvée. », « Deux fois rien », *Critikat,* mis en ligne le 16 février 2016, consultable en ligne : http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/un-jour-avec-un-jour-sans.html ; la critique de Manu dans *Cinétrange* : « Dans la première partie, Cheon-Soo se retranche derrière sa fonction, fait preuve d'une fausse modestie, flatte inutilement la jeune peintre et, tout en buvant, ne cesse de dire qu'il n'est jamais saoul. Puis, dans la deuxième partie, un léger glissement d'humeur va bouleverser son rapport à l'autre, laissant aisément les émotions le guider. La morale est peut-être édifiante mais le film est touchant et subtil. (…) En étant sincère, le cinéaste du film va modifier le cours des choses et vivre la beauté fragile d'un amour naissant, alors que son attitude avait tout gâché dans la première partie. Et pourtant, c'est en étant lui-même, en admettant qu'il est saoul, en se mettant à poil devant les amies de la jeune fille qu'il va faire chavirer le cœur de cette dernière. », mise en ligne le 12 mars 2016, consultable en ligne : http://www.cinetrange.com/2016/03/un-jour-avec-un-jour-sans-de-hong-sang-soo/ ; Josué Morel, dans sa critique, fait aussi une lecture morale du film : « Ici, la jeune fille repart plus forte car un don lui a été fait. Dans « Un jour sans », Cheon-soo est entièrement centré sur son propre désir, il souhaite, avec complaisance et volontarisme, éveiller l'affection de Hee-jong. Dans un « Jour avec », au contraire, c'est son altruisme qui permet enfin à l'héroïne – c'est l'ultime image – d'avoir le plan pour elle seule. », «Hong Sang-soo vient », *art. cit*.

l'appréciation morale des parties repose encore sur le postulat d'une subjectivité unifiée : ceci en toute logique, puisque, comme nous l'avons déjà dit, les postulats de la morale et de la subjectivité unitaire sont solidaires.

Dire que les versions varient en fonction du caractère d'un personnage, c'est au fond penser le personnage comme deux unités psychologiques (un Cheonsoo mauvais et un Cheonsoo bon) et non pas comme une unité variable ou instable, impossible à fixer car prise dans le temps. Bref, *la signification morale repose sur des postulats d'unité et de continuité, et, de ce fait, c'est une signification à laquelle l'on est mené en prenant, à partir d'une impulsion première, le récit à contre-sens*.

Mais redisons-le encore une fois : c'est un contre-sens indiqué par certains éléments du récit. La simplicité d'*Un jour avec, un jour sans* n'est pas sans une pointe de malice, et il nous faut évoquer une autre composante du piège qu'il tend afin de diriger la pensée vers l'illusion morale : son titre. Nous disions que le titre réapparaissait avant le début de la seconde partie, mais la répétition du titre est l'occasion d'une variation (c'est un élément structurel qui dément un peu la simplicité apparente). Alors que le titre original du film est *Right now, wrong then*, nous lisons au début de la première partie « right then, wrong now », pour ne trouver l'ordre du titre, « right now, wrong then », qu'au début de la seconde partie seulement. À première vue, le titre est construit par des associations d'un indicateur temporel (maintenant et ensuite) et d'une qualité (bon ou mauvais, vrai ou faux, puisque cette ambiguïté est contenue dans les termes). Et, si l'on considère les deux versions du titre dans leur ordre d'apparition ou si on les rapporte à une succession chronologique, alors chacune semble nous délivrer une appréciation s 'appliquant aux parties du récit : puisque c'est d'abord « mauvais maintenant, et bon ensuite » et ensuite « bon maintenant et mauvais ensuite» il suffit de rapporter à chaque fois le « maintenant » à la partie qui succède immédiatement au texte pour que la première partie apparaisse comme «mauvaise » et la seconde comme « bonne ». Cette séparation entre une bonne et une mauvaise version renvoie donc directement à l'illusion morale projetée par le récit[272].

3.d L'indétermination première et la ruine de l'évaluation morale

Comme l'illusion de subjectivité dans *La Vierge mise à nu par ses prétendants, l'illusion morale repose sur la sélection et la hiérarchisation des éléments du récit*, et l'on peut commencer par la contester

[272] Mais elle renvoie également à la façon dont on peut, devant *La Vierge mise à nu par ses prétendants*, être tenté d'attribuer un caractère hasardeux à une partie et un caractère « intentionnel » à l'autre à partir de la présence des cartons « Peut-être par hasard », « Peut-être par intention ».

sur son terrain, c'est-à-dire en mettant en évidence une ambiguïté du comportement des personnages dans chaque partie. L'idée que Cheonsoo serait plus honnête dans la seconde partie n'a en réalité aucune évidence : lors de la discussion au café, il apparaît plus curieux et insistant que dans la première version, et la critique qu'il fait de la peinture d'Heejung n'est peut-être pas désintéressée. Lorsqu'il avance son impression qu'elle peint pour se consoler, et qu'elle répond qu'elle chercherait plutôt un homme pour cela, il lui dit que c'est une bonne idée, mais l'empressement avec lequel il réagit cache assez mal qu'il se voit bien dans le rôle du consolateur. Plus tard, la soirée chez Suyoung, où il commence par être couvert d'éloges, semble plutôt construite comme une alternance de chaud et de froid que comme un simple réhaussement du personnage : à peine lui dit-on qu'il est un gentleman qu'il s'affaisse par terre sous l'effet de l'alcool, avant de se relever, riant et expliquant qu'il jouait la comédie. Les deux femmes, d'abord inquiètes, sont rassurées et amusées par son espièglerie, mais l'effeuillage qui suit n'est pas pour le rétablir dans son statut de gentleman à leurs yeux. Quant au Cheonsoo de la première partie, il n'y a pas de véritable raison de le considérer comme un simple manipulateur, son attitude témoigne aussi d'une préoccupation dans son rapport aux autres, et, si l'autre est qualifié d' « incroyable », il est pour sa part qualifié d' « extraordinaire » par Bora après qu'il lui a donné un conseil. Il faut donc aller un peu vite pour établir une distinction morale des personnages autour d'une opposition de l'honnête et du malhonnête : on pourrait en fait dire que Cheonsoo est, dans la seconde version, *à la fois plus honnête et plus malhonnête*, tout comme Heejung semble être à la fois plus innocente et plus méfiante.

Les deux versions du personnage ne sont pas si moralement distinctes, et, si, dans la deuxième version, on parle plusieurs fois de l'honnêteté de l'un, les deux Cheonsoo partagent, comme nous l'avons dit, une même réflexion qui s'oppose à toute évaluation des personnages trop moralisante : dans la vie, chacun fait ce qu'il peut. Si les personnages partagent cette réflexion, c'est justement qu'ils ne sont pas si distincts, ou que leur personnalité n'est pas fermée sur elle-même, mais *ouverte et composée des éléments qui composent eux-mêmes sur une autre plan la structure du récit*. Prendre acte de l'indistinction première des personnages, c'est opérer un renversement en fonction duquel *ce n'est pas la différence subjective qui apparaît comme déterminante dans la divergence des situations, mais les comportements des personnages qui sont eux-mêmes pris dans une variation générale et déterminée par des circonstances*. Dans la première scène du restaurant, Cheonsoo, qui désire exprimer ses sentiments, regrette amèrement de ne pas avoir de bague à offrir à Heejung. La deuxième version commence quant à elle par un plan de Cheonsoo qui fume devant le restaurant et qui, jetant un œil à terre, trouve une bague, qu'il offrira plus tard à la jeune femme, laissant tous ses sentiments s'exprimer. Voilà qui met à mal toute lecture du film qui attribue la détermination à la subjectivité des personnages, puisque la présence ou

l'absence de bague n'a aucun rapport avec la qualité morale d'un personnage, alors même qu'elle intervient dans le cours de la relation : qui sait ce qui se serait produit si Cheonsoo avait trouvé une bague dans la première version ?[273]

L'illusion morale repose sur certains liens, mais elle ne tient que par une sélection qui évite de prendre en considération ou de trop s'attarder sur les éléments proprement problématiques, qui rendent douteuse toute entreprise de totalisation. En mettant l'accent sur la présence dans la seconde version d'une bague souhaitée dans la première, et en cherchant à penser ce lien, nous sommes parvenus à un carrefour dans l'étude du récit. Nous avons vu que l'existence de connexions entre les parties avait d'abord pour effet de repousser l'autonomie des versions, c'est-à-dire de révéler l'idée d'une « justification interne » comme insuffisante, et de fournir une *impulsion à la pensée* qui pouvait alors partir en quête d'une justification plus profonde et d'une signification générale.

Mais voilà que certaines connexions nous amènent à considérer que le résultat de cette quête est lui-même insuffisant et à le contester dans ses fondements-mêmes, ne laissant libre qu'une voie pour la pensée : les parties sont reliées entre elle, mais ce qu'il y a à penser dans ces liens ne se laisse pas ramener à une signification univoque ou à une raison première. *La comparaison ouvre un espace pour la pensée, mais la pensée est elle-même ouverte ; penser le lien entre l'absence et la présence de la bague, par-delà toute raison, c'est se retrouver face à l'indétermination ou au hasard, faire resurgir l'image d'un temps multiple et discontinu*.

Si, à partir d'une impulsion, le récit peut être pris dans des directions opposées, c'est aussi le cas de la répétition du titre, qui est à la fois la composante d'un piège qui indique une direction, et une indication pour se sortir de ce piège et approcher le problème qui se trouve au cœur du film. En effet, si la distinction du « now » et du « then » peut servir à opérer une séparation entre les deux parties, cette distinction peut aussi bien renvoyer à une alternance interne à chaque partie, entre différents moments ou

[273] Notons que, si certaines critiques tombent dans ce que nous appelons l'illusion de moralité, d'autres pointent le fait que le film ne délivre aucune vérité ou morale. Voir par exemple Gaspard Nectoux, « À nu », *Cahiers du cinéma* n° 719, février 2017, pp. 59-60 ; Jean-Marie Samocki, « Ce qui diffère et ce qui rassemble », *Le café en revue*, mis en ligne le 15 février 2016, URL : https://cafedesimages.fr/ce-qui-differe-et-ce-qui-rassemble/. Nous ne sommes cependant pas totalement en accord avec ces critiques, la première évoquant malgré tout l'honnêteté du Cheonsoo de la seconde partie et voyant dans le film une apologie de l' « abandon », la seconde évoquant une « petite comédie du désir », et considèrant que la structure pointe « L'Autre de nos vies, l'écriture de ce qui aurait pu se passer, si les personnages avaient été plus proches de ce qu'ils sont, plus affirmatifs, plus fiers de leurs incertitudes », recourant étrangement à une majuscule et restaurant subrepticement une forme de hiérarchisation et de détermination morale. Il nous semble que l'incertitude des personnages n'est que la conséquence d'une incertitude plus globale. Voir également H.G Castaño, « "Un jour avec, un jour sans" de Hong Sang-soo : en guise de morale ? », *Nonfiction*, mis en ligne le 22 février 2016, URL : http://www.nonfiction.fr/article-8125-cinema___un_jour_avec_un_jour_sans__de_hong_sang_soo__en_guise_de_morale_.htm. C'est sans doute cette dernière critique qui énonce le plus clairement le problème («on ne saurait pas dire si, entre ces variations, existe un rapport de cause et effet et, s'il existe, quelle est la cause de quoi. Est-ce parce que Cheonsoo est sincère qu'il émet un jugement assez négatif du tableau que Heejeong peint devant lui ? Est-ce plutôt parce qu'elle a utilisé le vert, au lieu du rose ? ») , et l'on y trouve cette phrase qui correspond à l'idée d'un vide d'origine : « Aucun subjectivisme facile chez Hong, ni du point de vue des personnages, ni du point de vue de la mise en scène. (…) Les points de vue dans ce cinéma ne renvoient à rien. »

fragments temporels caractérisables comme bon ou mauvais. Si l'on considère les textes détachés de la succession chronologique, on s'aperçoit que de « right then, wrong now» à « right now, wrong then », le changement de place des indicateurs temporels a pour effet de les associer à la qualité contraire à celle avec laquelle ils étaient d'abord associés. Alors ces textes ne nous indiquent pas qu'une partie est bonne et l'autre mauvaise, mais qu'un « maintenant » peut être un « mauvais-maintenant » ou un « bon-maintenant », tandis qu'un « après » peut-être un « bon-après » et un « mauvais-après ».

Autrement dit, *cette inversion, en détachant l'indicateur de sa qualité, produit une indétermination généralisée, en fonction de laquelle tout moment, indépendamment de sa place au sein d'une chronologie, peut aussi bien être bon que mauvais* : rien ne dit que ce qui suit est meilleur ou pire que ce qui précède, et il est impossible d'établir une séparation *a priori,* de fonder une appréciation à partir d'une relation temporelle de deux éléments. Si l'on se réfère à son titre, on dirait bien qu'*Un jour avec, un jour sans* tourne autour de la relation du temps et de la qualité ou qu'il pose le problème temps-morale ; mais nous ne sommes pas très loin d'un problème hasard-intention posé par *La Vierge mise à nue par ses prétendants*. En effet, si chaque moment est indéterminé et en attente d'être caractérisé, qu'est-ce qui le déterminera pour en faire un bon ou un mauvais moment ? L'intention, peut-être ? Le hasard, peut-être ? Il n'y a pas de changement de problème d'un film à l'autre, mais plutôt des changements de tonalité et des glissements à l'intérieur d'un même champ problématique.

En tout cas, tout change selon que l'on considère les deux versions des titres comme deux blocs pris dans la continuité filmique et dépendant d'un ordre de succession, ou que l'on y voie un montage d'éléments séparés (des indicateurs temporels et des qualités) qui, sur le registre de la synecdoque, vaut pour l'ensemble du film et renvoie au passage du temps dans chaque partie, c'est-à-dire à sa subdivision potentielle en moments, le passage d'un moment à l'autre étant à chaque fois passage potentiel du bon au mauvais, du mauvais au mauvais, du bon au bon, du mauvais au bon, ou d'un mélange à l'autre. Dans le second cas, les deux versions du titre prennent la valeur d'un diptyque qui inscrit dans le récit lui-même la détermination des événements de chaque version au niveau du récit, mais aussi un rapport aux événements à rapprocher de celui du spectateur qui, à partir d'une indétermination première qui se confond avec la découverte du film dans sa continuité (la rencontre des personnages qui s'effectue dans le passage d'un fragment temporel à un autre, chaque fragment valant comme un présent détaché et simultané aux autres), effectuera une détermination *a posteriori* et synthétique (considéré dans l'ensemble, chaque moment devient relativement situable et qualifiable). Autrement dit, les versions du titre peuvent être perçues de deux façons, soit comme l'indication d'une séparation entre les deux versions de la rencontre, *soit comme l'indication d'une attitude qui appréhende chaque moment et*

l'évalue dans son indétermination première. Mais si elle pénètre l'écart entre la situation temporelle d'un événement et sa qualité, entre les deux versions du titre et entre les deux versions de la rencontre, comme auparavant entre Kyungjin et Yejeon, entre les parties de *La Vierge mise à nue par ses prétendants*, la pensée est attirée par *le point problématique où se joue le rapport entre une répétition dans le temps et une différence*.

La manière de penser les versions du titre comme montage de mots est bien sûr la plus accordée à l'action d'une *discontinuité qui fait valoir les mots et les moments comme fragments aux relations indéterminées*. Nous avons déjà pu voir que le temps multiple ruinait l'idée d'une co-détermination des éléments, qu'il faisait s'effondrer les conditions de la vérité, mais il en va de mêmes pour les conditions de la morale. Si le problème temps-morale émerge d'*Un jour avec, un jour sans*, c'est que la manière d'apprécier les moments dépend bien d'une manière de les situer dans le temps, de les considérer suivant des liens de simultanéités ou de succession, et la tension qu'induit le récit entre une justification interne de chaque version et leur connexion doit se penser en rapport au temps. Il ne fait pas de doute qu'une version présente une relation plus réussie que l'autre, mais il y a deux manières de dire que la relation est plus réussie qui sont tout à fait différentes, en fonction du lien temporel posé ou non posé entre ces versions.

La première manière est celle que nous avons décrite plus tôt : dire « une version est meilleure que l'autre » revient dans ce cas à relier les deux versions à un principe commun supérieur (la morale) et à les hiérarchiser en fonction de ce principe. L'idée complémentaire qu'une version est meilleure parce qu'un personnage est plus honnête exprime bien la nécessité de comparer les versions et de maintenir un lien entre elles, à travers une qualité conçue comme cause et *explication* de la divergence à partir du principe commun. Il n'est pas besoin dans ce cas de penser la relation temporelle des versions, mais il suffit de les penser comme des exemples successifs de continuités temporelles (on va du début à la fin d'une relation) au sein d'une continuité filmique, leur déliaison trouvant à se résoudre dans le principe commun. Le temps n'est pas un problème pour cette manière de voir.

De fait, compte tenu de sa structure, la fonctionnalisation dans *Un jour avec un jour sans* semble concerne essentiellement la qualité des moments vécus, et non leur situation temporelle – il n'y a pas de sens à dire qu'un moment de la seconde version vient avant ou après un moment de la première, puisqu'il faudrait commencer par trouver un point privilégié qui ferait passer de l'une à l'autre. Cette réduction des enjeux de la fonctionnalisation est un effet de la « simplicité » du récit, mais elle peut ainsi entraîner une négligence puisque c'est bien la prise en compte de la relation temporelle des versions qui permet de comprendre l'expérience de pensée proposée par le récit et vient ruiner le *mode moral d'attribution des*

qualités. La simplicité du récit ne tient pas à l'évacuation de la question temporelle, mais à l'évidence qu'il nous donne à voir deux versions d'une relation, c'est-à-dire des situations coexistant au sein d'un temps multiple et discontinu. La séparation des deux versions n'est pas un fait négligeable, mais elle entraîne la question principale : *comment penser le rapport des deux différentes versions* ?

Ce rapport est à penser hors de la succession et de la chronologie, et c'est la répétition de certains éléments d'une version à l'autre qui engage la pensée dans cette voie, puisqu'elle pose une circulation inconcevable suivant les lois de la succession. La répétition des mêmes gestes par Heejung à la fin de la discussion au restaurant est possible parce que les deux moments, quoiqu'ils appartiennent à des versions différentes, sont en relation de simultanéité. Nous ne sommes donc pas devant deux continuités temporelles successives au sein d'une continuité filmique, mais face à *deux lignes temporelles coexistantes et simultanées, et les connexions d'une ligne à l'autre s'effectuent dans la simultanéité, sans qu'il soit possible d'établir une hiérarchie ou une dépendance*. Il faut préciser ici que simultané ne veut pas dire synchrone : la synchronie relève encore d'une vision chronologique et ne pourrait être établie ici puisque, compte tenu des ajouts et des suppressions, une partie dure plus longtemps que l'autre. Mais justement, penser la simultanéité des lignes tout en constatant leur différence de durée amène à comprendre qu'elles sont relativement indépendantes et que, *du point de vue du récit, seuls quelques fragments sont actualisés, alors que, du point de vue du temps, les lignes sont virtuellement pleines et pleinement virtuelles, irréductibles à tout présent, passé ou futur actuels*.

La sélection et la répétition des éléments se fait dans des lignes qui sont à chaque fois pleines et occupent un niveau du temps, et *c'est du point de vue de la plénitude des lignes que l'on a le sentiment d'une justification interne aux actions ou d'une continuité*. Mais cette plénitude virtuelle qui signifie une autonomie de chaque ligne doit être associée à *une ouverture de chaque ligne à une autre qui signifie aussi bien l'ouverture à chaque point de la ligne, l'ouverture étant la condition de la circulation*. Or nous savons déjà quelle force de discontinuité peut ainsi rompre les lignes et organiser le passage d'une ligne à une autre : c'est la force du temps qui opère les sélections et entraîne les éléments de la répétition. *C'est le temps qui produit la tension entre justification interne et connexion, puisqu'il est à la fois ce qui lie et ce qui autonomise, ce qui fait qu'une ligne se continue et ce qui fait qu'elle se rompt*.

Relativement au problème temps-morale, nous avons dit que les postulats de continuité s'accompagnaient de jugements de valeurs. Ainsi, considérer qu'une version en suit une autre ou que les moments des versions se suivent et peuvent être situables relativement les uns aux autres (avant/après), ou considérer au contraire que les versions et leurs moments sont en relation de simultanéité mène à deux *modes d'évaluation* très différents. Soit la deuxième manière de dire qu'une version est meilleure que

l'autre, qui part de la simultanéité. Il est dans ce cas tout à fait possible de qualifier les moments de « bons » ou « mauvais », mais cette attribution ne se fera pas en rapportant chaque version ou chaque moment à un principe supérieur et externe, mais en considérant chaque version dans son autonomie et sa singularité. Ainsi les deux versions des relations ne se valent pas, l'une est en effet meilleure que l'autre », mais elle l'est *de manière immanente*, relativement à ce qui s'y passe, et cela n'entraîne aucune hiérarchisation. La formule, en fait, n'est pas « l'une est meilleure que l'autre » mais « une relation est bonne, l'autre moins bonne », et mieux encore, « les fragments qui, pris ensemble, composent une relation, finissent par former une bonne version, tandis que les fragments qui composent l'autre, finissent par donner ensemble une version moins bonne ».

Si une telle formule paraît meilleure, c'est qu'elle prend en même temps acte de l'autonomie des lignes qui se déduit de la simultanéité, en fonction de laquelle on ne peut pas les relier à un principe commun, et de la fragmentation du temps et des personnages qui finissent de défaire les conditions d'un jugement moral : avant de former une continuité, les moments sont séparés par une discontinuité, et ils ne reçoivent pas leur détermination d'un caractère subjectif comme l'honnêteté. *Au sein d'un temps multiple, le jugement ne repose plus que sur le rapport de chaque moment au temps dont il est tiré, à l'action d'une force qui lui donne sa détermination à partir d'une indétermination première*, sans moyen de trouver un principe apte à assurer que l'avant ou l'après sera bon au mauvais, puisque le passage d'un moment à l'autre peut être une rupture temporelle entraînant un retournement. Comme nous le disions en analysant les versions du titre, il n'est plus possible de déterminer par avance quel moment sera bon ou mauvais : *ce qui est premier, ce n'est plus le principe moral au regard duquel un moment est évalué, mais c'est la variation elle-même et la différence qu'elle suppose et qui vaut pour elle-même*.

L'image du temps présente dans le récit s'oppose à une évaluation morale des versions, c'est pourquoi celle-ci nous semble constituer un *contre-sens*. On ne peut pas remonter à partir des deux versions vers un principe, mais on ne peut remonter que vers le temps dont chaque moment est tiré, qu'être orientés vers le point problématique qui sépare les versions. Nous pouvons en effet dire que les lignes temporelles correspondant aux versions sont pleines et déterminées sous l'action d'une force du temps, et que l'on peut remonter de l'action d'une force au temps lui-même, faisant ainsi du temps le principe commun aux différentes lignes. Mais le temps multiple ne peut fonctionner comme principe unificateur des lignes qui se déploient à partir de lui, il ne fournit aucune règle concernant le rapport d'une ligne à une autre ou le passage d'un élément à un autre : il sera donc toujours possible de tracer des liens entre différentes lignes en identifiant les éléments répétés, mais soit ces liens seront eux-mêmes multiples, soit il sera impossible de les rapporter à un centre ou à une origine fixes. *Dans le temps,*

chaque ligne apparaîtra simplement comme une totalité virtuelle caractérisée par une certaine distribution des éléments qui la différencie des autres lignes où des éléments proches ou identiques seront distribués différemment. Mais cette distribution des éléments qui correspond à une détermination renverra elle-même à une *indétermination première, au centre rationnel se substituant un point irrationnel ou aléatoire pensable comme principe anarchique de détermination.* Penser le rapport des lignes, c'est nécessairement intégrer ce point aléatoire qui fait du *hasard un opérateur de détermination, et qui prend la gratuité pour seule raison*[274].

Il n'y a pas de raison pour laquelle Cheonsoo trouve une bague dans une version et pas dans une autre, pas de raison qu'une rencontre entre deux personnages se passe mieux que dans une autre. *Un jour avec, un jour sans* est le récit le plus radical, parce que les deux versions de la rencontre, sans motivation narrative, sans illusion d'origine, sans que rien n'explique leur divergence, semblent directement *détachées* d'un sans-fond, *dégagées* de l'attraction d'une origine commune. Comme nous le disions, le temps fournit l'*élément de flottaison* des différentes lignes coexistantes et divergentes, mais la remontée le long de ces lignes ne nous mène qu'à un *vide d'origine* qui n'est occupé que par le *point aléatoire* d'où émanent les *forces* qui « tirent » des lignes , un « point où l'origine se renverse en absence d'origine », un point de convergence qui est un « chaos »[275].

4) Le plan esthétique : l'indétermination cadrée

4.a Distribuer les bons points ou la bonne distribution des points (esthétique, critique)

Chaque exemple décrit et analysé constitue une expérience singulière, même s'il s'agit à chaque fois d'une construction formelle artificielle destinée à avoir un effet sur une pensée extérieure conditionnée, c'est-à-dire à devenir le lieu d'un *conflit d'images*. Pris séparément ou ensembles, nos exemples apparaissent comme des créations esthétiques qui renvoient à des concepts et participent à

[274] Dans *Différence et répétition* Deleuze repère et commente la présence dans plusieurs œuvres littéraires modernes d'un tel « point aléatoire » qui « condense tout le hasard en une fois », et à partir duquel l'œuvre est en même temps « un apprendre et une expérimentation » et « quelque chose de total à chaque fois, où tout le hasard se trouve affirmé dans chaque cas, chaque fois renouvelable, sans que jamais un arbitraire ne subsiste », voir *op. cit.*, pp. 156-157. Nous avions déjà pu noter à propos de la similitude de Kyungjin et de Yejeon qu'il s'agissait d'une coïncidence non arbitraire, et nous reviendrons sur la gratuité et le non-arbitraire qui, ensemble, font justement de l'oeuvre un « apprendre ».

[275] Voir *Ibid.*, p. 363, p. 161 (« Les séries de base sont divergentes. Non pas relativement, au sens où il suffirait de rebrousser chemin pour trouver un point de convergence, mais absolument divergentes, l'horizon de convergence étant un chaos, toujours déplacé dans ce chaos. Ce chaos lui-même est le plus positif, en même temps que la divergence est objet d'affirmation »). Voir également *Logique du sens, op. cit*., p. 75 : « L'unique lancer est un chaos, dont chaque coup est un fragment ».

tracer une image de la pensée ; ils recourent pour ce faire à un ensemble de procédés ou de traits d'écriture qui y trouvent une fonction et rendent possible une certaine orientation. De *Hill of freedom* à *Un jour avec, un jour sans*, en passant par *The day he arrives* et *La Vierge mise à nue par ses prétendants*, nous avons vu que la dissociation des séquences, l'indétermination des moments et le recours à des répétitions permettaient de faire émerger un temps multiple au sein duquel coexistent, d'une manière propre à induire des tensions entre avancée et stagnation, reproduction et variation, des lignes rapportables à un sans-fond et à un point aléatoire. Certaines structures, comme c'est le cas dans *The day he arrives* ou *La Vierge mise à nue par ses prétendants*, tendent à imposer une limite, mais en suggérant néanmoins toujours une *illimitation virtuelle* et en intégrant ici ou là l'action d'une force du temps qui dessine une *multiplicité des lignes et de leurs relations* en organisant des *déplacements* ou des *circulations* d'une ligne à l'autre. Ce qui ressort, c'est un même *système mobile de coexistence anarchique qui correspond à un monde discontinu où chaque élément, soumis à une puissance de fragmentation, serait, dans son flottement et son instabilité, ouvert à un régime d'altération et de différence.*

Le monde qui apparaît de la sorte est bien celui qui apparaissait déjà dans les autres films, lorsque nous nous intéressions davantage aux personnages et au plan de l'existence. Aussi, si nous nous sommes focalisés dans cette partie sur des cas où un travail sur la structure est particulièrement sensible, nos observations doivent également s'appliquer aux films qui n'ont pas un parti pris formel aussi affirmé. On pourrait situer à l'opposé de ces cas certaines œuvres qui ne sont pas ostensiblement fragmentées par des opérations de montage et qui ne mêlent pas non plus massivement les temps ou le rêve et la réalité, si bien que la narration suit apparemment un cours chronologique tandis que l'action se déploie le long d'une ligne unique (*Turning gate*, *Woman on the beach*, *Les femmes de mes amis*, *Sunhi).* Mais l'on y retrouve pourtant les mêmes problèmes, et chacun de ces films met en jeu une tension entre reproduction et variation, avancée et stagnation : c'est que *l'action des forces concerne la distribution des éléments au sein d'un ensemble ou d'une continuité filmique (valant nécessairement comme cadre structurel)* et n'est pas réductible à des opérations de montage.

La circulation et la répétition des éléments et des situations au sein d'un récit est un indice suffisant pour nous renvoyer à un temps multiple ; chaque séquence peut nous apparaître potentiellement double, à la fois actuelle ou virtuelle, comme dans *Hill of freedom*, chaque séquence peut nous être directement donnée doublée, comme dans *Un jour avec, un jour sans*, mais il suffit qu'un film répète un type de rencontre pour que l'une apparaisse comme la variation de l'autre (*Turning gate*, *Les femmes de mes amis*) ; des personnages différents peuvent avoir une apparence similaire, comme dans *The day he*

arrives, mais il suffit qu'un personnage rencontre à la suite deux femmes auxquelles il trouve une ressemblance pour que l'une soit un double virtuel de l'autre. Le rapport de Jyungjin à Yejeon n'est pas exactement, à l'intérieur du récit, celui qui lie Moonsook à Sunhee dans *Woman on the beach*, mais elles sont elles apparaissent elles aussi comme des entités interchangeables pour Jongrae, qui est tenté de remplacer l'une par l'autre.

Nous aurons l'occasion de revenir sur ces affirmations et les parties suivantes nous permettront de mettre en évidence la condition objective commune à partir de laquelle les différents récits et un monde discontinu se constituent. Mais disons dès à présent que penser qu'il y aurait dans la filmographie d'Hong Sang-soo des œuvres majeures qui expérimentent certaines structures, et des œuvres mineures qui se contenteraient de traiter certains thèmes dans un cadre plus conventionnel est à notre avis une erreur. Si les expérimentations structurelles nous confrontent le plus directement aux forces de discontinuité, ces forces agissent constamment, et il faut en réalité tout autant comprendre ce qui se joue dans les exemples discrets à partir des cas de structure complexe que le contraire[276]. *Quand la structure se linéarise, quand les discontinuités ne sont pas visibles par des points de montage entre les séquences, c'est qu'elles se faufilent à l'intérieur de celles-ci et passent dans les personnages eux-mêmes*. Autrement dit, et ce n'est pas sans importance pour concevoir la variété et l'unité de la filmographie d'Hong Sang-soo, *la discontinuité et l'action des forces ne passe pas nécessairement par une discontinuité formelle*[277]

À partir d'un chaos et d'une indétermination première, l'action des forces consiste à opérer une détermination et une distribution des éléments au sein d'un monde, ou, autrement dit, elles sont *des moyens d'actualisation de la virtualité*. L'introduction du temps dans cette partie est particulièrement importante, puisqu'elle nous permet de mieux appréhender sur le plan conceptuel *le rapport de chaque moment avec un espace de temps pur, une zone de virtualité* où coexistent des lignes et des fragments en nombre illimités.

Il est exact de dire que la discontinuité peut se faire sentir ou que des éléments peuvent circuler ou se répéter sur une seule ligne, mais toute circulation ou toute répétition rend nécessaire de penser cette ligne et les personnages qui l'occupent dans un temps global où les éléments flottent et sont disponibles. Il est en effet logique que ce qui peut passer d'un moment ou d'une ligne à l'autre soit situé au dehors de chaque ligne, dans une zone de « virtualité originelle » d'où les forces le tireront. Cela s'envisageait très

[276] Nous verrons notamment dans la partie suivante comment un film comme *Lost in the mountains*, avec son apparente linéarité, met en jeu un rapport de doubles et pose peut-être le plus clairement la question de l'interchangeabilité des personnages qui est notamment en jeu dans *The day he arrives* et *Woman on the beach*.

[277] On pourra repenser ici à notre analyse d'*Un jour avec un jour sans*, dans lequel la force du temps ne s'exprime pas que dans la coupe séparant les deux versions, mais également et imperceptiblement entre chaque moment de chaque version, entre chaque « now » et chaque « then ». Mais nous renvoyons ici au commentaire que nous ferons du rapport et de l'action des forces dans la quatrième partie, à partir des concepts de devenir et de point aléatoire instantané, et après avoir introduit le concept de surface.

bien à partir d'*Un jour avec un jour sans* : les gestes que les personnages répètent ou les éléments qui se répètent, avant d'être disposés sur une ligne, se tiennent d'abord *entre* les lignes (mais il en va de même pour les apparences physiques de Kyungjin et Yejeon[278]). *Chaque ligne ou série est comprise dans le rapport à un temps multiple et global.*

Mais si les forces, la virtualité et le point aléatoire sont autant de concepts qui s'avèrent utiles pour décrire et saisir le monde produit par les récits d'Hong Sang-soo, il est aisé de passer de ce monde et de ces concepts au plan de la création esthétique. En effet, *la distribution des éléments opérée par les forces renvoie directement à la façon dont le cinéaste lui-même détermine et distribue des éléments dans une structure*. L'analyse de nos quatre exemples est sur ce point précieuse, puisqu'elle nous a permis de constater, de film en film, que l'écriture détermine et distribue de manière à provoquer un trouble.

D'un côté, la circulation et la répétition des points singuliers produit une fonctionnalisation de la réalité au sein de laquelle chaque élément ne vaut que relativement à un autre, de l'autre la mise en rapport des éléments par la pensée ne débouche sur l'identification d'aucun point privilégié, sur aucune attribution claire quant au statut ou à la situation des événements, ni sur l'établissement d'une signification univoque. On ne sait pas si les choses avancent ou stagnent, se reproduisent ou diffèrent, sont actuelles ou virtuelles, ou pourquoi tel élément se répète. *L'indétermination du côté du spectateur dépend entièrement d'une détermination du récit : l'écriture obéit à un principe d'indétermination cadrée, selon lequel un récit sera déterminé pour maintenir une indétermination*. L'indétermination n'est pas du tout laissée au hasard, mais il s'agit d'un fait structurel absolument nécessaire pour que les récits puissent faire signe vers les forces et les points irrationnels qui ne se situent jamais dans la simple visibilité et constituer *une expérience qui oriente la pensée vers ce qui lui échappe.*

Images et types de rapport à la pensée

Nous avons soutenu au début de cette partie qu'il fallait concevoir la dimension critique du cinéma d'Hong Sang-soo en rapport avec l'affinité du cinéma et de la pensée, tout en déclarant que cette dimension dépendait en dernier lieu des choix du cinéaste, d'une invention de circuits cérébraux. Il peut être utile, afin de mieux caractériser l'appartenance du cinéma d'Hong Sang-soo au modèle de la croyance ainsi que sa fonction critique, de revenir brièvement sur le rapport entre l'image et le concept tel qu'il est pensé par Deleuze. Le rapport de l'image et du concept est parfois énoncé d'une manière générale, mais Deleuze distingue, comme nous l'avons dit, distingue entre types de rapport à la pensée, et

[278] Nous reviendrons sur ce cas en particulier à la fin de notre prochaine partie en évoquant les éléments ou les singularités pré-individuelles qui constituent les identités.

pose clairement au cours de ses réflexions qu'un certain type de réunion de l'image et du concept appartient à l'idéal du savoir, soit à à une image de la pensée qui cherche à accomplir le mouvement qui mène sans décalage de l'image au concept en postulant une totalité harmonieuse.

Ce sont les théories d'Eisenstein qui emblématisent l'idée d'un cinéma où « le concept est en soi dans l'image, l'image est pour soi dans le concept », et qui aurait pour effet de produire sur la pensée du spectateur un choc qui le forcerait à penser. Mais dans ce cas l'idée d'un passage de la sensation à la pensée suppose tout à la fois une détermination de la forme et de l'effet (une vision selon laquelle la pensée est d'emblée toute puissante et transparente à elle-même) et une totalisation des parties. Les images d'Einsenstein créent de la pensée par elles-mêmes, mais son cinéma est un type de « cinéma intellectuel » qui ne veut pas laisser la pensée « facultative » et dont la forme cherche à immobiliser un contenu traversant l'inconscient et la conscience du même coup[279].

Mais la modernité signifie la rupture avec une telle logique et *l'apparition d'un nouveau cinéma « intellectuel » laissant la place à un décalage entre le concept et l'image et opérant du même coup la substitution d'un « trouble » au « choc » exercé sur la pensée*. Il ne s'agit plus de trouver le « concept en soi dans l'image » (directement sensible et visible), mais d'une introduction dans l'image de forces qui renvoient à un point problématique ou à un point du dehors hors de l'image, et qui empêchent la forme de se retotaliser[280]. Bref, s'il existe une affinité générale du cinéma et de la pensée, seules certaines créations esthétiques témoignent elles-mêmes d'un décalage entre l'image et le concept qui appartient au modèle de la croyance, à une nouvelle image de la pensée.

Évidemment, la description que nous venons de donner du principe d'indétermination cadrée chez Hong Sang-soo nous permet d'y voir un cas de « nouveau cinéma intellectuel » où ne subsiste aucun rapport transparent de l'image au concept (impossible de totaliser les fragments pour déduire des films une signification conceptuelle univoque). Les films d'Hong Sang-soo produisent un trouble qui, dans les cas analysés, s'exprime toujours sous la forme d'une question qui ne porte pas simplement sur des éléments isolés ou sur des personnages dans une continuité filmique, mais qui porte, à partir de répétitions et de circulations, sur le rapport de différentes lignes ou séries temporelles que l'on est conduit à penser dans un temps multiple et discontinu, suivant des rapports non-chronologiques. Au travers des structures ou circuits formés par Hong Sang-soo, la pensée ne saisit pas un concept prédéterminé, mais elle

[279] Sur le rapport de l'image et du concept définit à travers le cinéma d'Eisenstein (mais s'appliquant plus largement à l'ensemble du cinéma classique), voir *L'image-temps, op. cit*., pp. 205-213.

[280] Sur le passage d'un premier cinéma intellectuel mobilisant l'idéal du savoir à un nouveau cinéma intellectuel (dont Resnais serait l'un des représentants emblématique) supposant un autre type de rapport à la pensée, voir *Ibid*., pp. 272-281 : « Le dehors ou l'envers des images ont remplacé le tout, en même temps que l'interstice ou la coupure ont remplacé l'association ». Sur la substitution du trouble au choc avec le passage au cinéma moderne, voir *Ibid*, p. 218-220, et Dork Zabunyan, *Gilles Deleuze, Voir, parler, penser au risque du cinéma, op. cit,* pp. 166-176, ainsi que, du même auteur, « Du choc à l'hypnose », dans *Les Cinémas de Gilles Deleuz*e, Montrouge, Bayard, coll. « Logique des images », 2011, pp. 161-178.

rencontre au contraire un indéterminé qui se donne dans « la forme pure et vide du temps », et la « met en rapport avec un impensé », soit ce qu'elle ne peut encore penser[281].

La procédure critique d'Hong Sang-soo

Mais il faut insister sur la façon spécifique dont, tout en orientant la pensée vers ce qui lui échappe, les films d'Hong Sang-soo font de l'indétermination cadrée un principe critique en cela même qu'il implique la possibilité pour la pensée d'effectuer différents trajets à l'intérieur d'une structure. L'indétermination cadrée permet la *convocation d'une pensée externe et de son propre cadre*, la liberté relative qui lui est laissée ainsi que la tension ou la confusion entre une perspective de continuité qui libère des illusions et des fantômes de l'intelligence et une discontinuité qui rend impossible la totalisation et la fixation des éléments, sont essentielles dans l'expérience de pensée que constituent les films d'Hong Sang-soo. Les illusions sont à la fois produites par une habitude ou des réflexes de pensée extérieurs et produites par le récit lui-même, parce qu'il organise la distribution de façon à ce que certains éléments fassent office de *leurre* ou de *piège* : ce sont des pièges qui libèrent les illusions de continuité (de chronologie, d'origine, de causalité, de ressemblance, de subjectivité, de vérité, de moralité).

Les films d'Hong Sang-soo jouent des postulats et des illusions de continuité, y trouvant le moyen de mettre à jour la force de l'habitude et la questionner, de faire émerger le besoin d'une *nouvelle habitude*. Il faut convoquer les réflexes de pensée et les contrarier pour entraîner la pensée vers un *nouvel effort* au sein duquel elle peut être susceptible de concevoir différents types de rapports entre les éléments saisis dans la structure, de voir la coupe plutôt que le lien, d'épouser un mode temporel multiple et d'*accéder à une nouvelle espèce de questions et de problèmes* ; bref, de mettre à l'épreuve son

[281] Voir *L'image-temps, op. cit.*, p. 279. Et *Différence et répétition, op. cit.*, p. 354 : « C'est la forme pure et vide du temps qui introduit, qui constitue la Différence dans la pensée, à partir de laquelle elle pense, comme différence de l'indéterminé et de la détermination (…) C'est elle qui engendre penser dans la pensée, car la pensée ne pense qu'avec la différence, autour de ce point d'effondement. C'est la différence, ou la forme du déterminable, qui fait fonctionner la machine entière de l'indéterminé et de la détermination. », *Différence et répétition, op. cit*., p. 354. On notera que le fonctionnement des récits d'Hong Sang-soo, la manière dont se caractérisent ses structures, à travers une fonctionnalisation de ses éléments qui renvoient à un sans-fond, à un point problématique et à une indétermination en perturbant l'établissement d'une signification correspondent largement à ce que Deleuze appelle ici une « multiplicité » et là une « structure ». Les conditions d'une « multiplicité » sont dans *Différence et répétition* au nombre de trois : « il faut que les éléments de la multiplicité n'aient ni forme sensible ni signification conceptuelle, ni dès lors fonction assignable. Ils n'ont même pas d'existence actuelle, et sont inséparables d'un potentiel ou d'une virtualité (…) leur indétermination rend possible la manifestation de la différence en tant que libérée de toute subordination » ; il faut que les éléments soient déterminés « mais réciproquement, par des rapports réciproques qui ne laissent subsister aucune indépendance » ; « une liaison multiple idéale, un *rapport* différentiel doit s'actualiser dans des *relations* spatio-temporelles diverses, en même temps que ses *éléments* s'incarnent actuellement dans des *termes* et formes variées », voir *Ibid.*, p. 237 (l'auteur souligne). Dans *Logique du sens*, la « structure » se caractérise par : au moins deux séries hétérogènes, chacune de ces séries étant constituées de termes qui n'existent que dans les rapports qu'ils entretiennent les uns avec les autres et convergeant vers un élément paradoxal qui est comme le principe d'émission des singularités, voir *op. cit*., pp. 65-66.

conditionnement en le mobilisant à l'intérieur d'une structure artificielle qui lui propose une *nouvelle image*.

S'intéresser à la structure des films d'Hong Sang-soo est sans doute le moyen le plus direct de souligner la trame secrète de ses films : *un conflit d'images de pensée qui en appelle également à une capacité de distinguer et d'apprécier.* Les structures que nous avons décrites font place à une indétermination, mais la pensée n'y est pas simplement « facultative » : elle est bel et bien orientée, et cela en fonction même de l' « objectivité » d'un problème, qui tient à la manière dont les éléments ou les points singuliers sont distribués[282]. Si la continuité peut apparaître comme une possibilité interne aux récits, comme faisant partie de l'expérience, elle ne peut constituer un aboutissement, et elle ne doit mener à aucune résolution ou explication, *parce que cela impliquerait une incapacité de distinguer et d'apprécier un problème*. L'indétermination ou l'ouverture ne signifient donc pas indifférence et équivalence, et l'on ne peut pas saisir l'effet produit par les récits si l'on ne maintient pas le trouble qu'ils produisent. La possibilité d'effectuer différents trajets de pensée à l'intérieur d'une structure signifie que l'on ne peut pas ignorer la coexistence de ces différentes possibilités sous peine de manquer une partie du problème, la question de leur rapport et de leurs valeurs. *L'indétermination cadrée signifie à la fois qu'il est nécessaire de faire des choix, de mettre ses accents sur les éléments du récit, et que tout les choix se se valent pas, puisqu'ils se rapportent au cadre qui définit les conditions d'un problème et son objectivité. Bref, le conflit d'images ne se résout ou ne s'explique pas (puisque l'explication ne vaut qu'à l'intérieur d'une certaine image) mais il s'apprécie.*

Comme nous le disions, la question principale relativement aux cadres de pensée est : *comment ce cadre peut-il accueillir les forces vers lesquelles l'oriente le récit* ? Il ne le peut justement qu'en accédant à un problème que nous appelons croyance et qui se bâtit par les schèmes de la discontinuité. Les structures d'Hong Sang-soo, sa manière de lier par l'écriture les éléments, définissent ainsi un *cinéma de la croyance* qui s'oppose à toute esthétique de raison ou à toute forme du vrai. Nos analyses nous ont conduit à retrouver dans les films différents aspects qui caractérisent le modèle de la croyance tel que nous l'avions présenté plus tôt. Dès l'étude de *Hill of Freedom*, on pouvait constater que les fragments se détachaient à partir d'*un vide d'origine, c'est-à-dire d'une absence de tout centre ou de tout principe totalisateur.* C'est en fonction d'une telle absence que toute tentative d'établir une continuité aboutit à la formation d'une *illusion*, qu'elle ne produit qu'une fiction sans garantie. Le jeu de la fonctionnalisation

[282] « L'ensemble du système, l'unité des séries divergentes en tant que telles, correspond à l'objectivité d'un "problème », *Différence et répétition, op. cit*., p. 162. Voir également, sur l'objectivité du problème, *Logique du sens, op. cit*., pp 70-73 : « Le problématique est à la fois une catégorie objective de la connaissance et un genre d'être parfaitement objectif », ou « les mots-valises sont inséparables d'un problème (…) qui n'exprime pas du tout une incertitude subjective, mais au contraire l'équilibre objectif d'un esprit situé devant l'horizon de ce qui arrive ou apparaît (…), avec chaque fois distribution de singularités ».

des éléments a pour effet dans ces conditions de *faire apparaître les opérations de la pensée et d'en relativiser les produits*, les récits devenant l'occasion d'opérer une *mutation* de la croyance en fonction de laquelle on commence à savoir que l'on croit, donc de rejeter l'évidence que, sous la force de l'habitude, les vieilles croyances prennent en nous.

Mais accéder au problème de la croyance ainsi défini, cela signifie donc, pour un cadre de pensée qui se construit sur des postulats de continuité, accepter sa *reconfiguration*, entrer en crise ou connaître un état *critique*. La critique ici ne consiste certes pas à départager le vrai du faux, ni même à dissiper les illusions (ce qui constitue une illusion de la critique elle-même), mais elle consiste à *mettre du mouvement dans la pensée* et à la confronter à un problème. Les œuvres étudiées ici satisfont à ce que sont selon Deleuze les conditions d'une véritable critique, à savoir « la destruction de l'image d'une pensée qui se présuppose elle-même » (destruction qui passe ici par l'impossibilité pour la pensée de fonder ses opérations dans une origine), et « la génèse de l'acte de pensée dans la pensée même » (soit ici la mise en mouvement à partir des liens tissés entre éléments, où s'ouvrent de nouvelles questions)[283]. Mais Deleuze précise bien que ces conditions sont les mêmes pour une véritable création, et il nous semble pouvoir confirmer au terme de cette seconde partie *le triple rapport d'un constat, d'une forme et d'un effet : pour lutter contre l'emprise des illusions, il est nécessaire de trouver une forme capable de supporter en elle-même un effet critique. Ainsi la puissance critique des images, ici, est inséparable de leur appartenance au modèle de la croyance.* Et les choix d'écriture dont nous avons parlé et qui nous semblaient relever d'une forme d'arbitraire ou de gratuité (la similitude de Kyungjin et de Yejeon, la chute d'une cuillère et d'une fourchette, toute sortes de déplacements et circulation inexplicables) sont en cela parfaitement nécessaires et métaphysiquement fondés, permettant aux récits de tracer une nouvelle image de la pensée en même temps qu'ils en dépendent eux-mêmes[284]

4.b La méthode de tournage d'Hong Sang-soo

Nous avons opéré une remontée du monde discontinu aux forces qui opèrent l'actualisation ou la distribution des éléments, mais nous avons relié l'action des forces elles-mêmes aux choix d'Hong Sang-soo, liant le plan conceptuel et le plan esthétique. La fragmentation et l'indétermination sont des caractéristiques qui ressortent des films considérés comme objets autonomes, mais elles renvoient

[283] Voir *Différence et répétition, op. cit.*, p. 182.
[284] Deleuze exprime fréquemment l'idée selon laquelle les procédés techniques et esthétiques doivent dans une œuvre trouver une nécessité (Voir *L'image-temps, op. cit*., p. 103, 242, 330). . Il déclare ainsi dans son cours du 12 juin 1984, à propos du faux-raccord : « Toute technique est stupide si elle n'est pas fondée sur une raison, qu'on le veuille ou non, qu'il faudra bien appeler : métaphysique ». Cours disponible en ligne :http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=361.

également à la façon dont le cinéaste lui-même conçoit ses films et leur réalisation : le plan de composition esthétique, l'image qui s'y forme sont eux-mêmes dans ce cas informés par un processus de création avec son attitude et ses choix. La recherche d'un effet critique signifie conjointement le besoin d'une image susceptible de produire cet effet et d'une méthode de tournage susceptible de la produire. Il convient donc de concentrer un moment notre attention sur la méthode de tournage d'Hong Sang-soo.

Les images ont un rapport à la pensée et peuvent exercer un effet critique, mais la lutte contre les illusions débute chez l'auteur lui-même, et l'on peut pour commencer noter deux éléments complémentaires : Hong Sang-soo évoque la nécessité d'un « fond conceptuel » sur lequel baser sa pratique et fonder ses structures, mais aussi un désir que le tournage soit un moment où émerge de la nouveauté, et non la simple occasion de reconstruire une image qui préexisterait et qui tiendrait du cliché[285]. Il ne fait pas de doute pour nous que les films d'Hong Sang-soo reposent sur des assises conceptuelles, ce que nous avons vu dès la première partie en relevant certains motifs récurrents, par exemple les rapports de la vie et de la mort, mais il importe donc que, tout en restant présent, ce fond se trouve pris dans un processus qui le déborde – ce qui ne signifie pas moins, quant au résultat final, que l'absence d'unité du concept et de l'image évoquée précédemment[286].

Or, ce décalage entre fond conceptuel et image doit être lié à la manière dont Hong Sang-soo pense ses films, sur le mode de la fragmentation et non de la totalité. L'important, plus encore que le fond conceptuel, tient à la façon dont il va organiser les « surfaces » ou disposer des « fragments » à l'intérieur d'une structure :

---

[285] Pour l'idée d'un « fond conceptuel », voir Adrien Gombeaud « Une forme très simple finit toujours pas apparaître », entretien avec Hong Sang-soo, *Positif* n° 505, mars 2003, pp. 33-37. On lit également ceci dans cet entretien : « je crois que nous sommes tous conditionnés pour accepter certaines idées comme étant de bonnes intentions, et certaines *méthodes toutes faites pour leur donner une forme*. Mais pour moi, ça ne marche pas. Si je travaille comme ça, j'ai l'impression de me trahir, alors j'abandonne. Lorsque j'ai une idée, il faut qu'elle se *matérialise sous une forme* qui est fidèle à ma *façon de percevoir la vie* ». Nous soulignons ici le rapport qui se noue entre une méthode, une forme et une manière de percevoir la vie. Il nous semble que c'est en vertu d'un tel rapport que l'on ne saurait dissocier les plans et les éléments qui forment une image : le fond conceptuel et la manière de percevoir passent autant dans les structures du récit que dans les éléments narratifs, ce que disent, font ou éprouvent les personnages. Voir également Huh Moonyung, « Entretien », *op. cit.,* p. 75 : « Je prends garde aux images fortes que j'ai décidé dans ma tête par avance. Elle sont surtout le résultat d'un désir de reconstruire une image que j'ai vue en regardant les travaux d'autres gens » (traduction personnelle) ; et Emmanuel Burdeau, Jean-Philippe Tessé et Antoine Thirion, « Un film est bon pour moi s'il modifie ma manière de penser », *art. cit*., pp. 32-34 : « Un cinéaste peut être frappé par une chose de la vie, un souvenir, provenant d'autres arts, d'une peinture, d'une photographie, du théâtre ou de la télé, etc. Il pense tenir quelque chose de tangible. Mais, en réalité, cette chose a déjà été filtrée. Elle est passée par une interprétation préalable qui lui a conféré sa force et sa netteté. En passant dans le film, ce morceau reste la même chose filtrée, déformée. Quelque chose me frappe et a du sens, mais si je remonte, il y a toujours un objet d'art. (...) Un film est bon pour moi s'il m'apporte de nouvelles sensations et s'il modifie ma manière de penser. C'est pourquoi la forme est si importante pour moi. Nous partageons tous les mêmes matériaux. Mais la forme qu'on utilise mène à des sensations différentes, ou à de nouveaux questionnements, de nouveaux désirs. »

[286] Lors de sa venue au FID de Marseille en juillet 2016, Hong Sang-soo a pu déclarer détester la sensation devant un film qu'un réalisateur fasse appel à certaines « recettes », ajoutant que si un réalisateur sait ce qu'il fait, l'effet que son film produit, alors le film n'est pas bon. L'absence d'unité du concept et de l'image s'accompagne ainsi de l'acceptation d'une indétermination au niveau des effets, le film visant davantage à produire un « trouble » qu'à entraîner un « choc ».

« Organiser les surfaces ? J'entends par là mon désir de montrer que chaque chose, chaque événement, même le plus infime épisode de notre vie, contient tout à l'intérieur. Quelque chose de très concret, d'apparence très banale, a toujours la possibilité de contenir plus. Un petit épisode de vie peut cacher un ensemble de symboles et de sens qui s'empilent comme des couches, des surfaces superposées. *Elles forment ensuite un bloc, une structure, qui donne une impression d'entité*. Mais cette entité ne contient jamais juste une seule idée ! » [287]

« Je pense que mes films ne sont pas faits pour exprimer une histoire mais pour rassembler des fragments. Je n'ai pas d'autre option, je pense, Je les prends, ces "fragments", et à partir d'eux j'extrais toute une structure composée de situations quotidiennes. Et au sein de cette structure, je choisis une rhétorique adéquate. Et quant je m'attaque au plan, un nouveau processus de découverte s'amorce »[288]

Premièrement, ces propos avancent que la totalité – ce que nous avons pu appeler la continuité filmique – ou la structure est simplement *dérivée*, secondaire par rapport aux morceaux qui la composent. Deuxièmement, il ne s'agit pas d'obtenir une totalité imprévue en organisant des parties déterminées d'avance, mais d'un *processus de découverte* qui concerne à la fois les parties et la totalité. Hong Sang-soo met volontiers l'accent sur la nécessité pour lui que chaque étape du processus soit une étape de création, ainsi que sur un intérêt pour les événements qui le dépassent[289]. De fait, ses scénarios ont eu tendance avec le temps à fondre : complètement rédigés pour les trois premiers films, ils se sont ensuite réduits à des traitements de plus en plus minces – d'une trentaine de pages pour *Turning gate* à environ cinq pages pour *Ha ha ha*[290]. Le traitement ne vaut plus ainsi que comme première impulsion :

« Je ne veux pas d'un scénario dont 95% des éléments seraient fixes, car, au final, tout le reste du processus de création reviendrait à travailler sur des détails, les 5% restants. Ce que je veux, c'est peut-être trouver 30 à 40% des éléments dans le traitement, 30% dans le casting et les dialogues, et le reste dans le tournage. Dans le montage aussi, où il m'arrive de couper vingt à trente minutes du film. »[291]

Définir le processus au cours duquel les fragments sont ainsi découverts, déterminés et organisés nous paraît une entreprise difficile et presque paradoxale – puisqu'elle suppose une fixation – mais les différentes déclarations du réalisateur nous permettent néanmoins d'en évoquer quelques traits principaux. Il y aurait tout d'abord, contre « l'intention » ou le « message », le privilège donné à la

[287] Adrien Gombeaud « Une forme très simple finit toujours par apparaître », *art. cit*., pp. 33-37. Nous soulignons dans les citations les éléments qui expriment le primat des fragments sur la totalité.
[288] Huh Moonyung, « Entretien », *op. cit.,* p. 47 (traduction personnelle). Dans d'autres entretiens, Hong Sang-soo explique que la forme de ses films s'impose au cours du processus ou qu'il n'a pas constamment conscience de la totalité du film. Voir Adrien Gombeaud, Hubert Niogret, « J'essaie d'accueillir ce qui vient vers moi », entretien avec Hong Sang-soo, *Positif* n° 571, pp. 35-38, et Jean-Sébastien Chauvin, « Il suffit de peu pour voir la vie sous un angle joyeux », Entretien avec Hong Sang-soo, *Cahiers du cinéma* n° 682, octobre 2012 , p. 28.
[289] Voir Adrien Gombeaud « Une forme très simple finit toujours par apparaître », *art. cit*., pp. 33-37 ; Charles Tesson, « Le désir au quotidien. Entretien avec Hong Sang-soo », *art. cit.*, pp. 55-56.
[290] Voir Jean-Sébastien Chauvin et Vincent Malausa, « Juste ce qu'il faut », entretien avec Hong Sang-soo, *Cahiers du cinéma* n° 665, mars 2011, p. 41, ainsi que Huh Moonyung, « Entretien », *op. cit.,* p. 41.
[291] Matthieu Darras, « La théorie du paquet de cigarettes. Entretien avec Hong Sang-soo », *art. cit.*, pp. 8-11.

« situation ». Les projets démarrent à partir du moment où Hong Sang-soo rencontre une « incitation », qui peut aussi bien être une idée formelle qu'une situation narrative – c'est elle en quelque sorte qui constituera le noyau du film, autour duquel les autres éléments s'agglutineront et se répartiront[292].

L'incitation, dans le cas de *Woman on the beach*, a été la rencontre fortuite, sur une plage, d'une femme qui ressemblait à une de ses connaissances, rencontre qui a éveillé en lui un questionnement sur le rapport possible entre une ressemblance physique et une ressemblance intérieure. Pour *Conte de cinéma,* il s'agissait de l'état ressenti à la sortie d'une séance de cinéma, lorsque nous sommes encore sous l'influence de ce que nous avons vu[293]. Dans le cas de *Yourself and yours*, il s'agit du rapport conflictuel entre l'amour que l'on ressent pour une personne et le mal que les autres peuvent dire de cette personne. Ces situations-incitations, qui ont la particularité d'être relativement ordinaires et d'être « rencontrées » par le réalisateur dans sa propre expérience peuvent donc servir de point de départ *concret* : Hong Sang-soo ne cherche pas à les développer sur un plan conceptuel, mais bien plutôt à les déployer et à les incarner dans d'autres situations dérivées qui impliquent un groupe de personnages et leurs actions[294]. Ainsi l'intention ne reprend pas le dessus une fois la première situation établie, mais le primat de la situation est au contraire réaffirmé à l'occasion de chaque nouvelle situation narrative. La première question n'est jamais « qu'est-ce que je veux dire ? » mais toujours « que va-t-il se passer ? », et la réponse n'est jamais donnée d'avance, puisqu'elle sera décidée en rapport avec un lieu. Hong Sang-soo, en effet, ne cherche pas d'endroits où tourner ce qu'il a déjà écrit, mais il imagine ses scènes, que ce soit au moment de nourrir son traitement ou au moment du tournage, à partir des lieux. La situation est donc *localisée*, et les films intègrent quelques traces de cette méthode, si l'on en juge par les plans d'enseignes et de panneaux qui les parsèment, délimitent les séquences et nous indiquent où se trouvent les personnages : l'unité séquentielle rime souvent avec l'unité de lieu.

---

[292] Voir, sur ces points, le besoin d'une « incitation », le privilège donné à la « situation » et le processus qui s'ensuit, Emmanuel Burdeau, Jean-Philippe Tessé et Antoine Thirion, « Un film est bon pour moi s'il modifie ma manière de penser », *art. cit*., pp. 32-34 ; Adrien Gombeaud, Hubert Niogret, « J'essaie d'accueillir ce qui vient vers moi », *art. cit.*, pp. 35-38 ; Daniel Kasman et Christopher Small, «That day the snow fell : Hong Sang-soo discusses "Right now, wrong then"», *Mubi* , URL : https://mubi.com/notebook/posts/an-interview-with-hong-sang-soo. La distance vis-à-vis du « message » est exprimée dans Adrien Gombeaud « Une forme très simple finit toujours pas apparaître », *art. cit*., pp. 33-37.

[293] Voir Adrien Gombeaud, Hubert Niogret, « J'essaie d'accueillir ce qui vient vers moi », *art. cit.*, pp. 35-38. Hong Sang-soo raconte également la manière dont la situation de départ de *La femme est l'avenir de l'homme* lui est apparue dans Huh Moonyung, « Entretien », *op. cit.,* p. 69 ; et la génèse de *Sunhi*, basée sur une expérience personnelle de rédaction d'une lettre de motivation pour une étudiante, dans Nicholas Elliott, « Faire des films, c'est amusant », Entretien avec Hong Sang-soo, *Cahiers du cinéma* n°702, juillet-août 2014, pp. 40-41.

[294] Voir l'entretien visible sur le DVD bonus du coffret réunissant ses trois premiers films, édité en France par CTV International. Les situations peuvent être « rencontrées » mais elles sont néanmoins sélectionnées ou retenues par le réalisateur qui y décèle un intérêt en tant qu'elles ouvrent potentiellement à certains *problèmes*. Voir Adrien Gombeaud, Hubert Niogret, « J'essaie d'accueillir ce qui vient vers moi », *art. cit.*, pp. 35-38 : « Cela peut arriver à tout le monde, et cette situation ordinaire m'intéresse beaucoup. J'ai envie de creuser à l'intérieur, là où je risque de toucher certains problèmes ».

Partir des lieux peut « aider à prendre les bonnes décisions, à éviter l'artifice », mais, si les lieux peuvent orienter l'écriture, c'est bien à partir d'une capacité d'imprégnation et d'observation du cinéaste qui y remarque certains éléments et y éprouve certaines sensations. Mais si l'écriture peut être conçue comme la « concrétisation » des observations, l'*observation* et l'*imprégnation* s'étendent par-delà les limites des lieux de tournage et sont des traits qui concernent le processus de création dans son ensemble[295]. Hong-Sang soo et ses collaborateurs évoquent fréquemment son attention et son ouverture aux détails, c'est-à-dire l'importance prise par les circonstances, le hasard ou les coïncidences. Il semble que tout élément rencontré au cours du processus soit susceptible de s'y trouver intégré à un moment ou à un autre :

> « Tout ce que je trouve sur mon chemin pendant le tournage stimule ma créativité. Par exemple, il m' est arrivé de me souvenir d'un événement du passé alors que j'écoutais une conversation entre membres de l'équipe la veille, ou bien il est arrivé que la météo sur le tournage me stimule. Tout ce qui m'entoure peut servir ma créativité, donner naissance aux détails de ce qu'il me faudra tourner ce jour là. »[296]

Le travail du réalisateur consiste en bonne partie à *récolter* certains éléments (qui sont ces « fragments » ou « surfaces » évoquées plus haut), puis à les convoquer au moment opportun. Il faut bien comprendre que l'importance du lieu est relativisée : certaines idées viennent sur le lieu, mais d'autres viennent dans le lieu depuis l'extérieur, puisées par exemple dans la mémoire du réalisateur plus que dans ce qu'il aperçoit au présent. L'unité de lieu s'ouvre à l'ensemble des fragments ou surfaces qui composeront une scène. La séquence qui clôt *Woman on the beach*, où l'on voit Moonsook, dont la voiture est ensablée sur la plage, être secourue par deux inconnus, offre un bel exemple, puisqu'Hong Sang-soo raconte qu'il s'agit d'un mélange de deux expériences : la première, datant alors d'il y a au moins dix ans, lorsqu'Hong Sang-soo, déprimé, avait été frappé au bras par une femme inconnue, avant de comprendre qu'il s'agissait de sa part d'un réflexe de bonté destiné à écraser un moustique ; la seconde plus récente, lorsque la voiture d'Hong Sang-soo elle-même, lors du tournage, s'était retrouvée ensablée[297]. Dans ses entretiens, le

[295] Voir Adrien Gombeaud « Une forme très simple finit toujours par apparaître », *art. cit*., pp. 33-37 et Adrien Gombeaud, Hubert Niogret, « J'essaie d'accueillir ce qui vient vers moi », *art. cit.*, pp. 35-38. Hong Sang-soo confie observer autant qu'il peut avant le tournage dans Daniel Kasman et Christopher Small, «That day the snow fell : Hong Sang-soo discusses "Right now, wrong then"», *art. cit*.

[296] Huh Moonyung, « Entretien », *op. cit.,* p. 42 (traduction personnelle). Voir aussi Emmanuel Burdeau, Jean-Philippe Tessé et Antoine Thirion, « Un film est bon pour moi s'il modifie ma manière de penser », *art. cit*., pp. 32-34 : « Dès que la situation a été repérée, je patiente en restant ouvert et attentif à ce qui arrive. Des morceaux (*pieces*) viennent à moi de manière indépendante et irrégulière. Cela peut être un dialogue, un mouvement psychologique entre deux personnes dans un café ou un petit motif comme un cache-nez rouge. J'écris ces fragments que je compile en un petit index. (…) C'est peut-être au niveau du traitement des détails que mon travail se distingue d'autres cinéastes. Souvent, les détails viennent remplir un récit esquissé déjà dans toute sa longueur. Dans mes films, ces détails sont déjà empilés, c'est au niveau formel que se joue la redistribution, l'assemblage et la constitution du récit. »

[297] Huh Moonyung, « Entretien », *op. cit.,* pp. 85-87. On peut rapprocher ce cas de mélange de celui du *Pouvoir de la province de Kangwon*, dans lequel se sont trouvés mis en rapport une histoire écrite par Hong Sang-soo et une histoire qu'on lui avait racontée auparavant : « « l'idée du rapprochement, en fait, m'est venue suite à une histoire que j'ai entendue de la bouche

cinéaste évoque fréquemment la manière dont certains fragments se retrouvent intégrés à ses films et se marient à d'autres fragments tirés du passé ou du présent le plus immédiat, pouvant avoir des répercussions sur l'ensemble à petite (écriture d'une scène) ou grande échelle (orientation de la structure). Si les souvenirs ont été mobilisés sur le tournage de *Woman on the beach*, le décor, quoique choisi d'avance, a continué à influencer les décisions jusqu'au dernier moment : c'est la platitude de la plage qui suggère à Hong Sang-soo de faire courir ses personnages dans une scène, et Jongrae s'agenouillera dans une autre scène devant trois arbres isolés que le réalisateur n'avait pas remarqués lors de ses repérages[298]. Toute une scène de *La Vierge mise à nue par ses prétendants*, alors que le film disposait d'un scénario, a également été réécrite autour de la découverte d'un emballage de chewing-gum coincé dans la glace d'un lac, et plusieurs fragments sont directement venus des acteurs : une scène a été modifiée parce que l'actrice incarnant Soojung savait jouer du piano, une réplique prononcée par le personnage de Yeong-soo à propos des caleçons longs qu'il porte est directement inspirée par la tenue de l'acteur. L'acteur est, autant que le décor et le réalisateur lui-même, un important pourvoyeur de fragments[299], et Hong Sang-soo peut ainsi déclarer, à propos d'*In another country* :

> « J'ai vu le phare, les flèches au sol. *Je ne savais pas encore quel usage j'allais en faire* mais je savais que ces éléments seraient au cœur du film. Même chose pour l'endroit où Isabelle Huppert voit les chèvres. La précision ou plutôt le sens du détail est primordial pour moi. Il fallait que ce soit ce lieu-là et pas un autre. Quand je choisis les acteurs, la première fois que je les vois, j'identifie un certain nombre d'informations les concernant. C'est ce *mélange de ressenti et d'intuition* au sujet des acteurs, et d'autre part des détails repérés dans les lieux, qui fait que c'est ici et non ailleurs que je dois tourner. C'est *une alchimie un peu bizarre et indéfinissable* qui m'inspire. Ce qui est beau, c'est que tout part du hasard. Le hasard de rencontrer ces lieux-là, ces acteurs-là. *Je ne sais jamais ce qui me pousse à aimer un lieu*. Cette route avec cette flèche, c'est banal, on pourrait même ne pas la remarquer. Pourtant je me souviens que *cela avait immédiatement attiré mon regard*. Comme si c'était une chose en attente qui demandait à être révélée par quelqu'un. »[300]

Nous voyons apparaître ici l'importance donnée aux détails, aux lieux et aux acteurs, mais la citation fait émerger un autre problème. Si la situation prime sur l'intention, si des fragments viennent et sont récoltés

---

d'une jeune femme avec qui je prenais un verre dans un bar. Je me souviens qu'elle m'avait raconté l'incident, que le policier raconte dans le film à la jeune fille : l'épisode de cette femme retrouvée morte dans le parc, tombée du haut d'un rocher. En rentrant chez moi le soir, même, j'ai mis sur papier tout ce qu'elle m'avait dit et j'ai pris bien soin par la suite de le laisser tel quel dans mon histoire. Plus tard, en le relisant, j'ai découvert la possibilité de relier les deux histoires. Le reste, le mari de cette femme disparue, le rendez-vous que lui fixe l'homme dans le parc, auquel elle ne vient pas, tout cela s'est écrit très vite, en une seule journée. », dans Charles Tesson, « Le désir au quotidien. Entretien avec Hong Sang-soo », *art. cit.*, pp. 55-56.

[298] Voir Adrien Gombeaud, Hubert Niogret, « J'essaie d'accueillir ce qui vient vers moi », *art. cit.*, pp. 35-38.

[299] Sur le tournage de *La Vierge mise à nue par ses prétendants*, voir Huh Moonyung, « Entretien », *op. cit.,* p. 64, ainsi que l'entretien sur le DVD bonus du coffret CTV International. Le témoignage d'Isabelle Huppert, évoquant la façon dont Hong Sang-soo se « nourrissait » de ses gestes et de ses phrases sur le tournage d'*In another country,* est sur ce point particulièrement clair. Hong Sang-soo lui fait parfois refaire ce qu'elle a fait, parfois faire ce qu'il a lui-même fait, et il arrive même dans ce cas à utiliser ce qu'elle a fait en son absence (la scène où Anne inscrit un vœu sur une pierre du temple est reprise d'une visite d'Isabelle Huppert au temple, que d'autres témoins lui ont racontée). Voir Isabelle Huppert, « En terre étrangère », *Cahiers du cinéma* n° 682, octobre 2012, pp. 30-35.

[300] Jean-Sébastien Chauvin, « Il suffit de peu pour voir la vie sous un angle joyeux », *art. cit.* , p. 28.

au cours d'un processus d'observation et finissent par trouver leur place dans une scène qui peut être vue comme « un réservoir qui se remplit progressivement »[301], il est indispensable que s'opère une *sélection*, tout ce qui est observé n'étant pas retenu ou intégré. Or la sélection opérée par Hong Sang-soo ne semble d'abord pas répondre à des critères conceptualisables : il ressent une attirance immédiate pour certains éléments, il sait d'emblée qu'il seront utilisés, mais il ne sait pas pour quelle raison il est attiré et l'usage qu'il en fera. Autrement dit, les décisions ne sont pas rationnelles et conscientes mais elles partent d'une *intuition* enracinée dans le lieu et le moment[302]. Un film d'Hong Sang-soo se décide à la fois *sur place* et *sur l'instant*, caractéristique à laquelle répond le fait qu'Hong Sang-soo écrive le contenu des séquences le matin même du tournage, sans autre choix que de décider ici et maintenant de ce qui se passera seulement quelques heures plus tard. Il est frappant de voir qu'il évoque le tournage comme une expérience physique, non pas au sens commun où elle lui demande un effort physique, mais au sens où elle modifie sa manière de voir et de ressentir les choses et son propre corps, le tournage devenant le moment qu'il préfère et un mode d'existence et un état physique à part entière[303]. Il semble qu'il est essentiel pour Hong Sang-soo de ne pas laisser passer trop de temps entre le moment où une idée lui vient et celui où elle se réalise, afin que chaque chose se mette en place sous l'effet d'une impulsion initiale. Les délais entre l'idée de départ et la mise en place du tournage sont courts, les tournages sont courts, et les délais quotidiens entre l'écriture et le tournage d'une scène sont eux-mêmes courts. Comme le remarquait Isabelle Huppert, Hong Sang-soo, dans sa manière d'organiser son tournage, « prend en compte principalement son désir, son besoin ou sa disponibilité. Le script arrive quand il a décidé, lui, qu'il devait arriver », avec, pour conséquence, le fait que l'équipe de tournage doit quant à elle être prête à répondre aux sollicitations improvisées du réalisateur, et ce à n'importe quelle heure[304].

---

[301] Emmanuel Burdeau, Jean-Philippe Tessé et Antoine Thirion, « Un film est bon pour moi s'il modifie ma manière de penser », *art. cit*., pp. 32-34.

[302] « J'ai besoin de choses concrètes pour écrire et tourner : sans ces éléments concrets,vous flottez dans l'espace et dans le noir. Quand je choisis, quand j'écris, je vérifie le pouvoir de réalité des choses, ce qu'elles peuvent m'évoquer, mai ça reste toujours intuitif », dans Vincent Malausa, « De jour en jour. Entretien avec Hong Sang-soo », *Cahiers du cinéma* n° 734, juin 2017, p. 35.

[303] Voir Jean-Sébastien Chauvin et Vincent Malausa, « Juste ce qu'il faut », *art. cit.*, p. 41 (« lorsque vous filmez, vous consumez l'énergie de votre corps et de votre esprit, vous pouvez vous concentrer sans penser. C'est très sain, même d'un point de vue purement physique ») ; Nicholas Elliott, « Faire des films, c'est amusant », *art. cit.* , pp. 40-41 (« Il y a d'autres choses qu me plaisent dans la vie, mais quand je fais un film je ressens tout ce qui m'entoure de manière très différente. Un jour de tournage, je me réveille à 4 heures du matin, j'arrive à mon bureau ou sur le lieu du tournage vers 4 ou 6 heures et je commence à écrire. De ce moment jusqu'à la fin de la journée de tournage, tout ce qui arrive me semble appartenir à un autre monde, même si je tourne dans des endroits familiers. Je me sens très différent. (…) Cela me permet de voir les choses avec plus d'acuité, comme avec un microscope. J'ai un autre genre de concentration, j'ai plus de patience, plus de tolérance. Ça me fait du bien »).

[304] Voir Isabelle Huppert, « En terre étrangère », art. cit., p. 34, et Nicholas Elliott, « Faire des films, c'est amusant », *art. cit.* , pp. 40-41 : « Je tourne quelque chose et puis peut-être que pendant la nuit cela me donne une idée, alors je rappelle le comédien pour tourner le lendemain. Pendant cette période de tournage de moins de deux semaines, tout le monde doit être prêt. Je peux les appeler n'importe quand. ». Hong Sang-soo évoque la difficulté qu'a représenté pour lui le tournage de *La Femme est l'avenir de l'homme*, à l'occasion duquel il était nécessaire d'attendre plusieurs mois pour suivre le changement de

Hong Sang-soo dit lui-même ce que permet cette condensation des décisions dans le moment : il s'agit de parvenir à se « concentrer sans penser », et l'on peut comprendre alors que les *Notes sur le cinématographe* de Bresson, dans lesquelles il est à maintes reprises question de la place à donner au hasard et à ses sensations sur un tournage, ait pu faire office de viatique pour le cinéaste Sud-coréen :

> « Placer le public vis-à-vis des êtres et des choses, non pas comme on le place arbitrairement par habitudes prises (clichés), mais comme tu te places toi-même selon tes impressions et sensations *imprévisibles*. Ne jamais rien décider d'avance »

ou encore : « Préfère ce que te souffle l'intuition à ce que tu as fait et refait dix fois dans ta tête » ; « "C'est ça ou ce n'est pas ça", du premier coup d'oeil. Le raisonnement vient après (*pour approuver notre premier coup d'oeil*) »[305]. Obtenue dans la réduction des délais, la « concentration sans pensée » renvoie à un état où la pensée consciente – avec ses circuits tout faits et ses réflexes – se trouve prise de court, débordée par ce qui lui échappe, état indispensable lorsque le cinéaste se donne pour but de ne pas reproduire une image-cliché. La méthode de tournage entraîne donc ici un mode de sélection spécifique, opération d'un curieux mélange au sein duquel la pensée (ou le raisonnement) se trouve reléguée sans être exclue pour autant. En effet, il faut se rappeler de l'importance du « fond conceptuel » ou de la structure chez Hong Sang-soo (comme chez Bresson[306]) : la pensée consciente peut être dépassée sur le moment, et le fond conceptuel se trouver débordé avec elle, mais il nous semble qu'un tel processus ne se comprend qu'en postulant que ce fond est à la fois oublié et présent, présent en tant qu'oublié, et actif en tant qu'il se donne subordonné à l'intuition, lové en elle, inséparable d'un état physique. Il faut bien en effet, puisque des choix sont faits et sont considérés comme bons non seulement sur le moment mais vis-à-vis d'un ensemble, que quelque chose comme une orientation se maintienne constamment – le fond conceptuel dépassé, reste l'orientation en fonction de laquelle tout choix est à la fois inexplicable et le « bon », en fonction de laquelle une structure adaptée, « une solution, une forme très simple finît toujours par apparaître »[307].

Il faut du hasard pour se défaire du déjà-là ou du cliché, mais la pratique d'Hong Sang-soo consiste à intégrer la surprise à la méthode, si bien que le hasard est lui-même « attendu ». L'important, cependant, est que, attendu en général, le hasard survient toujours sous l'espèce de l'imprévu et de l'indéterminé : chaque élément, dans l'instant où il arrive, est considéré pour lui-même et en dehors de tout projet, avant

---

saison. Voir Huh Moonyung, « Entretien », *op. cit.,* pp 70-71.

[305] Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 92 , p. 133, p. 129. Ajoutons encore : « Tournage. Rien dans l'inattendu qui ne soit secrètement attendu par toi » (p. 32) et « Merveilleux hasards ceux qui agissent avec précision. Façon d'écarter les mauvais, d'attirer les bons. Leur réserver d'avance une place dans ta composition » (p. 43).

[306] « Sans abandonner la ligne, qui ne doit jamais être abandonnée,et sans rien lâcher de toi, laisse caméra et magnétophone attraper, l'espace d'un éclair, ce que t'offre de neuf et d'imprévu ton modèle », *Ibid.*, p. 103.

[307] Adrien Gombeaud « Une forme très simple finit toujours par apparaître », *art. cit*., pp. 33-37

d'être parfaitement déterminé et considéré comme « bon » par le cinéaste, c'est-à-dire sélectionné[308]. Nous avons autrement dit une méthode où la sélection d'un fragment se confond avec une détermination, au double sens où un élément est jugé « bon » au moment même où il se détermine (il ne saurait l'être avant, puisqu'il est imprévisible), et où son intégration à un ensemble déterminera la forme globale d'un film donné. L'imprévisible - ce qui se donne sur le moment - est dans le processus l'antidote à l'arbitraire, l'arbitraire devant ici être conçu, comme l'indiquait Bresson, comme l'effet d'habitudes de pensée qui ne trouvent aucun appui dans les choses elles-mêmes ou dans un monde extérieur. Contre l'arbitraire, il faut un processus où un fragment donné sera considéré « bon » pour un projet qui pourtant se dessine à travers la série des sélections ; il faut un système conçu comme circularité ouverte au sein duquel la fin ne s'accorde aux prémisses qu'en produisant un résultat inattendu.

Arrivés à ce point, nous pourrions caractériser le processus de création d'Hong Sang-soo, ou son « acte de filmer »[309], comme suit, en trois étapes indispensables : *1/ la préparation ou le fond conceptuel ; 2/ la décision intuitive ou le hasard ; 3/ la composition, organisation totale où chaque élément déterminé se trouve repris ou la structure*. C'est en fonction de ce schéma qu'un résultat pourra être dit en même temps *voulu et imprévu*. Il faut que les images et les intentions de départ passent par le second moment, avec la nature des éléments qui s'y donnent et des décisions qui s'y prennent, afin que du hasard et de l'inexplicable se trouvent intégrés comme tels, mais il faut les deux autres moments pour garantir l'absence de tout arbitraire, *pour que le hasard fasse l'objet d'un choix*, repris par une volonté. Le moment de la composition de l'ensemble est celui d'une synthèse, puisque c'est celui où les éléments qui échappaient au fond de départ – voulus pour cela même – se trouvent réintégrés dans une totalité qui, après avoir dévié ou avoir subi une déformation, retrouve dans ce fond un principe actif d'orientation. S'il y a au final un décalage entre le fond conceptuel et l'image qui résulte du processus, on en trouvera donc en partie la raison au niveau de la seconde étape, celle où l'intuition physique prend le pas sur la décision consciente et où *l'inexplicable devient tout à coup nécessaire*. Le troisième moment devient celui d'une ré-activation du fond par-dessus son oubli, d'une re-totalisation des éléments qui ne peut plus s'opérer

[308] Voir également cette déclaration où Hong Sang-soo évoque le rapport entre son processus de création et des possibilités infinies (idée que l'on peut relier à celle d'indétermination) : « C'est le processus qui me permet de faire des films. En travaillant comme ça, vous arrivez à des possibilités infinies. (…) Toutes les choses sont possibles, tout dépend de ce qui me vient chaque jour, de ce que je crois le matin même du tounage. Chaque matin, je vérifie mes idées et je ne me dis jamais "est-ce que cela va produire cet effet ?" Je me dis seulement "est-ce que cela sonne vrai, est-ce que ça te semble correct ?" J'ai vingt ou trente idées qui me viennent, je ne sais pas d'où elles sortent ni pourquoi, et j'en garde cinq. », dans Vincent Malausa, « De jour en jour. Entretien avec Hong Sang-soo », *Cahiers du cinéma* n° 734, juin 2017, p. 35.

[309] L'expression se réfère ici à la description que Deleuze propose de l' « acte de peindre » chez Bacon. L'intervention et l'utilisation du hasard chez Hong Sang-soo peuvent en effet évoquer les « hasards manipulés » chez Bacon, qui ont également, dans le processus de création du peintre, pour fonction de permettre l'émergence d'une forme imprévisible au départ. Bien sûr, les « marques libres » et manuelles du peintre sont ici remplacées par les fragments récoltés du cinéaste. Voir Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, Editions du Seuil, 1981, pp. 88-92.

qu'en intégrant les déviations et la fragmentation indissociables du processus - dans ces conditions le travail de composition consiste à ré-enchaîner des fragments, et il a pour effet de redonner à penser à partir de ce qui échappe à la pensée.

Les passerelles entre la méthode de tournage et les récits achevés semblent évidentes et variées. Le processus de création dans son ensemble, se présentant comme une circularité ouverte, déviant de son point de départ pour mieux lui être fidèle, intégrant la surprise, semble renvoyer au système mobile dans lequel sont pris les personnages, à la manière dont ils tâchent de continuer dans la discontinuité, ou à leur cohérente incohérence. Il est clair que la manière dont Hong Sang-soo conçoit son récit comme ensemble de fragments récoltés, nous renvoie directement à la fragmentation ou aux liens flottants entre les séquences dans les films, mais l'expérience du tournage semble plus subtilement mettre en jeu une série de problèmes proches de ceux qui émergent dans les films.

La manière dont le hasard est intégré nous renvoie en effet directement au problème hasard-intention tel qu'il se donne à voir dans La *Vierge mise à nue par ses prétendants* ; mais le fait que l'intégration passe par une sélection ou un jugement de la part du cinéaste, la manière qu'à ce dernier d'accueillir chaque moment dans son indétermination première et décide dans l'instant, évoque également le problème temps-morale tel qu'il apparaît dans *Un jour avec, un jour sans*. C'est donc tout naturellement que l'on est porté vers cette idée : si les films produisent de la pensée, si Hong Sang-soo peut être considéré comme un cinéaste philosophe, le portrait d'Hong Sang-soo en cinéaste le fait également ressembler à un personnage conceptuel. D'ailleurs, ses propos rappellent souvent ceux de ses propres personnages. Il y a du Hong Sang-soo dans Ku (*Les femmes de mes amis*), Nam (*Oki's movies*) et Cheonsoo (*Un jour avec, un jour sans*) lorsqu'ils s'expriment sur leur travail de cinéaste, avec la volonté d'échapper aux idées préconçues, le privilège donné à l'émotion et à l'intuition sur le message[310]. Il nous semble qu'il y a entre l'auteur et les personnages un partage d'expérience, et que l'attitude du cinéaste sur le tournage, le mode d'être qu'il y déploie, pointe elle-même la voie vers une possible solution aux problèmes qui émergent des films (et correspond à une attitude qui émerge des films eux-mêmes, une fois les illusions saisies et repoussées). Car il y a bien une différence majeure entre les personnages et le cinéaste : il réalise des films, alors que les personnages, malgré divers degrés de conscience, expérimentent et éprouvent ces problèmes à l'intérieur des films.

La capacité d'Hong Sang-soo à exprimer clairement des problèmes et des questions en travaillant la composition de ses récits, hors de tout arbitraire ou dans une direction voulue, suppose que certaines

[310] « Comment un peintre saurait-il avant son premier coup de pinceau ce que sera le tableau ? – Mais il choisit un format pour la toile… - Oui, peut-être va-t-il faire une esquisse pour savoir à peu près où il va, mais la chose importante n'est pas là. Pour ne pas être angoissé, il faut laisser aller… », dans Adrien Gombeaud, Hubert Niogret, « J'essaie d'accueillir ce qui vient vers moi », *art. cit.*, pp. 35-38

erreurs où tombent les personnages sont d'emblée pensées comme des erreurs par le cinéaste, c'est-à-dire ont déjà fait l'objet d'une réflexion et d'une symbolisation (d'où le « fond conceptuel »). Peut-être la différence entre personnages et cinéaste vient-elle du fait que ce dernier, quoiqu'il ne dispose pas d'explication, parvient non pas à subir mais à accepter et à jouer avec le hasard – mais cette position est un horizon pour les personnages eux-mêmes, que certains parviennent à rejoindre dans les plus belles scènes.

Il ne faut bien sûr pas négliger la part de volonté ou la dimension calculatrice imprimée dans les films, en fonction de quoi les films sont à la fois orientés dans la fabrication et orientant une fois achevés. L'indétermination cadrée que nous évoquions précédemment renvoie ainsi à un *calcul intuitif* qui détermine la sélection au tournage et la composition au montage, *l'intuition étant aussi inséparable du calcul que l'indétermination du cadre qui lui donne sa direction* (et nous avons vu avec *Hill of freedom* que l'indétermination pouvait passer par un excès de détermination)[311]. De fait, à côté de ceux qui évoquent l'ouverture, les témoignages qui évoquent le contrôle ne manquent pas. Les acteurs soulignent parfois la précision des indications de mise en scène et le nombre important des répétitions, et le chef opérateur Park Hong-yeol peut parler de la sensation que chaque scène tournée existe d'abord comme un « tableau intérieur » dans la tête du réalisateur, où viennent s'intégrer les éléments fortuits[312]. Le cadre, le décor et les gestes sont à chaque fois réglés par Hong Sang-soo, dans un rapport au présent mais aussi au futur, dans le but de produire un certain effet sur le spectateur qui verra l'image[313].

Mais il suffit de songer à la fonctionnalisation de la réalité opérée par les films, c'est-à-dire au fait que des événements se répètent et sont amenés à être comparés pour saisir la nécessité, à un moment donné, d'un contrôle assez serré des éléments qui composent chaque séquence et du rapport des différentes séquences entre elles. Alors même que les récits d'Hong Sang-soo donnent d'un côté une sensation de

[311] « Je calcule, mais je prend les décisions à l'intuition. C'est facile de calculer une fois la structure définie. C'est l'intuition qui détermine où il faut placer la limite » (traduction personnelle), dans Huh Moonyung, « Entretien », *op. cit.,* p. 64. Jean-Charles Villata évoque à partir d'*Hill of freedom* un « parti pris du hasard » chez Hong Sang-soo, se demandant si le montage est plus ou moins volontaire ou « *décidément aléatoire* » (« La vie est faite de morceaux qui ne se joignent pas », *art. cit*., pp. 38-40). On observe que, « décidément aléatoire » ou « calcul intuitif », la méthode d'Hong Sang-soo semble se situer au point où les opposés se concilient. De manière générale, on constate en s'intéressant à la méthode que l'indétermination n'est pas seulement active au niveau du récit filmique et dans la pensée du spectateur, mais qu'elle est impliquée au niveau du tournage. Seulement l'indétermination liée à l'accueil du hasard ne suffit pas à elle seule à produire une indétermination structurelle, tandis que la composition structurelle ou la combinatoire comme pur calcul intellectuel ne suffit pas à produire une indétermination événementielle portant non pas sur le statut d'une séquence mais sur le déroulement même des actions.

[312] Voir Vincent Malausa, « Une méthode Hong Sang-soo », *Cahiers du cinéma* n° 682, octobre 2012, pp. 16-18. L'acteur Jun-sang Yu évoque ainsi le tournage d'une scène de *The day he arrives* : « il y a cette séquence où l'on est tous les quatre autour de la table, à parler du hasard : nous avons dû faire plus de soixante prises ! À chaque nouvelle prise, Hong nous appelait et nous indiquait sur le moniteur tout ce qui n'allait pas : il fallait déplacer le verre d'une manière et pas d'une autre, faire tel geste, tel mouvement, tout était millimétré… C'était d'une rigueur telle qu'au bout de trente prises on s'est retrouvés dans un état presque second ».

[313] Voir Adrien Gombeaud, Hubert Niogret, « J'essaie d'accueillir ce qui vient vers moi », *art. cit.*, pp. 35-38 : « J'ai un regard réaliste sur le décor, et je ne veux pas l'embellir avec des choses qui pourraient distraire l'attention des spectateurs. Quand je

« naturel » ou de vie, et se construisent à travers une série de choix visant à éliminer une part d'artifice et de cliché, ils peuvent aussi largement apparaître aux yeux des spectateurs comme étant d'un autre côté artificiels, au sens où ils impliquent à chaque fois des choix d'écritures sensibles et visibles dans les films eux-mêmes. On ne cesse de se rencontrer par hasard chez Hong Sang-soo, au coin d'une rue, mais il s'agit du point de vue de la création de « hasards prémédités », et les récits se construisent souvent suivant un art combinatoire où les personnages valent avant tout comme pièces d'un dispositif global[314]. *Sunhi* offre un bel exemple condensant ces deux dimensions puisque les rencontres de hasard y côtoient les rencontres volontaires au sein d'une composition opérant des rapprochements sans combler le vide et viser un totalisation : sur les rencontres du personnage féminin avec les hommes, deux sont dues au hasard, et les hommes se rencontrent de leur côté par paire et volontairement (toujours selon le même mode : un personnage – d'abord Munsu puis Donghyun - vient interpeller Jaehak chez lui), avant de se retrouver ensemble dans un parc en l'absence de la jeune fille, qui apparaît alors structurellement comme étant à la fois ce qui les réunit, leur perspective commune, et ce qui leur échappe. Ce qui se remarque au niveau des personnages et de leur rapport vaut aussi au niveau des lieux, qui ne cessent de revenir à mesure que les personnages y reviennent, si bien le monde peut sembler se réduire à un « plateau de jeu » composé d'espace-cases[315].

Hong Sang-soo est bien un joueur, s'amusant avec les éléments récoltés au cours du processus et les répartissant dans une structure qui, si elle peut apparaître chemin faisant, semble au niveau du résultat nettement organisée ; puisque, si jeu il y a, ce ne saurait être un simple « jeu formel », mais un jeu qui mobilise la pensée et la confronte à certains problèmes. Seule une certaine distribution des éléments fera voir un problème et en donnera du même coup la solution – pas d'autre solution, alors, face à certains problèmes qui ne peuvent pas recevoir d'explication, que de s'organiser, chercher l'image où il est possible de se faire une nouvelle attitude, une nouvelle croyance, une nouvelle raison.

---

décide d'un angle de caméra, j'imagine déjà comment les spectateurs verront l'action. Je sais qu'ils vont voir ceci et pas cela. Ce qui est autour du personnage a une incidence sur le spectateur. Alors j'essaie de contrôler autant qu'il est possible tout ce qu'il y a autour de lui. Mais je devine ce qui retiendra l'attention des spectateurs » . Et Adrien Gombeaud « Une forme très simple finit toujours pas apparaître », *art. cit*., pp. 33-37 : « Je dois accepter de ne pas tout contrôler, et pouvoir m'appuyer sur le savoir et les compétences des autres. Jusqu'ici, j'ai eu la chance d'être entouré de techniciens très compétents. Cela me permet de ne pas trop me soucier de cet aspect, de m'attacher à des choses plus importantes à mes yeux. (…) Il n'y a que le choix des angles de prise de vue que je ne peux pas déléguer. Je compose presque 99% des plans ».

[314] Joachim Lepastier évoque les « hasards prémédités » dans sa critique de *The day he arrives* « Les sentiments à la trace », *Cahiers du cinéma* n° 678, mai 2012, pp. 50-51.

[315] Florence Maillard, « Le jeu de l'oie », *Cahiers du cinéma* n° 665, mars 2011, p. 40. Jean-Sébastien Chauvin évoque dans sa critique de *Sunhi* la concentration du récit autour de quelques lieux, qu'il lie à une absence de véritable hasard : « Et, comme dans une pièce de théâtre, tout le monde à la fin est réuni en un même lieu (…) par une étrange configuration du destin. Mais au fond, personne ne se croise par hasard, c'est juste l'étroitesse de l'univers décrit qui pousse inévitablement les personnages à se réunir » (« Soleil d'automne », *art. cit*., pp. 46-47.

II / Les images de l'identité

1) Des limites à la surface-écran

1.a La quête du moi, ou « le discours des limites »

Les films d'Hong Sang-soo mettent en jeu différents plans, connectés et interdépendants : un plan temporel, un plan de pensée (métaphysique ou conceptuel) et un plan existentiel. Le monde discontinu est un concept qui suppose un passage entre ces plans, et la fonction des différents concepts que nous avons utilisés jusqu'ici est de décrire un tel monde, avec ses temporalités spécifiques (multiplicité), ses expériences de pensée (dehors) ou sa métaphysique propre, et les existences des personnages qui l'habitent (ouverture absolue). Mais les plans sont seulement isolables pour les besoins et dans le mouvement de l'analyse, et nous ne désirons pas séparer la forme dans laquelle l'existence des personnages se donne et ce dont ils parlent, ce qu'ils font ou éprouvent : nous voudrions au contraire faire entrer en résonance ce qui relève du narratif, de l'esthétique, ou de la construction conceptuelle.

Notre but, ce faisant, est toujours le même : parvenir à la détermination d'un problème à partir des films eux-mêmes, et saisir le mode d'existence des personnages. Nous nous attellerons dans la partie présente à déterminer le problème de l'identité – ou le sous-problème, dans la mesure où il fait partie du problème de la croyance. Précisons que nous allons volontairement laisser de côté le problème de la temporalité, pour procéder la détermination du problème à partir d'une série d'échanges entre les personnages.

Le problème de l'identité s'est déjà glissé dans notre travail à plusieurs reprises, notamment au moment d'étudier *Haewon et les hommes* ou *La Vierge mise à nue par ses prétendants.* L'identité, considérée depuis une image classique de la pensée, renvoie à une série de postulats et de concepts que nous avons déjà pu rencontrer dans nos analyses : l'intériorité, le moi ou le sujet. Comme le signale Deleuze, les postulats de l'image classique culminent dans la « position d'un sujet pensant identique », et c'est une telle position que l'on pouvait voir à l'œuvre dans certaines interprétations de *La Vierge mise à nue par ses prétendant*s, qui faisaient fonctionner les personnages comme des centres de projections. Le mystère est d'emblée levé en ce début de partie : les films d'Hong Sang-soo mettent à mal ces postulats en les faisant apparaître comme des illusions ou des fantômes de l'intelligence.

Mais nous n'avons rencontré le problème de l'identité qu'indirectement, alors même qu'il nous paraît être l'un des plus importants dans l'œuvre du cinéaste et pour notre recherche et notre position. C'est pourquoi il nous semble bienvenu de lui consacrer une partie de notre réflexion, ce qui devrait par ailleurs nous permettre de faire ressortir davantage l'interdépendance des plans : il réunit en effet en lui tous les plans (existentiel, temporel, formel, conceptuel) et toutes les échelles (le monde, les personnages, les éléments infimes). Dans la continuité de nos parties précédentes, nous retrouverons à travers ce problème un conflit d'images – ici entre une image classique et une nouvelle image de l'identité – où se joue le passage d'un mode d'existence continu à un mode d'existence discontinu et d'un modèle du savoir à un modèle de la croyance.

Nous avons établi dans notre première partie un certain nombre de traits personnalistiques, en considérant les comportements des personnages comme les symptômes d'une condition d'existence : l'irrésolution ou la conflictualité pouvaient ainsi être reliées à une fragmentation de la subjectivité. Mais les personnages éprouvent et pensent eux-mêmes leur condition, ainsi nous identifierons dans cette partie *deux discours renvoyant chacun à une théorie de l'identité : d'un côté le « discours des limites », et de l'autre le « discours des extrêmes »*. La cohabitation de ces discours à l'intérieur des films signale la tension entre continuité et discontinuité. Le premier discours est comme le relais narratif de l'image classique de la pensée, et nous continuerons d'observer que les personnages, tout en étant confrontés à des « événements de pensée » susceptibles de les faire muter, ont la tête pleine d'illusions de continuité. Le problème de l'identité s'éprouve d'abord à travers le sentiment d'une incertitude à son propre égard : le sentiment de ne pas savoir qui l'on est. Mais les personnages réagissent notamment à cette incertitude angoissante en suivant un désir de certitude : ils cherchent qui ils sont. Ils entreprennent ainsi une quête de moi qui est indissociablement, nous le verrons, une quête de vérité et de la connaissance.

Sunhi pourrait emblématiser cette quête des personnages d'Hong Sang-soo, elle chez qui l'incertitude prend la forme de problèmes d'orientations (elle est sur le point de quitter la Corée pour aller étudier aux États-Unis, mais ce choix est discuté, et il lui arrive de songer à l'agriculture…) et qui, sous l'espèce d'une lettre de motivation demandée à un professeur, est en attente d'une définition. La jeune étudiante semble décidée à faire la lumière sur son moi et déclare d'ailleurs que *la chose la plus importante pour elle est de savoir qui elle est*. Sa conviction à cet égard se manifeste à l'occasion d'une rencontre de hasard avec son camarade et ex petit-ami, Kim Munsu. Croyant remarquer un changement dans son comportement, elle lui intime de ne pas changer et d'être lui-même, trouvant totalement vain d'essayer de changer alors qu'on ne se connaît pas soi-même. Sunhi condamne un changement qui, sans connaissance préalable, relève seulement de l'apparence et, en tant que tel, pourrait être virtuellement

illimité. Pourquoi se conduire d'une manière plutôt que d'une autre, si aucune de ces manières n'a de rapport avec ce que l'on est vraiment ?

Sunhi suggère donc qu'il serait moins vain de changer en se connaissant, si bien que l'on est en droit de se demander ce que serait un tel changement. Or, un tel changement a justement été expérimenté par un par un autre personnage d'Hong Sang-soo. Dans *Les femmes de mes amis*, Yushin, l'ange incarnant l'idéal de continuité, exprime lors de sa rencontre avec Ku une position proche de celle de Sunhi, selon laquelle *le plus important est de savoir qui l'on est*, avant de raconter comment elle-même - qui l'ignorait donc - est parvenue à cette connaissance lors d'une cure spirituelle. La connaissance atteinte par Yushin, d'après le récit qu'elle en fait[316], tient davantage de la révélation que du savoir rationnel, mais ce qui compte est l'effet que cela a eu sur elle et son existence : savoir qui elle est l'a paradoxalement « *totalement changée* », lui faisant perdre un air malheureux et lui donnant la possibilité de « *vivre pour elle* ». En somme, l'accès à la connaissance de soi se donne comme un nouveau départ ou une renaissance, à partir de quoi l'existence peut suivre un cours apaisé et assuré. Savoir qui l'on est, c'est donner une direction et un sens à son existence, c'est l'étape après laquelle il devient possible d'être, pour le restant de ses jours, *fidèle à soi-même*. Perspective désirable s'il en est, pour qui souffre de problèmes d'orientation.

L'opposition qui se dessine ici, entre Yushin et Munsu, recouvre une opposition entre le savoir et l'ignorance, la vérité (le moi) et la fausseté (les apparences), entre la limitation (fidélité à soi) et l'illimitation (un changement qui n'est pas même une infidélité au moi), un personnage comme Sunhi tendant plutôt à valoriser les premiers termes de cette opposition. Cependant, tout le monde n'a pas l'opportunité de vivre comme Yushin une révélation, alors comment peut-on mener à bien la quête du moi ? Par chance, *Sunhi*, par l'intermédiaire de ses personnages, nous délivre une méthode. Lorsque nous retrouvons Munsu plus tard, face au réalisateur Jaehak, ce dernier lui explique que n'importe qui peut imaginer qui il pourrait être, que l'on peut vouloir un million de choses et que cela change tous les jours, si bien que *savoir qui l'on est revient à savoir ce qu'on ne peut pas faire : il faut trouver sa limite*.

[316] Voici, avec quelques coupes, ce récit : « *Qu'est-ce qui est important ? Même une simple pierre a sa raison d'être, que nous ne connaîtrons jamais. Qu'est-ce qui peut avoir un sens si nous ne savons pas qui nous sommes ? Ku : - Vous savez qui vous êtes vraiment ? - J'ai suivi une cure spirituelle. C'était très cher. Je me méfie de ces superstitions, mais ce guérisseur, j'avais confiance. Quand j'étais étendue là-bas et qu'il me demandait qui j'étais, je ne savais pas quoi dire. Mais après quelques jours, c'est arrivé. J'ai entendu une voix et je l'ai vu, de tous mes sens. La voix m'a dit "Oh, ma pauvre… ." Ça devient pathétique… J'ai entendu "Yushin, vis pour toi, tu ne l'as jamais fait". C'est exactement ce que j'ai commencé à faire. Cette nuit-là j'ai mangé tout ce dont j'avais envie. Quand le guérisseur les a interrogés, les autres ont répondu qu'ils étaient des arbres, ou de l'eau. Moi j'ai dit que j'étais "lumière". C'est ce qu'a dit Jésus. Nous sommes la lumière, nous sommes de lumière. Mais personne ne sait exactement ce que nous sommes, à quel point nous sommes beaux. Mais à présent je sais. J'ai pleuré toutes les larmes de mon corps (…). Les gens disent que j'ai totalement changé. J'avais cet air malheureux avant...* »

C'est là une occurrence du « discours des limites », qui revient en tout cinq fois dans *Sunhi*, par la bouche des différents protagonistes : il consiste donc en l'affirmation qu'*il convient, pour découvrir qui l'on est, de creuser pour aller jusqu'au bout ou jusqu'au fond, afin de découvrir quelles sont ses limites*. Cette découverte, comme le dit Jaehak à Sunhi, est rassurante, et la jeune femme affirme elle-même au professeur Choi qu'elle se sentira mieux quand elle aura creusé jusqu'au fond, peu importe ce qu'elle y trouve. Ce « discours des limites » a au moins deux dimensions : c'est un discours de la méthode, censé donner une orientation à la quête des personnages, mais c'est aussi un discours qui trace une certaine image de l'identité en donnant une certaine forme au moi. S'il faut creuser et trouver ses limites, c'est que *le moi est conçu comme une intériorité (un fond et non une surface) séparée d'une extériorité (par la présence des limites)*. Enfin, dès lors qu'il s'agit en trouvant ce moi de donner une continuité aux existences, *le moi remplit vis-à-vis de chacun la fonction d'un point ou d'un centre auquel toute action peut être rapportée afin d'être sélectionnée* : les actions passant les limites étant admises comme vraies dans l'intériorité, les autres rejetées comme fausses vers l'extériorité.

Le moi apparaît ainsi comme *un point de convergence et un centre de tri*, son effet étant de conjurer l'illimitation en garantissant une continuité et une cohérence des conduites, mais ceci n'est possible que parce qu'il est lui-même pensé comme instance continue à l'intérieur d'une image informée par des postulats d'unité et de continuité. Nous avons clairement affaire ici à une image classique de l'identité, et, en nous rappelant certaines réflexions précédentes, le moi nous apparaît à la fois comme *un principe totalisateur* en tant qu'il est censé fonder l'existence des personnage dans son intégralité et comme *instance de valorisation* en tant qu'il obéit à un principe d'identité. Il faut bien comprendre en effet que le moi ne pourrait pas valoir comme centre de tri des différentes actions s'il n'était placé *sous un principe d'identité en vertu duquel le moi est conçu comme restant identique à lui-même à travers le temps,* suivant le motif de la fidélité à soi.

Il faut bien poser le moi comme constante pour que la différence ressorte comme différence – mais, si la sélection des actions s'opère en rapport à un moi, rien ne justifie que l'on pense ce moi sous un principe d'identité. C'est pourquoi, derrière le moi qui est lui-même postulé derrière les actions, *c'est le postulat d'identité qui vaut comme critère premier : à la fois critère de formation et de définition du moi, et critère de sélection des actions et d'évaluation des existences*[317]. C'est à partir d'une image de l'identité

[317] La forme et la définition que nous déduisons ici du « discours des limites » entre en résonance avec la forme que le « Je » ou le « Moi » prennent dans l'image classique de la pensée selon Deleuze. Dans *Logique du sens*, Deleuze décrit deux grandes manières dont l'identité individuelle a été pensée classiquement en distinguant l' « individu » de la « personne », mais il note bien que ces pensées ont en commun de poser des limites, qu'il s'agit de l' « individualité fixe de l'Être infini » ou des « bornes sédentaires du sujet fini ». Voir *op. cit.* , pp. 128-130, et pp 162-165. L'individu est non seulement limité mais est aussi identique à lui-même au sens où il est déterminé comme être fini et singulier, c'est-à-dire qu'il ne peut inclure que les prédicats, attributs ou qualités, qui répondent à une détermination originaire. Autrement dit, chaque individu est ce qu'il est, et rien d'autre, et c'est ce qui le distingue.

régie par un principe d'identité que l'opposition entre ceux qui, comme Munsu, ne savent pas qui ils sont et manquent à leur propre identité (disent par exemple une chose avant de faire son contraire), et ceux qui, comme Yushin, connaissent leur moi et peuvent vivre dans la cohérence (leurs actions reflétant continûment leur moi), se tranche en faveur des seconds.

Mais le fait que chaque action doit être rapportée à un moi profond nous signale l'importance de la continuité ou des opérations de liaison dans cette image de l'identité, ce qui n'est pas sans entraîner quelques difficultés. L'image de l'identité que l'on peut tracer à partir du « discours des limites » s'avère très proche de celle qui soutenait l'interprétation psychologique de *La Vierge mise à nu par ses prétendants.* Celle-ci, comme nous l'avions mis en évidence à partir des réflexions de Jacques Aumont, doit en effet commencer par postuler pour chaque personnage pensé comme sujet l'existence d'un moi idéal pourvu de divers attributs et qualité propres. Disposant de ce moi postulé, l'interprète peut ensuite envisager les différentes actions ou apparences du personnage comme des manifestations de surfaces à interpréter et à comprendre sous un principe d'identité. Le mouvement de l'interprétation consiste alors à *relier tout ce qui passe à la surface (les actions) à un fond (le moi), qui est pensé comme instance centrale, constante et déterminante*.

La capacité à expliquer une conduite, à comprendre et connaître un personnage, la visée même du psychologue, demande la reconstitution d'une cohérence à partir de différents moments d'une trajectoire ou d'une histoire individuelle, l'inscription de chacun dans un système de motivation et d'action. C'est pourquoi mener une interprétation consiste à relier différentes manifestations entre elles et à les totaliser dans un moi qui prend sa forme en fonction de ces mêmes liens : la forme d'un moi extérieur, profond et limité est celle qui fournit ses conditions à un discours de vérité sur les actions des personnages. Il faut bien que le moi soit limité puisque *l'absence de limites où le cantonner nuirait à toute compréhension en rendant impossible la distinction des motivations des uns et des autres* : si chacun peut avoir sa vérité et ses raisons, c'est que l'on postule d'abord que chacun est à la fois identique à lui-même, unique et isolable.

La psychologie peut accepter qu'un personnage change d'attitude au cours de son histoire ou qu'il ait un moi complexe, mais elle ne peut concevoir qu'il manque de moi ou qu'il ait un moi partagé. Si un changement intervient, il devra idéalement être compris causalement, c'est-à-dire saisi dans une perspective chronologique (qu'est-ce qui est arrivé au personnage, quel changement s'est produit *à l'intérieur des limites du moi*, pour que le personnage qui agissait de telle manière dans un premier temps agisse d'un autre manière dans un autre temps ?). Selon cette image de l'identité, un changement

d'attitude n'empêche pas une permanence du moi puisque *la tâche consiste à identifier le moi du personnage pour donner une continuité à son existence ou à trouver la continuité pour identifier le moi*.

Remarquer la proximité entre les images de l'identité en jeu dans les discours des limites et dans l'interprétation psychologique doit également nous conduire à remarquer une similarité d'orientation, l'interprétation psychologique rejoignant le désir des personnages par son désir de continuité et de cohérence. Mais la quête du moi, pour les commentateurs comme pour les personnages, est rendue problématique par l'expérience de la discontinuité qui retire aux liaisons leur évidence et fait du moi continu et unitaire un postulat extérieur aux récits, une vieille croyance.

Un problème épistémologique dérive d'un trait commun aux interprètes psychologues et aux personnages : *alors que toutes les actions doivent être reliées et totalisées dans un moi pensé comme intériorité et profondeur, ils situent ce moi à l'extérieur.* Pour admettre que l'on puisse ignorer ou découvrir son moi, il faut bien en effet commencer par admettre une dissociation de l'individu et du moi, une forme d'extériorité du moi à son possesseur. La connaissance de soi passe par la découverte du moi profond, et le jugement et la sélection des manifestations de surface s'opère en les rapportant à ce moi. Mais comment juger les apparences d'après leur lien avec un moi profond quand le moi est extérieur, si bien que le lien d'un individu et d'un moi n'est pas *a priori* lui-même garanti ? En conséquence de cette *dissociation du moi*, il faut envisager la possibilité d'une erreur fondamentale, qui consiste pour un individu à se tromper sur ce qu'il est, à relier les manifestations de surfaces à un mauvais fond.[318] Il y a dans l'image classique de l'identité comme un vice, une brèche qui expose celui qui cherche son identité au risque de ne trouver que la différence ; brèche dans laquelle, comme nous le verrons, s'engouffre l'écriture d'Hong Sang-soo en accusant la déliaison de la surface et du fond.

Comment, à partir d'une dissociation, opérer dans la certitude une liaison de la surface et du fond, des apparences et d'un moi profond ? Pour cela, il faudrait ou bien que l'objet de la quête soit donné *a priori*[319], ou bien qu'un accès au moi soit garanti. Revenons à Yushin un instant, puisqu'elle sait qui elle est vraiment et aurait donc surmonté ces difficultés liées. Il est remarquable que, pour Yushin, la découverte du moi, ait eu lieu dans le contexte d'une cure spirituelle, par l'intermédiaire d'une voix

[318] En citant un passage de Proust où l'écrivain questionne le fait que chacun puisse retrouver son moi tous les matins au réveil, Vincent Descombes relève la possibilité laissée ouverte de faire erreur sur son moi : « De même qu'on peut faire erreur sur les autres sur la personne quand il s'agit des autres, on peut faire erreur sur la personne quand il s'agit de soi. Par conséquent, le présupposé de cette définition subjective de la personne est la possibilité d'opposer mon moi à celui d'un autre (ce qui passe mieux en anglais, où l'on peut dire : my self). Ou d'opposer le même moi à un autre moi, comme on oppose le même vêtement (le mien) à un autre vêtement (le vôtre). Bref, il faut pouvoir appliquer le concept d'identité au concept de moi. Et donc fournir un critère d'identité pour la personne en tant que moi ». Voir *Les embarras de l'identité*, Paris, Gallimard, 2013, p. 114. Nous verrons que les personnages d'Hong Sang-soo ne disposent justement pas de critère d'identité

[319] Suivant une remarque de Kierkegaard : « On ne peut se voir *soi-même* dans un miroir, sans se connaître déjà, sinon ce n'est point *se* voir, mais voir seulement quelqu'un », dans « Traité du désespoir », *op. cit.,* p. 383 (l'auteur souligne).

mystérieuse. Cela est remarquable mais indique bien la solidarité entre un idéal de savoir et la persistance de croyances anciennes : pour savoir qui elle est, pour découvrir le moi qui vaut comme point d'origine de toutes les actions, il a fallu que Yushin entre en contact avec une instance transcendante. Autrement dit, la condition pour que la place du moi comme centre et origine soit remplie est l'intervention d'une voix qui, parce qu'elle se situe elle-même dans un espace originaire, est seule à même de garantir le lien qu'elle énonce. *Seule une voix transcendante est à même de garantir le lien de l'individu et du moi*, ce qui implique un retournement : *la connaissance de soi passe pas la croyance à cette instance transcendante*.

Le récit de Yushin nous indique donc tout à la fois que le moi peut valoir comme principe totalisateur, mais que l'accès au moi suppose le rapport de cet individu avec un principe totalisateur qui englobe le monde entier. Il faut souligner ici les accents kierkegaardiens du récit de Yushin, dont la découverte du moi suppose à la fois le contact avec une instance transcendante, le gain d'une continuité dans son existence et l'accès à une totalité où chaque chose peut avoir un sens pour l'individu[320]. On comprend ainsi qu'à travers la quête du moi, c'est l'unité totale du moi, du monde et de Dieu qui est en jeu. Le deuil de la continuité est difficile, mais il doit pourtant être accompli par les personnages comme par les commentateurs, qui risquent sans cela de vivre dans l'illusion et de chercher à remplir la place de l'origine – celle de la parole qui donne et garantit pour chaque chose et chaque être sa place, son sens, son identité.[321]

Le monde discontinu est caractérisé par l'absence des conditions de réussite de la quête du moi, et Yushin occupe toujours un pôle extrême : aucune instance divine ne guide les autres, qui ne peuvent compter que sur eux-mêmes ou sur des voix moins fiables. On s'aperçoit en fait, conformément à l'image d'un moi comme une intériorité séparée d'une extériorité, que les personnages qui entreprennent cette quête recherchent l'isolement : il arrive à Sunhi de disparaître (ou de couper son portable), et, au moment où elle annonce vouloir découvrir qui elle est, elle déclare n'être plus intéressée par les relations avec les garçons. *Si le moi est à l'intérieur, sa quête implique l'introspection, et le désir de se connaître peut logiquement prendre la forme d'un désir de ne plus avoir d'attaches, se traduire par une réclusion et se coupler d'un fantasme d'autonomie*.

[320] Voir notamment « Mettes philosophiques » (sur le disciple qui reçoit la vérité à l'occasion d'une conversion), et « Traité du désespoir » : « Le moi est la synthèse consciente d'infini et de fini qui se rapporte à elle-même et dont le but est de devenir elle-même, ce qui ne peut se faire qu'en se rapportant à Dieu » , dans *Ibid.*, p. 54, p. 375. Nous renvoyons également à notre bref exposé du choix chez Kierkegaard dans la première partie.

[321] L'ange est bien sûr une créature divine. Deleuze établit bien qu'il est nécessaire, pour penser la forme d'identité d'un sujet, de faire intervenir une instance divine : « cette forme d'identité dans le sens commun resterait vide si elle ne se dépassait vers une instance capable de la déterminer par telle ou telle diversité commençant ici, finissant là (…). Il faut que la qualité soit à la fois arrêtée et mesurée, attribuée et identifiée. C'est dans cette complémentarité du bon sens et du sens commun que se noue l'alliance du moi, du monde et de Dieu – Dieu comme issue dernière des directions et principe suprême des identités », dans *Logique du sens, op. cit*., p. 96. L'instance transcendante peut ainsi être pensée comme individualité suprême originaire dont dépend la détermination des individualités finies (pages 129 et 163).

Jaehak lui-même s'est séparé de sa femme pour vivre dans un petit appartement et, alors qu'il n'a visiblement rien à faire, il peste de manière excessive contre Munsu lorsqu'il vient le déranger chez lui, puis le fait attendre plusieurs heures. La recherche de l'isolement fait partie de ces traits personnalistiques qui, dans leur dimension négative même, témoignent encore de ce à quoi les personnages voudraient échapper. Quel meilleur moyen que le refus de sortir, le refus du contact avec les autres, pour se recentrer sur soi et parvenir à « vivre sa vie »[322] ? Mais surtout, qui aurait besoin de recourir à une telle extrémité sans ressentir la menace que font peser les autres sur soi ?

Mais, suivant le jeu des forces contraires, ceux qui désirent donner une continuité à leur existence et cherchent l'isolement peuvent aussi ressentir la solitude comme une souffrance ou une difficulté : Sunhi nous est présentée comme un personnage ayant du mal à communiquer et à travailler avec les autres[323]. Les personnages sont pris dans une tension, et il existe un rapport extrêmement marqué entre leur quête identitaire, leur difficulté à lier leurs actions extérieures à un moi intérieur pour accéder à la cohérence individuelle, et leur difficulté à se lier ou à se délier les uns les autres[324]. Il ne faut donc pas s'étonner que la relation à soi passe parfois par la relation à l'autre, et vice versa. Moonsook, dans *Woman on the beach,* manifeste également, en parlant de son père avec Jongrae et Changwook (peu après leur dispute), un fantasme d'autonomie et un rapport ambivalent à la solitude. D'un côté, la jeune femme compare son père à une pieuvre, en mimant le geste de la préhension pour bien souligner le coté étouffant de leur relation (Changwook précise même qu'elle est partie à l'étranger pour le fuir : le lien devait être coupé pour espérer gagner une autonomie)[325]. Mais le personnage avoue également se sentir seul, et décrit la relation passée avec le père comme une relation privilégiée, relatant des souvenirs de voyages à deux et regrettant de ne plus avoir de contact avec lui. La tension éprouvée par le personnage se trouve concentrée alors qu'elle poursuit en affirmant qu'on devrait pouvoir découvrir l'essentiel dans la vie sans l'aide de personne, en ajoutant aussitôt « *mais je crois que je veux toujours que ça vienne des autres. Je sais que je ne devrais pas compter sur eux* ». Le désir d'autonomie se trouve immédiatement contrebalancé : il y a

[322] Les situations des personnages ne sont pas équivalentes : Sunhi cherche une continuité seule, en s'éloignant des autres, tandis que Jaehak a quitté son foyer et sa femme. La position de Jaehak est ambiguë : il a mis fin à la continuité du mariage pour pouvoir vivre selon ses sentiments. Il s'agit donc d'un cas où le désir de continuité personnelle s'oppose à un désir d'unité par le couple, à moins qu'il ne se soit éloigné de sa femme sous le coup d'une force de discontinuité.

[323] Nous avons déjà évoqué la solitude de certains personnages : Haewon, et Sang-won dans *Conte de cinéma*. Nous pouvons ajouter à la liste Heejung qui, dans *Un jour avec, un jour sans*, confie à Cheonsoo ne pas avoir d'amis, et également Minjung dans *Yourself and yours*, qui est décrite comme solitaire par Youngsoo.

[324] Les sentiments que les personnages éprouvent les uns envers les autres ne sont pas séparables de ceux qu'ils éprouvent envers eux-mêmes, et nous reviendrons dans cette partie sur l'articulation entre les uns et les autres, la quête du moi et la relation de couple, une illusion unitaire et une illusion fusionnelle. Il faut souligner la complémentarité des désirs d'unité ou de continuité : nous avons évoqué le désir de continuité par la mort, par le travail, et celui qui passe par le couple, mais ces désirs sont fonction d'une absence de continuité individuelle que les personnages éprouvent.

[325] Nous pouvons repenser ici à la relation d'Haewon et de sa mère, Haewon étant à la fois très attachée à sa mère, peinée par son départ pour le Canada, et désireuse de détacher de son héritage. On comprend lors d'une discussion avec sa mère qu'Haewon vit chez son père (qui n'apparaît pas dans le film), mais elle dit vouloir partir du domicile le plus vite possible.

l'idéal de continuité - le moi qui se trouve et l'identité comme rapport de soi à soi - et la discontinuité effective, l'ouverture aux autres. Il y a plusieurs raisons de considérer l'autonomie comme une illusion, la première étant que, comme nous l'avons déjà remarqué, les personnages attendent tout de l'extérieur : même leur moi, leur identité individuelle. Si Yushin a entendu une voix transcendante, Sunhi attend ainsi la lettre de son professeur. On remarque un rapport entre l'incertitude identitaire des personnages et un tropisme narratif ou conversationnel. Les personnages qui se demandent qui ils sont ont tendance à poser la question aux autres : « Tu me connais ? », « comment tu me trouves ? », etc., sont autant de questions qui nourrissent fréquemment les échanges et trahissent l'aspiration qu'ont les uns d'être soulagés par les autres dans leur quête d'eux-mêmes[326]

1.b. Les images extérieures et le dispositif d'échange

L'image classique ou unitaire de l'identité (en ce qu'elle repose sur une série de liaison) entre en conflit avec une autre image, que l'on peut tracer à partir des expériences des personnages, suivant le rapport d'un plan existentiel et d'un plan de pensée. Les personnages expérimentent notamment le problème de l'identité dans des situations d'échanges ou de dialogues, et nous tirerons nos exemples de différents films d'Hong Sang-soo, tout en en privilégiant certains. Il nous semble en effet que ceux qui se construisent autour du problème de l'identité et sont les plus utiles à sa détermination sont *Sunhi* et *Yourself and yours, Les femmes de mes amis, Ha ha ha* et *Lost in the mountains*.

Ce problème, chez Hong Sang-soo, ne suppose pas simplement une extériorité et une intériorité, des apparences et un moi ou une surface et un fond à unir par des liens solides ou des passages garantis. Avant d'être ce qui concerne un moi donné retranché derrière ses limites, aux qualités fixées et enfoui à l'intérieur des individus, l'identité est pour Hong Sang-soo quelque chose qui se reçoit de l'extérieur, une affaire d'images. Chacun, selon ses termes, n'a en réalité de soi que des *images extérieures* à ce qu'il est, et les gens se disputent non pas à cause de ce qu'ils sont mais à propos de ces images *qui pourtant ne les représentent pas*[327]. Les situations d'échanges entre les personnages reflètent cette conception de l'identité comme affaire d'images, et il y apparaît que les autres sont les principaux fournisseurs et producteurs de

[326] On trouve des exemples de ce tropisme conversationnel à l'état pur dans *Woman on the beach, Ha ha ha, The day he arrives, Haewon et les hommes, Sunhi, Un jour avec, un jours sans*. Mais il se présente avec des variations dans d'autres films, dès qu'un personnage entreprend de définir ou de qualifier un autre.

[327] Voir Matthieu Darras, « La théorie du paquet de cigarettes. Entretien avec Hong Sang-soo », *art. cit.*, pp. 8-11 La précision « qui ne les représentent pas » est capitale, puisqu'elle signifie, contrairement à ce que postule l'image unitaire, la déliaison des images avec tout fond.

ces « images extérieures ». Mais il nous faut donc déduire de ces échanges le dispositif mental qui permet l'échange de ces images, et formuler les concepts correspondants à la nouvelle image de l'identité.

Une scène d'*Haewon et les hommes* illustre bien le fait que ceux qui cherchent à se connaître attendent tout de l'extérieur. Nous y voyons Haewon échanger avec homme qu'elle vient tout juste de rencontrer, se disant enseignant à San Diego. Celui-ci manifeste d'emblée un vif intérêt pour elle et, après l'avoir invitée à prendre un café, confie être à la recherche de la « bonne personne » pour un mariage, c'est-à-dire justement, dit-il, quelqu'un comme elle. La jeune femme s'étonne et peine à comprendre comment il peut affirmer cela alors qu'ils n'ont que quelques minutes d'expérience commune. Sous l'impulsion de la jeune femme, il se met alors à la décrire, et la suite n'est pas sans ironie : elle semble prête à se reconnaître dans une image qui intègre la volonté de se connaître « vraiment », alors même que cette image est le fait d'un inconnu. Voici la partie de l'échange qui nous intéresse :

> « - C'est pas si difficile de connaître quelqu'un. L'apparence en dit déjà beaucoup.
>
> - Que voyez-vous alors ?
>
> - Et bien en apparence, vous semblez froide et égocentrique. Mais à l'intérieur vous êtes très courageuse. Vous allez jusqu'au bout même si ça vous fait très mal. Vous ne renoncez jamais.
>
> - Vraiment ?
>
> - Vous vous bagarrez pour savoir qui vous êtes. Vous voulez vous connaître vraiment. Votre ténacité et votre endurance sont incroyablement fortes. Vous recherchez une forme d'absolu dans vos relations avec les gens. C'est pas ça ? C'est ce que je ressens en vous regardant.
>
> - Ce genre de personne n'est pas un fardeau ?
>
> - Non, j'ai besoin de quelqu'un comme ça. Quelqu'un avec une forte personnalité, qui ne se laisse pas briser. Pour ma santé mentale. La santé, c'est le bonheur. C'est ce qu'il me faut. »

La description est aussi une définition, et le professeur semble ici viser une vérité, c'est-à-dire prétend former *une image vraie ou fondée*. Il retranche cependant un peu d'ambition en cours de route, en disant que ses propos correspondent à ce qu'il ressent – et non à ce qu'il sait – , en regardant la jeune femme et en attendant confirmation de sa part. Haewon ne dit pas si elle se reconnaît ou non mais on devine, notamment à travers son souci de savoir si le genre de personne décrit n'est pas un fardeau, qu'elle se sent concernée. Le fait incontestable ici est qu'il est question d'apparence et de regard, et *la prétention du professeur à énoncer une vérité, et donc celle de la description à être vraie tient à la thèse selon laquelle les apparences en disent beaucoup*. L'occurrence de cette thèse n'est pas unique chez Hong Sang-soo, et on la trouve notamment énoncée lors d'un échange de *Ha ha ha* réunissant autour d'une table de restaurant quatre personnages : le jeune poète Jeongho et sa petite amie (ou plutôt l'une de ses petites

amies) Jeonghwa, le critique Jungshik et sa maîtresse Yeonju. C'est Jeongho qui oriente la discussion sur le sujet en attirant l'attention des autres sur un SDF assis dans la rue, visible au loin à travers la vitre. Deux positions finissent par s'affronter : alors que Jeongho fait la leçon aux autres en avançant que l'on juge spontanément et superficiellement cet homme comme un SDF à partir des apparences mais que l'on est incapable de le voir « vraiment » ou de voir en lui, Yeonju avance pour sa part que les apparences ne sont pas que des apparences contingentes mais expriment bien la vérité d'un être - le fait qu'une personne ait telle apparence et pas une autre nous renseigne bien sur elle. D'un côté, une position selon laquelle il convient de voir « par-delà » les apparences, et de l'autre une position défendant un rapport transparent du paraître à l'être.

Cette seconde position s'exprime encore chez un autre personnage de *Ha ha ha*, Seongok, lorsqu'elle réagit à la description que fait d'elle Munkyung :

> « - Vous aimez les chiens. Les petits, genre bichon maltais.
>
> - Vous le voyez vraiment ? J'ai un bichon maltais, c'est vrai.
>
> - Vous aimez aussi les fleurs. Toutes les femmes les aiment.
>
> - C'est ma passion. Comment vous le savez ? À quoi ça se voit ?
>
> - Vous ne comprenez pas. J'ai ouvert mon cœur pour vous. Même si vous faites des choses incompréhensibles, je peux vous comprendre. Vous êtes adorable et je vous comprends.
>
> - On se connaît à peine.
>
> - Je suis sûr de ce que je vois. Adorable, je vous dis ! »

Deux idées complémentaires s'expriment à travers Seongok et ses doutes. D'abord à la suite du professeur et de Yeonju, celle que les apparences mènent à la connaissance - « *à quoi ça se voit ?* », demande-t-elle, indiquant même à ce moment-là son visage et signalant par-là qu'elle attend une réponse précise. Ensuite, celle que connaître quelqu'un prend du temps - « *on se connaît à peine* ». Ces idées sont conformes à l'image classique de l'identité et ont en commun de pointer vers un fond. Selon la première, les apparences seraient, en tant que projection d'un moi, des surfaces d'interprétation (on retrouve une logique d'identification proche de celle qui informe la psychologie). Selon la seconde, on suppose que la vraie connaissance prend du temps, c'est-à-dire que ce qui est vu instantanément à la surface n'a rien à voir avec le moi véritable ou intégral : si le moi est profond, « creuser » prend nécessairement du temps.

Haewon partage cette seconde idée avec Seongok ; Munkyung et le professeur semblent pour leur part prêts à admettre l'idée d'une connaissance instantanée**.** Mais relevons surtout une contradiction dans l'échange entre Haewon et le professeur. Alors que ce dernier commence par évoquer l'importance des apparences, son discours produit immédiatement une distinction entre ce que serait Haewon en apparence

(froide et égocentrique) et ce qu'elle est « vraiment » (très courageuse). Si l'on fait abstraction de la lettre du propos, il faudrait peut-être dès lors situer ce personnage non pas du côté de Yeonju mais entre elle et Jeongho. Le professeur prétend être capable de connaître Haewon instantanément à partir de ses apparences, mais puisque le savoir qu'il délivre sur elle est en décalage vis-à-vis des apparences, sa connaissance supposerait finalement une capacité mystérieuse à accéder au moi d'Haewon[328]. Voilà en tout cas que les apparences d'abord assimilables au moi en sont tout de suite dissociées comme apparence, alors que le moi connaissable à partir des apparences en est dissocié comme moi véritable.

Le motif du « en apparence / mais » concentre en lui le problème épistémologique du saut de l'extérieur vers l'intérieur, portant une ombre sur la conception qui tend à envisager les apparences comme des projections du moi. Et tantôt les films suggèrent qu'un personnage est bien ce dont il a l'air, tantôt le contraire. Dans *Turning gate*, Kyung-soo, acteur de profession, rencontre dans le train un homme qui met dans le mille en lui disant qu'il a l'air d'un artiste. Dans *Hill of freedom*, deux personnages - d'abord Kwang-hyun, le copain de Youngsun, puis Sangwon - disent à Mori qu'il a l'air d'un artiste. Difficile de savoir dans ce cas ce que vaut ce jugement, puisque nous savons seulement de Mori qu'il a donné des cours de japonais en Corée et qu'il est actuellement au chômage. Sa réaction, cependant, laisse supposer qu'il s'agit d'un jugement relativement contingent. Mori répond en effet qu'il sait qu'il a l'air d'un artiste, et que cela est dû à sa moustache, ce qui suggère que le lien fait par ses interlocuteurs entre une caractéristique physique et une profession ou une qualité revêt une dimension superficielle et impersonnelle – quiconque aurait cette moustache ressemblerait à un artiste. À un autre moment du film, c'est Mori qui opère une déduction à partir d'un caractère physique, au sujet de l'homme que l'on suppose être l'amant de la jeune fille logeant dans la maison d'hôte. Mori lui demande s'il est marié, mais l'homme répond en lui demandant la raison de cette question : Mori dit alors qu'il a l'air vieux parce qu'il a des cheveux blancs sur le crâne. Nous ne connaîtrons pas l'âge de cet homme, qui rétorque à Mori qu'il est bizarre, et pouvons aussi bien être tenté de suivre cette déduction que d'estimer qu'elle n'est pas moins superficielle que celle effectuée à partir de la moustache.

Le doute est d'autant plus permis dans ce cas que la couleur des cheveux est également discutée dans *Yourself and yours*, où le rapport logique qui pourrait être établi entre des cheveux gris (ceux de Jaeyoung) et un âge avancé est contrarié par deux fois. Le problème est posé avec force lorsque Jaeyoung, dans un bar, retrouve Minjung accompagnée de Sangwon. Le ton monte entre les deux hommes et Sangwon s'étonne que Jaeyoung se permette de le tutoyer, prétendant qu'il est le plus vieux des deux, même s'il n'a pas pour sa part de cheveux gris. Cependant, la suite de la conversation montre que la vérité

[328] Capacité divine, comme nous l'avons vu avec le cas de Yushin.

n'est ni fidèle ni contraire aux apparences, mais plutôt *détachée* : on découvre que celui qui a les cheveux noirs et celui qui a des cheveux gris ont exactement le même âge, quarante-cinq ans. On ne peut déduire d'un simple caractère capillaire la vérité profonde des individu, et Minjung faisait d'ailleurs remarquer, face à Jaeyoung, un contraste entre sa chevelure et un regard vif, ou bien déclarait qu'il était un enfant malgré ses cheveux et derrière son visage sérieux.

Ces différents exemples révèlent un spectre très large, à l'intérieur duquel se côtoient des cas où le lien d'une apparence et d'une qualité peut être attesté, d'autres où il reste incertain, d'autres où plusieurs traits physiques peuvent se contredire ou se compenser (l'âge déduit des cheveux, l'âge déduit du regard), et d'autres encore où l'apparence contredit une sorte de vérité profonde de l'être (l'« enfance » n'est pas une question d'âge). Considérée dans sa globalité, la situation est telle qu'*aucun passage de l'extérieur à l'intérieur ne peut être assuré, qu'aucune règle pour ce type de passage ne peut être systématisée : les apparences et le moi seraient dans un rapport flottant de liaison et de déliaison*.

Nous pourrions dès lors être tentés d'affirmer que les personnages, quand ils cherchent à se définir l'un l'autre, disent n'importe quoi, ou que les descriptions-définitions ne sont que des mots. Mais ce serait hâtif, puisque de cela non plus nous ne pouvons pas être sûrs. L'expérience d'une déliaison des apparences et du moi vient contrarier la croyance que les apparences « disent » beaucoup par elles-mêmes, et montre la dimension illusoire que revêt la quête du moi à travers des manifestations de surface, mais elle montre aussi que les apparences ont pour propriété non pas de dire mais plutôt de faire parler. Or, les personnages ne disent pas n'importe quoi au sens où leur parole part des apparences : il faut la rencontre d'une apparence et d'un regard, que le professeur voie Haewon, que l'on remarque des cheveux blancs ou une moustache, pour qu'une description-définition, soit l'une de ces images extérieures dont parle Hong Sang-soo, se forme.

Nous pouvons ainsi commencer à poser les conditions à partir desquelles une image de soi est possible, et déterminer le fonctionnement de la structure dont dépend l'échange des personnages. Pour qu'un personnage dise à un autre ce qu'il est, pour qu'il ait la possibilité de former une image de l'autre, il doit en fait déjà y avoir une image de base : celle formée par les apparences elles-mêmes. Des cheveux blancs qui servent à former l'image d'un homme âgé, une moustache qui sert à former l'image d'un artiste. Les apparences valent comme un extérieur offert au regard de l'autre - déjà une image. *Pour se constituer, l'image d'un personnage suppose un échange dont nous entrevoyons le premier sens : de l'extérieur de l'un (apparence-image) à l'intérieur de l'autre (regard-image)*.

Établir une vérité revient à établir un lien, et il est forcé que, lorsque les apparences sont potentiellement déliées du moi, cet échange mette en crise la vérité et produise une incertitude. Nous

avons vu que le modèle du savoir faisait fonctionner le moi comme un centre de tri ou de sélection : on ne peut distinguer le vrai du faux qu'à condition de disposer préalablement d'un moi auquel rapporter les différentes manifestations de surface. Les apparences véritables ou authentiques sont celles qui sont fondées dans le moi, et les fausses sont celles qui ne le sont pas. Mais *l'absence du moi ou le vide d'origine produit alors une incertitude structurelle, l'impossibilité d'opérer une distinction entre le vrai et le faux, entre ce qui serait une image-apparence authentique, fondée dans le moi, et une image-apparence infondée, un simple semblant*[329].

Une petite scène d'*Haewon et les hommes* suggère la possibilité d'une pluralité d'apparences pour un même personnage. Sur le point d'acheter un livre à prix libre, Haewon s'alarme à la pensée que la somme donnée en dirait trop sur elle. Son interlocuteur (le professeur de San Diego) la rassure alors en lui conseillant, pour échapper à la menace d'être percée à jour, de donner un peu plus que ce qu'elle aurait donné spontanément. On voit que la situation n'implique pas cette fois une capacité du regardeur à énoncer un jugement en décalage avec les apparences, mais une possibilité pour le regardé de « faire semblant », de produire une apparence en décalage avec son moi dans le but d'amener son observateur à former une image erronée[330].

Cette discussion semble supposer chez les personnages à la fois la conscience de tout le mouvement interprétatif enclenché à partir des apparences et une connaissance de ce qui serait l'apparence authentique (la somme spontanément donnée) et le semblant (la somme donnée par calcul). Mais nous devons surtout, n'oubliant pas que celle qui exprime ici un souci de ne pas se trahir va bientôt être définie par un inconnu, la considérer comme pièce d'un problème – comment des personnages qui cherchent à savoir qui ils sont et s' inquiètent des images que les autres ont d'eux pourraient bien maîtriser les apparences et décider à volonté tantôt de produire une apparence authentique et tantôt un semblant ? Remarquons ici que toutes les données de ce sous-problème étaient présentes dans la scène où Sunhi s'en prend à Munsu en l'accusant d'avoir changé, de se donner l'air de ce qu'il n'est pas. La jeune femme estime que Munsu « fait semblant », arbore une surface qui n'est pas liée à sa vérité profonde, mais rien ne permet d'affirmer qu'elle est en mesure de distinguer le semblant de l'authentique. Munsu, qui n'a pas le sentiment d'avoir changé, est d'ailleurs à la fois surpris, remettant en cause la parole de Sunhi et

[329] Nous pouvons tout de suite souligner une analogie structurelle entre les images extérieures ou images de soi dans le problème de l'identité et les images ou séquences des films eux-mêmes, les deux étant détachées d'une origine. Voir la partie précédente, pp. 47-48 notamment.

[330] On peut imaginer une situation où un personnage produirait une apparence-image décalée - « au fond / mais en apparence » - face à un autre qui produirait une apparence-regard décalée - « en apparence / mais au fond », le second décalage déjouant ou rendant superflu le premier. Il est possible pour les uns d'induire en erreur, et pour les autres de commettre une erreur.

incertain. En présence de deux personnages en quête de moi, l'incertitude demeure : pas sûr que Sunhi voie juste mais pas sur qu'il faille considérer que Munsu soit meilleur juge de lui-même[331].

On pourrait donc exprimer ainsi le jugement de Sunhi : elle estime qu'une apparence passée de Munsu était fondée dans le moi, et que la nouvelle apparence est décentrée, non rapportable au moi. Mais la jeune femme se trompe en condamnant un changement parce qu'il ne serait pas fondé dans le moi : en réalité la déliaison des apparences et du moi implique non seulement l'impossibilité de distinguer entre les différentes apparences, une mise en équivalence des images (plus de principe de sélection), mais aussi la possibilité de former des images en nombre illimité (plus de principe de limitation).

Revenons ici sur un film qui nous fournit une illustration parfaite du problème en même temps qu'il permet de penser concrètement l'identité comme affaire d'images. Nous avons déjà noté qu'un rapport de ressemblance-différence était en jeu avec le personnage de Yongsil dans *Conte de cinéma*. Le récit nous présente d'abord une première Yongsil, un personnage composé pour les besoins d'un film, avant de nous donner à voir l'actrice dans sa vie « réelle ». Alors que nous réfléchissons à la possibilité pour les personnages de jouer des apparences, le fait que Yongsil soit une actrice prend un nouvel intérêt, le travail de l'acteur consistant à « faire semblant ». L'actrice accomplit de par son métier une pluralisation des apparences dans le but de produire différentes images : la première Yongsil n'existe qu'à travers la projection d'une série d'images-apparences qui sont censées renvoyer à un moi fictif mais doté, si la performance est réussie, de vérité et d'authenticité *aux yeux du public.* Cela implique un risque de retournement : alors même que l'actrice produit une image différente de ce qu'elle est vraiment, ou décentrée par rapport à son moi, on tend à attribuer à la femme les qualités ou propriétés de son personnage, et c'est elle qui semblera être différente de son personnage *aux yeux de son public et parfois à ses propres yeux*[332].

Lorsqu'il rencontre Yongsil après avoir assisté à la projection de son film, Tongsu la regarde en ayant en tête l'image de son personnage. Mais cela n'est qu'une partie du problème, qui se situe aussi bien du côté de Yongsil elle-même. Si la jeune femme se refuse dans la seconde partie du film à être confondue avec son personnage ou les images que Tongsu a en tête, le pèlerinage de l'actrice sur les lieux du tournage (de son passé) et les répétitions d'une partie à l'autre ne permettent pas de distinguer clairement entre l'actrice et le personnage. Tongsu prétend que l'histoire du film est inspirée de la sienne,

[331] Munsu retourne le problème du côté du Sunhi en lui demandant, puisque les bouteilles vides couvrent la table, si ce n'est pas l'alcool qui parle. Il n'est ainsi pas impossible que l'arrogance attribuée à l'un vienne du regard de l'autre, suivant une réaction d'altération en chaîne (puisque l'alcool est lui-même substance extérieure et altérante, qui « parle » à travers le personnage).

[332] Comme professionnelle, l'actrice doit maîtriser le rapport du paraître et de l'être, faire la part de soi et de l'autre, mais en tant qu'elle incarne une condition d'existence, l'actrice est celle dont l'identité se confond avec une série d'apparences-images et perd toute profondeur.

mais il y a aussi de fortes chances que Yongsil-personnage soit inspiré de Yongsil-actrice. L'important est que le film ne nous donne pas l'actrice comme vraie et authentique et le personnage comme faux et inauthentique, mais qu'*il nous donne à voir le personnage et l'actrice comme deux versions de la même femme*. Il y aurait ainsi deux erreurs possibles face à *Conte de cinéma*. Celle de Tongsu d'abord, qui consiste à imaginer, à partir d'une ressemblance au niveau des apparences, un moi unique et identique pour les deux Yongsil. Mais aussi celle qui consisterait à rapporter les différentes images à un centre de projection, afin de juger des apparences comme étant plus ou moins authentiques, et de trouver la « vraie » Yongsil. Il n'y a pas lieu de penser que la première Yongsil est décentrée par rapport à la seconde, mais les apparences projettent plutôt, dans chaque partie une « image de soi » relativement autonome. Il n'y a pas à chercher sous la coupe qui nous fait passer d'une partie à l'autre de principe totalisateur, de moi unique, mais il y a dans chaque partie projections d'image-appparences qui sont autant d'altérations du personnage. S'il faut premièrement des apparences pour qu'une image de soi se forme, il est logique que, deuxièmement, l'incertitude au niveau des apparences se répercute sur l'identité. Les changements d'apparences ne sont pas des changements fondés dans un moi ou par rapport à un moi, mais des différences à soi, et une image-apparence est toujours à la fois image de soi et d'un « autre de soi ».

Conte de cinéma met en jeu l'identité de Yongsil à travers un échange avec Tongsu, cet échange mobilisant des apparences-images et un regard-image, comme les situations précédentes. Plusieurs points doivent être précisés : il n'y a pas un moi profondément ancré et immuable, mais *des images qui s'échangent entre les personnages*. L'échange, toutefois, ne pourrait pas être concevable sans un *principe d'extériorité* en vertu duquel les images sont détachées des individus, de toute éventuelle profondeur et de leurs apparences physiques, des corps eux-mêmes. *Conte de cinéma* nous offre une illustration concrète de ce principe puisque la première Yongsil n'est pas physiquement présente face à Tongsu spectacteur, mais l'est en tant que personnage de film, comme apparence-image produite à partir de la présence physique et passée de l'actrice, comme image extérieure projetée sur un écran. C'est en vertu de ce principe d'extériorité que *l'image est aussi une altération* (sur l'écran, Yongsil est une autre Yongsil) et qu'*une quantité illimitée d'images devient possible* : des corps de chacun tombent, comme autant de pellicules, différentes images de soi.

Cela étant dit, il devient nécessaire de concevoir sur le plan de pensée une condition à la formation des images de soi et à leurs échanges. Il est nécessaire, pour qu'une image de soi se forme, qu'une apparence physique soit convertie en image, qu'il y ait projection d'une image-apparence à l'extérieur de celle ou celui qui apparaît, mais il doit alors y avoir entre les uns et les autres un dispositif de conversion

du monde physique en image, une surface intermédiaire où les images extérieures sont projetées. Là encore, le dispositif cinématographique nous fournit une assez bonne métaphore, et *nous pouvons appeler « écran » la surface de conversion et de projection liant les corps et les regards de deux personnages qui se rencontrent, en fonction duquel toute rencontre physique est rencontre d'images*.

Cette extension du modèle cinématographique n'est pas surprenante dès lors que l'identité devient une affaire d'images, et elle doit être considérée à l'aune des conceptions du cinéaste autour du rapport des images et des spectateurs de cinéma, de ce que nous avons dit précédemment du problème des « images interposées ». Le dispositif cinématographique est un dispositif d'image et de pensée, dont l'efficacité se pense à partir d'une connivence entre l'écran matériel de la salle et les écrans-cerveaux ou écrans mentaux des spectateurs. *Les images et les écrans désignent donc aussi bien une réalité physique qu'une réalité immatérielle*, et les images projetées sur les écrans de cinéma à destination de tous se démultiplient sur les écrans internes de chacun, où elles se convertissent en images mentales. *Comme dispositif de projection-intériorisation d'images, le cinéma apparaît comme la matérialisation d'un dispositif mental pré-existant en chacun de nous : c'est en tout cas la condition de l'identité comme affaire d'images, la façon dont ce qui se joue entre les personnages devient pensable*[333].

Revenons une dernière fois à l'échange dans *Conte de cinéma*. Du côté de Yongsil, l'image qui apparaît dans le film de la première partie est une altération, mais c'est aussi une image-apparences envoyée au regard d'un spectateur. Cette image-apparence projetée sur la surface-écran est extérieure et relativement autonome, mais elle est aussi, en tant qu'elle apparaît sur l'écran, intériorisable. Ce qui se joue entre Yongsil et Tongsu dans la seconde partie suppose de la part de ce dernier l'intériorisation des

[333] De nombreux penseurs ont mis en évidence l'importance des images dans la constitution des identités. Pierre Legendre et Bernard Stiegler, chacun à leur manière, ont théorisé une construction des individus dans le rapport à un extérieur, cet extérieur se présentant chez le premier sous l'aspect d'un milieu « imaginal » à partir d'un cadre psychanalytique et anthropologique, et chez l'autre comme milieu rétentionnel à partir d'un cadre phénoménologique et de la philosophie de la technique de Simondon. Si nous les citons ici, c'est qu'il est possible, par-delà leurs différences, de les réunir autour d'une définition d'un sujet comme être spéculaire et que chacun recourt à la notion d'écran et en fait un dispositif mental ou psychique, un lieu structurel, entre l'intérieur et l'extérieur, où les images apparaissent et se forment. Soulignons en rapport avec notre propos que Stiegler émet l'hypothèse d'une structure essentiellement cinématographique de la conscience. Voir Pierre Legendre, *Dieu au miroir*, Paris, Fayard, 1994, et Bernard Stiegler, *La Technique et le temps,tome 3, Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Galilée, 2001. Si nous tâchons de déterminer le problème de l'identité depuis les films eux-mêmes, il faut indiquer que l'image de l'identité qui ressort des films d'Hong Sang-soo rejoint sur plusieurs points celles qui découlent de certaines théories, ce qui est sans doute moyennement étonnant : faire intervenir l'image dans la constitution des sujets implique presque logiquement d'admettre une ouverture et une indétermination des individus et à reconnaître une dimension fictionnelle et imaginaire des identités. On trouverait notamment chez Jean-Luc Godard une conception de l'identité qui fait toute sa place aux images. Il y a en effet chez Godard une dialectique de l' « impression » et de l' « expression » qui concerne éminemment le rapport de sujets et d'images, renvoyant à la constitution des sujets eux-mêmes dans le rapport à un milieu externe intériorisable dont les images font partie. Dès lors, le sujet n'est pas seulement celui qui peut se projeter sur les images, exprimer sont intériorité, mais il est comme une pellicule sur laquelle viennent se projeter des images, c'est-à-dire lui-même montage d'images. Et l'écran de cinéma peut valoir chez Godard comme un lieu neutre où l'on s'échange des images de soi et du monde, où le subjectif devient objectif, le dedans devient le dehors (Voir notamment *Introduction à une véritable histoire du cinéma,* Paris, Éditions Albatros, 1980, p. 40, p. 50, p. 57, mais également les films de Godard eux-mêmes, *Ici et ailleurs, Soft and hard,* la série télévisée *Six fois deux* notamment).

images projetées et le maintien de ces images en lui. Au sortir de la salle, Tongsu emporte en quelque sorte *en lui* l'image qu'il a vue sur l'écran, si bien qu'il dispose paradoxalement déjà d'une image de Yongsil avant même sa première rencontre physique avec elle. La seconde partie peut alors être décrite non pas simplement comme une première rencontre de deux personnages, mais comme la confrontation d'un regard qui projette une image de Yongsil formée à partir d'une première série d'images-apparences, avec une nouvelle série d'images-apparences. Autrement dit, la seconde rencontre implique *une coexistence ou une superposition d'images sur la surface* qui sépare les personnages : la rencontre de l'image projetée par le regard de l'un et de celle projetée par les apparences de l'autre. Toute leur relation doit être comprise à partir d'un jeu d'images, cela seul permettant de comprendre qu'une première rencontre n'est pas si différente de retrouvailles ou que les événements de la rencontre entrent dans un rapport de ressemblance-différence avec ceux du films.

Voilà donc comment nous pouvons décrire la *structure de l'échange d'images* qui a lieu entre les personnages lorsqu'ils se trouvent en situation : premièrement *l'envoi - la projection d'une image de soi sur une surface-écran, et l'intériorisation de cette image par un autre* -, deuxièmement *le renvoi - la formation d'une image de l'autre dans un regard, et la projection de cette image de l'autre sur la surface-écran*. L'idée de structure d'échange implique tout *un jeu de points de vue ou une réversibilité* entre les personnages qui se situent de part et d'autre de la surface, entre l'un et l'autre (ou un « je » et un « tu ») : *toute rencontre implique potentiellement à la fois mon image de moi, mon image de lui, son image de moi et son image de lui*. C'est ainsi que la surface se fait le lieu d'une tension problématique à partir d'une superposition d'images, suivant la valeur que chacun attribue à telle ou telle image et ses prétentions. Les échanges peuvent ainsi aussi bien mettre en jeu la confrontation de deux points de vue différents sur une image (question : vrai ou faux) que la distinction de deux images différentes (question : authentique ou semblant).

Suivant ces réflexions, l'identité apparaît non seulement comme une affaire d'images, obéissant à un *double principe d'extériorité et d'altérité*, mais aussi comme un *processus relationnel* impliquant l'activation d'un dispositif mental dans toute rencontre[334]. Les personnages qui échangent leurs images peuvent être vus comme des dispositifs de projection et d'intériorisation ambulants, comportant, en nous en tenant à cet instant de notre réflexion :

- des apparences physiques (à convertir)

[334] L'expression « principe d'altérité » se trouve chez Pierre Legendre, qui définit également l'identité comme « relation d'identité » : « L'idéntité est donc *relation d'identité*. (…) Toute relation socialisée avec l'autre porte la frappe narcissique, plus exactement la frappe de la relation du sujet à *l'autre de son image*. Il devient alors plus aisé de comprendre que la reconnaissance de l'autre (…) est à la fois métaphorisation de l'autre de soi *et* de l'autre comme soi » (l'auteur souligne), dans *Dieu au miroir, op. cit*., p. 61. Nous serons également amenés à utiliser les expressions « autre de soi » et « autre comme soi » pour désigner les images de soi projetées à la surface ou les images des doubles.

- une surface-écran (condition d'une conversion)
- une image-apparence (résultat de la conversion)
- un regard (condition d'intériorisation).

Il faut insister sur le caractère double de la surface-écran. Elle doit être conçue comme une surface mentale produite par chaque individu, mais en même temps comme *un dispositif d'autonomisation des images grâce auquel, n'étant ni tout à fait dans les uns ou dans les autres, les mouvements d'extériorisation et d'intériorisation et l'échange sont possibles*. En tant qu'elle supporte les différentes projections d'images extérieures intériorisables, la surface-écran doit elle-même comporter une face tournée vers l'intérieur et l'autre vers l'extérieur, et bénéficier d'une autonomie relative. Il y a entre les personnages une surface invisible où se projettent les différentes images de soi produites lors de leurs rencontres, un élément qui ne se situe pas simplement dans les uns ou les autres. Cette surface n'a rien à voir avec la limite du « discours des limites » : dans ce discours, les limites sont ce qui *séparent les uns des autres et garantissent l'isolement et l'identité du moi, alors que l'écran devient ici la condition même de l'échange, lieu de passage pour les images. La surface-écran est intermédiaire ou est une interface qui ne sépare pas les uns et les autres comme une bordure fixe, mais agit comme une membrane à la fois intérieure à chacun et extérieure à tous*.[335]

Le passage du concept de limites à celui de surface-écran dans le problème de l'identité est décisive face aux prétentions que peuvent avoir les personnages à saisir l'être à partir du paraître. Alors que les limites définissent un faisceau pour chaque moi conçu comme centre de projection et supposent un enracinement des apparences dans la profondeur, *la surface est pour sa part parfaitement détachée de la profondeur et reçoit de toutes part, comme pure et impersonnelle surface de projection, des images qui ne représentent pas le moi*. Les personnages peuvent rechercher le moi, le viser à travers leurs discussions, mais le moi est de fait *un postulat dispensable, qui n'apparaît nulle part dans la structure conditionnant la formation des images*. Les discussions des personnages autour de la surface et des images sont ainsi nécessairement litigieuses et leurs prétentions infondées : les images ne représentent pas le moi et l'on ne peut pas remonter vers le fond ou l'espace originaire du moi à partir de la surface. La substitution de la

[335] Cette surface intermédiaire où viennent se projeter les images n'est pas visible ou matérielle, elle doit être conçue comme interne, produite par chaque individu : une surface mentale. Mais les images étant à la fois extérieures et intériorisables, il est nécessaire de penser cette surface comme étant - en tant que mentale - indissociable des individus, et comme un dispositif d'autonomisation des images grâce auquel s'opère le double mouvement d'extériorisation et d'intériorisation, la mise en contact des uns et des autres. La surface elle-même doit bénéficier d'une autonomie, être double, intérieure ou extérieure, ou comporter une face tournée vers l'intérieur et une autre tournée vers l'extérieur. Sans une autonomie relative de la surface et des images, le jeu des images interposées dans les relations des personnages serait totalement incompréhensible : puisque des images peuvent s'interposer et faire qu'un personnage devienne aveugle à la présence physique d'un autre, c'est que ces images ne sont pas purement intérieures et individuelles. Quelque chose, lors des échanges entre les personnages, n'est ni dans l'un ni dans l'autre : l'image.

surface aux limites implique aussi la substitution, sur le plan de pensée, du sans-fond au fond, de l'absence d'origine à l'origine, et ainsi l'impossibilité de sélectionner ou d'authentifier les différentes images. *La surface est à la fois ce qui, dans les échanges, vient entre deux personnages, un « je » et un « tu » qui se situent chacun d'un côté, mais la surface est aussi d'un autre point de vue ce qui sépare les personnages, pris individuellement ou ensemble, du sans-fond*. Alors qu'ils semblent en quête d'une réalité préexistante, ce sont leurs rencontres elles-mêmes qui, à travers les images, fournissent l'occasion et la matière de leurs questionnements.

1.c. Le regard-image et la puissance d'altération

Redisons-le : l'incertitude des personnages est la conséquence de la structure que nous avons essayé de décrire, qui organise, à partir de la rencontre d'apparences et de regards, la projection d'images sur une surface, dans la déliaison des apparences, des regards et des images produites d'avec tout fond – mais aussi, faut-il ajouter, dans la déliaison des apparences et du regard avec les images, et de ces images avec la surface. Il faut d'un côté (de celui des apparences), puisqu'il y a une pluralité d'apparences possibles et aucune procédure d'authentification, renoncer au lien du moi et des apparences. Mais ce n'est pas beaucoup mieux de l'autre côté (celui du regard), puisqu'*il peut y avoir des regards différents sur une même apparence ou un même regard sur des apparences diverses*, et pas davantage de moyen d'authentifier les images renvoyées.

Du côté du regard, le souci ne vient pas seulement des apparences qu'il faudrait juger et interpréter. Revenons sur l'échange de *Ha ha ha* mentionné précédemment, où la thèse (portée par Yeonju) selon laquelle les apparences sont porteuses d'une vérité de l'être s'affronte à la thèse selon laquelle cette vérité se situe « par-delà » les apparences :

> « Jeongho : Est-il vraiment un SDF ? T'es sûre ? Regarde bien ? Si on efface de lui sa saleté et son regard vide, est-il toujours un SDF à tes yeux ? Laisse tomber, c'est une question difficile pour toi.
>
> Jeonghwa : Je sais très bien qu'il est un être humain comme nous.
>
> Jeongho : Il ne s'agit pas d'une question banale d'humanité. Peux-tu vraiment voir cet homme là ? Ne sachant rien sur lui, tu le juges juste sur l'apparence. Tu te laisses guider toute ta vie par des idées reçues. Comment peux-tu être honnête quand tu n'as aucune pensée propre ?
>
> Jeonghwa : De belles paroles…
>
> Jungshik : Jeongho, tu exagères… Nous sommes un peu lâches…

Yeonju : Jeongho, tu pourrais retirer ses vêtements ? Tu n'arriverais même pas à le toucher.

Jeongho : L'essentiel c'est de voir en lui, mais pas l'apparence.

Yeonju : Ce n'est pas que des apparences. Cet homme est ce qu'il est, nous n'y pouvons rien. Il vit comme il est. »

Malgré leurs positions opposées, Yeonju et Jeongho se rejoignent dans un même objectif de vérité et chacun pose en parfait réaliste, la vérité s'obtenant chez l'une par le rejet de toute opération imaginaire pour saisir le réel au niveau des apparences elles-mêmes, et chez l'autre par la dissipation des apparences et des clichés par un effort d'imagination : Yeonju est une interprète, Jeongho un perceur d'apparences. Nos réflexions précédentes nous permettent de nous positionner rapidement par rapport à Yeonju. Celle-ci n'a pas tort d'insister sur l'importance de l'apparence extérieure d'un individu, puisque nous avons vu que cette apparence servait de base à la formation d'une image ; mais elle se fourvoie lorsqu'elle rejette l'idée d'une contingence ou d'une dissociation entre le paraître et l'être. Nous avons vu, en effet, que l'on pouvait aussi bien ressembler à ce que l'on est qu'à ce que l'on n'est pas (la moustache ne faisant pas l'artiste) ou que les apparences peuvent varier.

La position de Jeongho présente davantage d'intérêt pour nous ici : c'est elle qui, en suggérant un rapport du regard et de la vérité par-delà les apparences, permet d'interroger directement la valeur des regards. Le discours de Jeongho est en réalité légèrement confus puisqu'il ne se situe pas vraiment dans un au-delà des apparences mais commence, pour remettre en cause le jugement de Junghwa sur le SDF, par opérer *une modification mentale des apparences*, qui prend la forme d'une soustraction : si on enlevait la saleté et le regard vide, si l'apparence était différente, alors le jugement serait différent. Il y a là confusion, la position selon laquelle il convient de voir par-delà les apparences n'équivalant pas à celle selon laquelle le statut ou la qualité que l'on attribue à une chose ou un être dépend de son apparence. Pour Jeongho, l'apparence et l'être seraient non seulement dissociables, mais aussi modifiables : il s'agit bien de changer le jugement que l'on porte sur un individu, mais cela en lui attribuant une autre apparence.

La critique de Yeonju porte justement sur le fait qu'il ne regarde pas vraiment le SDF, mais tend à le remplacer par le fruit de son imagination. Étrangement, Jeongho semble considérer comme une évidence que la modification mentale des apparences permettrait d'accéder à une vérité cachée du regardé, alors que le résultat est simplement que le SDF apparaît *autre à ses yeux*. En réalité, *la modification des apparences doit dans ce cas tout au regard et rien au regardé*, si bien que l'on ne voit pas ce qui permettrait ici de passer de l'image produite par un regard à la vérité du regardé. Si l'opération a un intérêt, ce n'est pas de changer l'apparence d'un être pour accéder à sa vérité profonde, et encore moins d'aller au-delà des apparences, mais de révéler *la puissance d'altération du regard*. Jeongho regrette le

fait que les apparences du SDF entraînent la projection d'une image-cliché[336], mais sa réponse consiste en fait à produire en lui-même une apparence, à projeter une autre image ou image autre.

La prétention de Jeongho à saisir une vérité n'a pas plus de valeur que celle de Yeonju, mais leur litige nous permet de caractériser ce qui se passe au niveau du regard, lorsque des apparences ont été envoyées à la surface et intériorisées. *Après l'intériorisation se produit une modification interne de l'image extérieure – ce que nous appelons le regard-image -, prête alors à être à son tour extériorisée ou renvoyée*. Si l'apparence des uns est offerte au regard des autres et forme une image-apparence qui est une *image de soi*, le regard-image implique une altération potentielle depuis l'autre côté de la surface intermédiaire et forme *une image de soi passée par l'autre*. Les propos de Jeongho nous indiquent qu'à chaque fois que le motif du « en apparence / mais » intervient, *ce qui vient après le « mais » n'est pas tiré du fond de celui qui est regardé, mais est produit par l'imagination du regardeur.* Les définitions-descriptions ne sont en réalité ni plus ni moins que des regards-images, qui peuvent logiquement différer à partir d'une même apparence, puisque l'action de chaque regard consiste justement à modifier, ajouter, retrancher ou se décaler par rapport à elles. Des altérations sont ainsi produites de part et d'autre de la surface, au niveau des apparences, au niveau des regards, et l'image de soi projetée à la surface ne renvoie pas à la vérité du moi mais constitue un « autre de soi ». Loin de creuser derrière les apparences, le regard remplace une image par une autre, toute image étant extérieure à celles et ceux qu'elles prétendent définir et une image pouvant se substituer à une autre.

Faire l'expérience de l'identité à travers le dispositif d'échange et dans les conditions structurelles que nous mettons à jour, c'est faire l'expérience d'une déliaison, qui a pour corollaire une ouverture absolue sur le plan d'existence. Toute image projetée à la surface peut, au gré des rencontres, être remplacée par une autre qui vient remettre en jeu l'identité. *L'identité n'est ainsi pas donnée d'avance et enfermée dans les limites d'un moi, mais ouverte aux images sous le double principe d'extériorité et d'altérité*. Le concept de surface-écran nous permet ainsi de comprendre autrement le fait que les personnages qui cherchent qui ils sont attendent tout de l'extérieur : ils cherchent un moi constitué et leurs qualités intérieures mais ne reçoivent, au cours d'un processus de constitution, que des images qui les altèrent. *La surface-écran est en quelque sorte le lieu à partir duquel l'identité se pense comme montage,* chacun tendant à être fait de l'ensemble des images de soi qui y sont projetées au gré des rencontres. Il y a à la fois une sorte de montage simultané impliquant la superposition de différentes images à l'instant d'une rencontre, et un montage global, diachronique ou cumulatif qui intègre l'ensemble des images projetées au cours d'une existence.

[336] Sur le même mode que la présence d'une moustache entraînant la projection de l'image d'un artiste dans *Hill of freedom.*

Mais le passage d'une image à l'autre ne s'opère pas suivant une règle de continuité à travers un moi central, unique et identique. Il suppose une discontinuité et un saut : les personnages en quête du moi font l'expérience d'une différence. *Les images ne sont pas fondées dans une origine mais elles viennent plutôt à la surface pour recouvrir l'absence d'origine ou le sans-fond*. Elles flottent autour de la surface, et il y a à l'intérieur du dispositif toute une série de vides initiaux : *le vide désigne à la fois la coupure de chaque image avec la surface de projection, la déliaison des images et du fond et un vide interne aux individus qui laisse place aux images (si bien qu'elles peuvent être intériorisées)*. La projection d'une image suppose ainsi le saut par-dessus ce vide, mais le passage d'une image à l'autre implique aussi un tel saut et le passage vers le sans-fond.

Du point de vue du problème de l'identité, une *force de dé-finition* émerge du sans-fond et fait valoir une *puissance d'altération* dans la production des images. Jouer des apparences ou « faire semblant », mais aussi modifier une apparence par le regard, c'est s'ouvrir à la puissance du sans-fond. Ce n'est pas du fond que les regardeurs tirent leur regard-image, mais du sans-fond : une image de soi passée par l'autre est de toute manière une image passée par le sans-fond, où elle trouve son indétermination et sa détermination, sa différence. Si l'identité peut être pensée comme un montage, les différentes images ne viennent pas former un Tout : *au moi comme principe totalisateur s'est substitué l'ensemble des images projetées à la surface*. La réunion de ces images à l'intérieur d'un même montage ne forme pas de trajectoire cohérente et n'efface pas les ruptures, et l'identité se pense alors sur le mode de la fragmentation.

Le vide à l'intérieur du dispositif fait qu'il supporte aussi des expériences de pensée, qu'il s'agisse de penser l'identité dans son ensemble ou chaque image. Flottantes, les images deviennent des objets de litiges à la valeur indécidable, qui amènent fatalement vers un point problématique. Le problème de l'identité se présente largement sous l'aspect d'*une série de cas où, certaines images étant projetées et prétentions énoncées, certaines liaisons sont entreprises, se font, ne se font pas ou se défont, chaque composante de l'échange baignant dans un doute insurmontable*. Certaines liaisons peuvent même être opérées sans que le doute ne se dissipe.

Il nous faudra revenir plus longuement sur cet exemple qui fait partie de toute une série d'échanges, mais mentionnons dès à présent une séquence de *The day he arrives* réunissant Seongjun, Youngho et Boram autour d'une table de restaurant. La jeune femme, visiblement intéressée par le cinéaste depuis le début, lui demande ce que serait selon lui la femme idéale, ce à quoi il répond : « *une femme qui semble impassible et maligne, mais qui est au fond très douce. Tellement émotive, en réalité. Le genre qui essaie désespérément de cacher sa sensibilité sans pouvoir réussir. Le genre qui me fait compatir ».* Or Boram

se retrouve tout à fait dans cette description, et déclare que, même si cela est étrange, cela correspond à ce qu'elle est. Youngho (qui a ses raisons) tente de tempérer sa réaction en expliquant que cela pourrait correspondre à toutes les femmes, mais la jeune femme persiste et ajoute même qu'elle est « *exactement* » comme ça.

Une question émerge ainsi : y a-t-il un lien entre l'image de la femme idéale projetée par Seongjun et une vérité profonde de Boram, ou n'y a-t-il là qu'une prétention infondée ? On aura remarqué que le motif du « en apparence / mais » se retrouve dans la description de Seongjun, laissant *a priori* tout le champ à l'incertitude : Boram est déjà apparue plusieurs fois, si bien que l'on peut se faire une idée d'elle sans toutefois pouvoir prétendre connaître une vérité profonde du personnage, et par conséquent pouvoir la reconnaître ou pas dans une image mettant en jeu un décalage avec les apparences. On reconnaîtra ici l'opposition entre Yeonju et Jeongho : peut-être avons-nous vu des apparences significatives, peut-être n'avons nous eu qu'une vue superficielle du personnage – et nous pouvons autant prêter foi à la parole de Youngho qui connaît Boram en tant qu'ami qu'à celle de Boram…

Cependant, la discussion s'achève par un moment où Boram se met à pleurer, imaginant son chien récemment perdu errant dans les rues et cherchant en vain le chemin de son domicile. Une forte émotivité est tout à coup manifestée par la jeune femme, ce qui nous incite à penser qu'il y a effectivement un lien entre ce qu'elle est et la description précédente. Douteux tant qu'il ne reposait que sur une affirmation individuelle, ce lien se trouve comme attesté par sa conduite - et nous entendrons peu après Seongjun, en voix off, observer que Boram est en réalité très émotive, tout le contraire de son apparence, reconnaissant ainsi lui-même le personnage comme l'incarnation de son image de la femme idéale (sans pour autant en tomber davantage amoureux ou être attiré par elle).

Mais la valeur de ce lien reste en réalité sujette à caution, et il pourrait davantage relever de la coïncidence, d'une simple possibilité, que de la correspondance. Nous pouvons comme Seongjun penser que nous avons saisi, dans une circonstance exceptionnelle, une vérité profonde contraire aux apparences, mais nous avons simplement vu une femme pleurer. Nous avons simplement affaire à *une* apparence de plus, qui a toutefois la particularité de coïncider avec ce qui, dans l'image de la femme idéale, était situé par-delà les apparences. Problème insoluble : lorsque la révélation d'un fond hypothétique équivaut à la manifestation d'une apparence, comment pourrions-nous nous prononcer avec certitude sur la « vérité » d'un individu ? Seongjun, lorsqu'il attribue à Boram une certaine émotivité, ne fait finalement que projeter d'elle une nouvelle image formée à partir de nouvelles apparences, l'émotivité étant un attribut ne pouvant pour autant être rattaché à un fond ou être considérée comme fixe. En somme, *le sentiment d'un dévoilement du fond n'est peut-être ici rien d'autre que l'effet d'une coïncidence entre une image*

préalablement projetée et une autre qui lui succède à la surface, l'indice d'une pluralité des apparences qui entraîne un processus de révision des images de soi et des autres.

On voit s'opposer dans ce cas une force de définition qui lie les apparences à un fond et une force de dé-finition qui les délie et donne au jugement son caractère problématique. Quand il s'agit d'apparences et d'images, le doute est de rigueur, et aucune réponse n'est à attendre lorsque les récits déploient en réalité un problème. Dans *Ha ha ha*, la discussion autour des apparences est suivie d'une courte scène où Jungshik et Yejeon, descendus à l'endroit où se trouvait le SDF, et sont abordés par lui alors qu'ils profitent de la vue portuaire. L'homme arrive en boitant légèrement et tend la main vers eux, tout en les fixant du regard. Mal à l'aise, le couple recule alors, avant de tourner le dos, mais il les suit et ne tarde pas à leur courir après en brandissant comme une arme la pince qu'il tenait à la main. Le couple quitte le champ et l'homme s'arrête, insultant Yejeon avant de cracher en signe de dégoût.

Ce moment où nous voyons agir l'homme qui était auparavant au centre des discussions semble rétrospectivement donner raison à Yeonju : il est bien ce dont il a l'air, un SDF demandant de l'argent aux passants. Il nous semble pourtant clair que le film s'amuse ici avec ses spectateurs et ses personnages et leur tend un piège. Il faut d'abord noter que, si l'on donne raison à Yeonju, c'est entièrement aux dépends de cette dernière : elle qui tendait à réduire les êtres à leurs apparences, en arguant que l' « on n'y peut rien », se confronte à un SDF qui ressemble à un SDF, porteur d'une misère et d'une colère face à laquelle, puisque l'on n'y peut rien, il n'y a qu'à avoir peur et fuir. La scène pourrait bien avoir valeur de leçon pour Yeonju, et les actes du SDF, ainsi que l'insulte qu'il lui lance, être des représailles contre sa position. Ensuite, la scène ne se contente pas de donner raison à Yeonju mais le SDF y a une dimension excessive : puisque selon Yeonju un SDF est un SDF, que l'on vit comme l'on est, le SDF crée par Hong Sang-soo sera vindicatif et violent, aura le visage marqué d'un rictus.

Le caractère à la fois extrêmement bref et caricatural de la scène indique qu'il ne s'agit pas du tout d'un simple geste de vérification après les hypothèses énoncées lors de la discussion, mais bien, de la part du réalisateur, d'*un jeu avec les composantes du problème*. Alors que Yeonju prétend voir le vrai dans les apparences et que Jeongho prétend voir la vérité par-delà les apparences, le cinéaste s'amuse en faisant agir le personnage du SDF d'une manière qui dépasse et déjoue la vérité des deux. Loin d'avoir pour but de nous livrer le fin mot de l'histoire (la vérité ou la définition du personnage du SDF) la scène produit une action déterminée de manière à ajouter de l'épaisseur au problème, à jeter l'ombre d'un doute sur les regards que les uns portent sur les autres et sur toute prétention à connaître et donc à prévoir. L'agressivité du SDF est brandie contre les propos tenus sur lui à distance, à travers une vitre – de l'autre côté de la surface.

1.d L'autonomie de la parole-image

Nous avons déjà pu, autour de la description de la structure d'échange et de ses implications, disposer un certain nombre de concepts dans le champ problématique qui entoure l'identité. Et il est par ailleurs évident que les principes énoncés jusqu'ici, l'extériorité et l'altérité, ou la conception de l'identité comme montage d'images à la surface, s'opposent aux caractères de l'image unitaire de l'identité. Mais le problème de l'identité est loin d'être pleinement déterminé. Nous nous sommes concentré jusqu'à présent sur le premier sens de l'échange, qui concerne les apparences d'un côté et le regard de l'autre, mais nous ne pouvons pas en rester là puisqu'il y a dans l'échange un double mouvement d'envoi et de renvoi. Si celui qui de son côté joue des apparences reçoit de la part de l'autre une image de soi, il faut bien que l'image-regard fasse elle-même l'objet d'une extériorisation (renvoi) et d'une ré-intériorisation – c'est ainsi que chacune ne s'altère pas seulement dans le regard de l'autre ou aux yeux de l'autre, mais devient autre *à ses propres yeux* : une fois que l'image de soi, après être passée par l'autre, lui revient. Mais le renvoi met en jeu d'autres composantes et soulève d'autres questions. Concernant le renvoi, *ce n'est plus d'apparences et de regards qu'il s'agit, mais de paroles et d'oreilles*. Nous verrons que la réception des images par les personnages provoque une nouvelle tension dans le dispositif, et nous conduit à la question de la croyance et de l'attitude.

Pour saisir cela, nous allons passer par l'exemple de *Sunhi,* qui est à la fois le film qui énonce le plus directement le « discours des limites » et celui qui lui porte un coup fatal en mettant en scène de manière flagrante la déliaison généralisée autour de la surface. Il peut arriver dans le film, comme nous l'avons vu à propos de la scène où elle s'en prend à Munsu en l'estimant changé, que Sunhi soit dans la position du regardeur, mais ce n'est pas sa position principale. L'intrigue se construit en effet à partir du motif de la lettre de recommandation : Sunhi est une étudiante désireuse de poursuivre ses études aux Etats-Unis, et elle sollicite le professeur Choi afin qu'il rédige une lettre pour elle. À travers la lettre de recommandation, le récit nous offre une espèce de matérialisation de la surface, puisque les feuilles de papier ne sont rien d'autre qu'un lieu d'inscription pour une description, c'est-à-dire un écran de projection d'une image.

Sunhi attend d'être soulagée dans sa quête du moi, et elle est d'emblée, de par la demande d'une lettre de recommandation, objet du regard, dans la position de recevoir son identité de l'extérieur. Cela est d'ailleurs confirmé lors de sa rencontre avec Munsu, puisque l'on y apprend que le film réalisé par ce dernier est largement inspiré de leur propre histoire. L'apprenti cinéaste déclare à cette occasion que toutes ses œuvres, jusqu'à sa mort, parleront d'elle, et qu'elle sera ainsi le « sujet » de sa vie, idée qui

suscite la réticence de la jeune femme (« *Pourquoi je suis un sujet ?* »). Être le sujet d'un cinéaste est évidemment le contraire d'être un « sujet » autonome disposant de son propre moi, c'est voir une image de soi offerte aux regards de tous à partir du regard d'un seul. Sunhi sera ainsi un personnage en tension puisqu'elle semble devoir faire l'expérience d'une dépropriation tout en étant portée par le désir de trouver son moi, et elle se confrontera surtout au flottement des paroles. *Sunhi, encore plus qu'objet de regard, est en effet une oreille recevant ce que les autres disent, leurs descriptions ou images d'elle*.

Il convient d'expliciter ici ce qui est supposé depuis le début de notre réflexion : l'identité est une affaire d'images, mais les images ne sont pas cantonnées au champ du visible, elles peuvent être formées et projetées sur la surface par des moyens visuels (une image de cinéma) comme par des moyens scripturaux ou oraux. Si les images sont produites à l'occasion de rencontres, les mots et paroles sont le moyen le plus répandu par lequel un personnage renvoie à l'autre, en l'espèce d'une description-définition, une image de soi (les uns *disent* aux autres comment ils les voient, l'image qu'ils se font d'eux)[337].

Au cours du film, le personnage est décrit tour à tour par trois hommes différents, qui la décrivent d'ailleurs aussi bien en sa présence qu'en son absence. Une même femme décrite par trois hommes différents : cette donnée narrative devrait *a priori* permettre à *Sunhi* de découvrir plus directement que les autres le problème d'une pluralité des regards sur une même apparence. Mais les trois regards ne produisent ici qu'une seule et même image : la même description revient quatre fois au cours du récit, si bien que le problème se trouve déplacé. Nous découvrons cette image, une première fois, lorsque Sunhi lit la lettre de motivation rédigée par le professeur Choi, qui la définit comme *réservée, connaissant des difficultés avec les autres, ambitieuse mais manquant de courage, intelligente, avec un sens artistique, une volonté d'honnêteté, un côté idéaliste et innocent*.

Plus tard, alors qu'il doit décrire Sunhi à son ami Jaehak, Choi reprend cette définition, quasiment inchangée. La situation mérite cependant d'être spécifiée, puisque le nom de Sunhi n'est pas mentionné entre les deux hommes : Choi parle simplement d'une étudiante avec laquelle il a une aventure, et préfère garder le secret sur son identité. Il nous faut remarquer que la définition, ironiquement, ne permet pas à Jaehak de deviner de qui il s'agit, alors même qu'il connaît Sunhi, et qu'il reprendra les termes de Choi au moment où il la décrira à son tour. En effet, lors de la séquence ultérieure qui réunit Jaehak et Sunhi au bar, et tandis que la jeune femme déclare que la seule chose qui compte pour elle est de savoir qui elle est,

[337] Deleuze évoque le rapport de la vue et de la parole et parle du langage comme « le double ultime qui exprime tous les doubles, le plus haut simulacre » dans *Logique du sens, op. cit.*, p. 329. Citons également ici les travaux de Marie-José Mondzain qui se sont largement intéressées aux rapports entre image et parole. Mais relevons surtout une expression parlante, que Mondzain trouve dans un dialogue de Platon, celle d' « images dites » (voir *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003, p. 192)

il lui répond, comme si cela suffisait à régler la question une fois pour toute, qu'elle est *gentille, un peu réservée mais intelligente, avec un grand sens artistique, un peu bizarre, courageuse, et la plus jolie*. Seulement, pourquoi se reconnaîtrait-elle alors dans cette description où lui-même ne l'a pas reconnue ? Cette situation où nous voyons un personnage répéter les paroles qu'il a entendues auparavant pour décrire une jeune femme qui se trouve à présent devant lui produit un effet contraire à la prétention du personnage de régler l'incertitude identitaire : les paroles apparaissent douteuses.

Deux possibilités semblent envisageables. Ou bien le fait que Jaehak n'ait pas reconnu Sunhi dans la définition de Choi implique qu'une même définition pourrait renvoyer à deux personnes différentes, comme si la répétition des paroles impliquaient un dédoublement virtuel[338] . Ou bien – et c'est ce qui nous intéresse à présent - la situation désigne plutôt la déliaison existant entre les paroles et ceux qu'elles prétendent définir. C'est alors la question du fondement des images ou de l'accès au moi que l'on retrouve.

La description reviendra une quatrième et dernière fois au moment de la fin du film, lorsque les trois personnages masculins sont réunis dans le palais de Changgyeong et discutent de Sunhi en la cherchant. Munsu entame la liste des qualités attribuées au personnage :

> « Munsu : Elle est assez réservée. Elle se livre pas facilement. On est ensemble depuis longtemps mais je sais pas ce qu'elle ressent.
>
> Choi : Je vois...
>
> Munsu : Oui…
>
> Choi : Pourquoi sortir avec elle, si c'est si compliqué ?
>
> Munsu : Mais elle est intelligente, aussi.
>
> Choi : Je sais. Elle est intelligente.
>
> Jaehak : Et elle a un sens artistique.
>
> Choi : Tu sais ça, toi ?
>
> Jaehak : Je la connais, je l'ai côtoyée.
>
> Choi : Oui. Elle est mignonne et un peu bizarre.
>
> Munsu : Honnête et très courageuse.
>
> Choi : C'est vrai. C'est aussi mon avis. Je pense que les gens voient les choses pareilles.
>
> Jaehak : Oui.
>
> Munsu : Mais je sais pas ce qu'elle pense. »

[338] Cette éventualité correspond à un cas de « ressemblance à l'autre » que nous aborderons plus tard, et qui menace le postulat d'unicité (comment deux personnes différentes pourraient-elles avoir une définition en commun?).

Cette conclusion est l'occasion pour Hong Sang-soo de recourir à un procédé structurel puisque, après avoir été répétée dans son intégralité par différents personnages au cours du film, la description finit par être morcelée, ses termes étant répartis dans la bouche des trois hommes qui sont ainsi donnés comme des pièces complémentaires, participant d'une même configuration[339]. La réunion physique des personnages signale une proximité plus profonde, et il faut noter ici le rapport entre l'accord qui se fait autour de la définition de Sunhi et celui qui concerne le fait que les gens voient les choses pareilles. Conformément à la structure de l'échange que nous essayons de décrire, puisque la parole extériorise un regard-image d'abord intérieur, alors *l'extériorisation d'une image commune de Sunhi, et donc la répartition de la parole, découlerait d'un partage du regard*.

Cependant, s'il est question de regard et de parole, rien ne garantit cette fois encore la valeur de la description, cette séquence finale poussant plutôt le doute à son comble. On pourrait être tenté spontanément de faire dépendre la valeur du nombre des descripteurs : s'ils s'accordent c'est qu'il doit y avoir du vrai dans cette description, que celle-ci peut prétendre à une forme d'objectivité au sens le plus concret, c'est-à-dire avoir un rapport – jusque là manquant ou douteux - avec l'objet décrit. Mais une telle lecture ne tient pas face au film, et *ce moment, où Sunhi devient plus que jamais objet par la parole des autres, est celui où elle se dérobe à leur perception* : ces trois hommes aimeraient voir Sunhi, mais leur réunion a lieu juste après que celle-ci ait quitté le palais, et leur discussion, qui semble la figer, se conclut par le rappel de sa tendance à disparaître. Les trois personnages qui voient Sunhi de la même manière se trouvent ainsi finalement réduits à la chercher du regard.

Loin de nous suggérer que nous sommes parvenus à une définition objective, la fin nous montre que *la description est produite en l'absence de son objet, et que cette absence pourrait être la condition de l'accord de tous : on voit les choses de la même manière à partir d'une situation où l'on ne voit rien, c'est-à-dire lorsque l'image que l'on se fait et que l'on projette a remplacé l'objet*. Un lien n'est pas noué entre les éléments qui se situent de part et d'autre de la surface, entre une apparence, un regard et une parole, mais la définition commune accuse au contraire la coupure de chacun de ces éléments : elle ne résulte pas d'une saisie du moi dans sa profondeur, mais elle manifeste *l'autonomie de la parole-image* par rapport à un objet qu'elle est censée décrire, le manque de référentialité ou de représentativité.

Le point important ici est que *la parole n'extériorise pas simplement une image-regard d'abord intérieure*. Nous notions plus haut deux choses : premièrement, l'image-regard ne se forme pas à partir de rien, et l'on ne dit pas n'importe quoi. Deuxièmement, l'action du regard consiste à altérer une image

[339] Ceci nous offre un bel exemple de « montage de l'identité », quoique très particulier : nous ne voyons pas une image se former ou des images s'échanger entre deux personnages (cas de montage simultané correspondant à une rencontre « normale »), mais l'image d'un personnage être recomposée à travers différents personnages.

reçue. Mais ce qui nous amène à séparer le regard-image de la parole-image est que la parole peut, contrairement au regard, produire une image sans partir d'une apparence première, *en l'absence de toute chose vue*. Pour comprendre ceci, il faut insister sur le fait que le regard se situe sur un versant intérieur (moyen d'intériorisation) alors que la parole se situe sur un versant extérieur (moyen d'extériorisation), et qu'elle se détache donc plus facilement des éléments physiques de la rencontre.

Sunhi, si l'on se rapporte à certaines déclarations d'Hong Sang-soo, pose le rapport de *l'écart problématique entre, d'un côté, ce que le spectateur voit, les apparitions du personnage dans le film et, de l'autre, ce que l'on dit d'elle*[340]. Le problème est celui d'un rapport impossible entre des apparences et des paroles (rien dans le comportement de Sunhi à l'écran ne permet de déterminer la valeur des paroles). Nous ne faisons que pousser la chose un peu plus loin en disant que l'impossibilité de ce rapport tient au fait que les paroles et l'image qu'elles projettent à la surface sont tout à fait détachées des apparences et de l'image qu'elles projettent de leur côté. Mais pour éclairer le problème et le poser dans sa radicalité, il faut non seulement détacher la parole des apparences, mais aussi détacher celle-ci des personnages qui la prononcent, de leurs regards.

Pour effectuer et comprendre ce détachement, faisons un détour par d'autres films. Dans *Sunhi*, la parole passe par trois personnages masculins qui ont affaire à celle dont ils parlent, mais on rencontre ailleurs le motif d'une parole qui circule à l'intérieur des récits sans que rien ne soit vu. Cette parole, c'est la rumeur. La rumeur projette une image à la surface, mais une image « pure », détachée de toute apparence et de tout regard. Elle constitue un cas où l'image se donne comme un « pur rapport de personne et de rien »[341], ne se forme pas au sein d'une rencontre mais arrive directement aux personnages depuis l'extérieur. Dans *Conte de cinéma*, Tongsu, avant même sa rencontre avec Yongsil, intériorise une apparence-image (celle du film), mais une autre image lui parvient par un « on dit », tout à fait indépendante de sa rencontre avec Yongsil et de ses apparences. On lui rapporte en effet une rumeur selon laquelle le corps de l'actrice serait recouvert de cicatrices. Lorsqu'il aura plus tard l'occasion de voir Yongsil nue, il s'étonnera ainsi de voir une une peau lisse qui dément ces propos. L'image de Yongsil couverte de cicatrices avait donc été intériorisée par Yongsil, mais il s'agit d'*une image produite par une parole autonome, une image « pure », de personne* (la parole tient lieu de celui qui est censé avoir vu) *et de rien* (elle tient lieu de ce qui est censé avoir été vu – et porte justement sur ce qui, étant caché, est soustrait au regard, le corps sous les vêtements).

[340] « Nous voyons Sunhi de nos propres yeux, et les hommes parlent d'elle. Nous percevons l'écart entre les deux et on pense à ce personnage », dans Jung Hansuk, Lee Hookyung, Nam Daeun, Kim Hyeri, Song Kyungwon et Jung Hongsoo, « entretien avec Hong Sang-soo », Groupement National des Cinémas de Recherche : http://www.gncr.fr/films-soutenus/sunhi [consulté le 31 mai 2017]

[341] Selon l'expression de Maurice Blanchot déjà citée, dans *L'entretien infini, op. cit*., p. 24

Le non-rapport des apparences, du regard et de la parole est clairement posé dans *Yourself and yours*, dans lequel une rumeur vient s'interposer entre Youngsoo et sa petite amie, Minjung. Un ami de Youngsoo, Junhaeng, lui rapporte en effet au début du film que Minjung aurait été vue dans un bar, en train de prendre un verre et de se disputer avec un inconnu. Il est précisé dès le départ que Junhaeng n'a pas vu la scène de ses propres yeux, et il répond simplement à Youngsoo, lorsqu'il lui demande qui raconte cela, « plein de gens ». Youngsoo a du mal à croire à ce que lui dit son ami, d'autant que Minjung lui a promis d'arrêter de boire, mais il la questionnera pourtant avec insistance, la sommant de lui dire la vérité. Youngsoo doute doublement : de ce que dit la rumeur d'abord, et de ce que lui dit Minjung ensuite. Mais le problème fondamental, au-delà de celui de la vérité, est l'existence d'une parole autonome projetant une image différente de Minjung : c'est *la confrontation de deux images, de ce que Youngsoo a vu et de ce qu'on lui a dit*. C'est d'ailleurs en ces termes que Youngsoo pose le problème à l'occasion d'une conversation où il fait part de son trouble à Junhaeng et leur amie Youngsil :

> « - Personne ne l'aime pour ce qu'elle est. Je voulais être celui-là. Je voulais être celui qui l'accepte entièrement. Mais la rumeur a tout gâché. À cause de ça, j'ai douté d'elle, ça me tourmente.
>
> Junhaeng : - ça n'est pas juste une rumeur, c'est la vérité.
>
> - J'ai rien entendu et j'ai rien vu de mes propres yeux. Je n'étais pas là, moi. J'ai pas vu son visage ou ses yeux, et j'ai pas entendu sa voix. J'ai bêtement cru ce qu'on me racontait ! À cause de ça j'ai douté de la fille que j'aime ! Je déteste ces racontars !
>
> Youngsil : - tu n'as qu'à vérifier par toi-même !
>
> - C'est du passé, maintenant. Ce que les autres racontent ne vaut rien pour moi. Je peux retourner dans le passé pour voir ça ? »

Il y a d'un côté l'image que Youngsoo a pu se faire de Minjung en la voyant tous les jours (et la discussion est aussi l'occasion pour lui de la définir), et de l'autre l'image de Minjung projetée par la rumeur, coupée de toute vision, produite à partir de l'absence de son objet. La parole, en l'espèce d'une rumeur, interpose entre les personnages une image, qui fait que Youngsoo a pu, un moment, voir Minjung comme on la dit, et non comme elle lui apparaît ou comme elle se dit elle-même.

Il y a donc, comme nous l'avons vu précédemment, des cas où un personnage parle à partir de ce qu'il a vu, extériorise par la parole un regard-image, mais d'autres cas, comme ceux-ci, où une parole, prononcée par *quelqu'un qui n'est pas celui qui n'a pas vu*, n'en produit pas moins une image, *qui est alors une pure extériorisation et altération*. La distinction est à la fois importante d'un point de vue structurel et secondaire du point de vue de l'effet, le principal étant que n'importe quelle image, du

moment qu'elle occupe la surface-écran, est intégrée au montage de l'identité, dotée a priori d'une valeur équivalente à celle des autres.

En quoi ces exemples nous aident-ils en ce qui concerne *Sunhi* ? Les trois hommes, dans ce cas, ont bien vu la jeune femme dont ils parlent, mais il nous semble pourtant que le cas est assimilable à ceux mettant en jeu une rumeur, dans la mesure où le film nous indique que leur parole est sans rapport avec ce qui nous est donné à voir et ce qu'ils ont vu de Sunhi. *Une rumeur se caractérise par une impersonnalité de la source, elle est dite par un « on », ou « plein de gens » et charrie une image particulière ou circonstanciée d'un personnage* ; *les personnages de Sunhi sont trois et individualisés (chacun ayant un prénom), mais ils pourraient bien former, pris ensemble, l'équivalent d'un « on ».*

L'idée que ces personnages distincts verraient les choses de la même manière, le partage du regard, nous indique (tout en tendant un piège) que *la description n'est en réalité pas plus personnelle par rapport à ce qu'elle décrit que par rapport à ceux qui décrivent*. D'un côté la description n'a aucun rapport assuré avec Sunhi, de l'autre les hommes en la décrivant ne nous parlent même pas d'eux-mêmes, *l'image qu'ils projettent de Sunhi n'est pas le résultat d'une déformation ou majoration subjective*, d'une altération produite par un regard. Nous ne voyons pas trois hommes différents projeter trois images différentes, mais bien trois hommes prononcer une unique image. Le problème véritable n'est pas celui de la pluralité ou du partage du regard, mais celui du partage de la parole, *chacun étant le véhicule d'une image qui n'appartient à personne, qui est parfaitement extérieure, pur phénomène de surface*. Le partage d'une parole par trois hommes différents pointe ainsi vers l'autonomie d'une parole-image, qui a pour corollaire l'ouverture et l'absence d'autonomie de ceux à travers lesquels elle circule. C'est dire à quel point le film souligne le caractère illusoire de la quête du moi de son personnage, qui s'affronte au moins à deux problèmes : d'abord au fait d'attendre son moi de l'extérieur, et ensuite à celui que le ou les autres, dont on espère recevoir son identité propre, en sont eux-mêmes dépourvus[342].

Considérée en son principe ou dans son usage le plus pur, *la parole n'a pas de fonction référentielle, elle ne décrit pas un individu qui se trouve de l'autre côté de la surface-écran, mais produit et projette une image parfaitement extérieure à chacun et à tous*, ceci en vertu de la coupure de tous les éléments avec la surface. Nous sommes là face à un problème structurel qui suppose comme nous le disions une série de cas ou le déploiement d'un spectre assez large. Nous avons parfois affaire à un circuit large qui va d'une apparence à la parole, en passant par un regard (extériorisation d'un regard-image par la parole), et parfois à un circuit court où un élément fonctionne de manière autonome : la parole à elle seule ajoute une image aux montages de l'identité.

[342] On trouvera une configuration proche, impliquant la circulation de paroles ou de pensées et l'absence d'autonomie des personnages, dans *Lost on the mountains* et *Les femmes de mes amis* (à travers le rapport de Ku et de Yang) notamment.

Mentionnons ici un exemple opposé, qui se trouve dans *Ha ha ha*, au moment, déjà cité, où Munkyung décrit Seongok. Une partie de la description est en effet d'une précision extrême, puisqu'il affirme non seulement que la jeune femme aime les chiens, mais précise qu'elle aime particulièrement les bichons maltais. Cette précision stupéfie la jeune femme et confirme à ses yeux l'étrange connaissance que son interlocuteur a d'elle : elle possède un bichon maltais, c'est la vérité. *Nous avons là un cas où la parole d'un personnage, d'un côté de la surface, est directement reliée à la vérité de l'autre personnage, de l'autre côté de la surface*. Mais il y a une astuce : si Munkyung est particulièrement juste et précis, c'est qu'il s'est introduit auparavant chez Seongok, en cachette, et qu'il a vu son bichon maltais. Seongok croit que Munkyung saisit sa vérité profonde à travers son apparence, mais il se contente en réalité de dire ce qu'il a vu. La visite que Munkyung a rendu au domicile de Seongok a en quelque sorte la valeur d'un passage du personnage regardeur de l'autre côté de la surface, du côté du regardé ou de l'objet, ce qui le munit d'un savoir qui fait en général défaut aux autres, qui en sont réduits à un travail d'interprétation ou d'imagination mené depuis leur côté de la surface, à partir des apparences-images. Munkyung lui-même, une fois qu'il a joué sa carte maîtresse, se retrouve dans la position habituelle, et passe de la plus grande précision à la plus grande généralité.

Après avoir parlé du bichon maltais, il évoque en effet le goût des fleurs – il touche juste à nouveau, mais c'est que ce nouvel élément est autant dénué de risque que le premier, pour des raisons opposées. Avoir un bichon maltais est une propriété individuelle de Seongok, mais « avoir le goût des fleurs » est, selon le personnage, une propriété valant pour l'ensemble des femmes. Destiné à décrire Seongok, ce propos la rattache donc à son genre sexuel, et apparaît totalement détaché de ses apparences mêmes (il aurait pu dire cela devant n'importe quelle autre femme) et de son individualité. Le comique de la discussion est ici notamment dû au fait que la précision extrême produit le même effet que la généralité, puisqu'il se trouve que, si toutes les femmes aiment les fleurs, Seongok réagit en disant que c'est dans son cas une passion, ramenant donc par elle-même le discours du niveau général au personnel, et retirant donc de l'ensemble l'impression que son interlocuteur la connaît et qu'ils sont unis par un lien privilégié.

La parole-image peut être un cliché, une rumeur ou être l'extériorisation d'un regard-image, mais son lien avec la profondeur et l'accès de ceux qui parlent au moi de ceux dont ils parlent reste douteux. *Sunhi* nous conduit en réalité, à partir du discours des limites, à la découverte des limites de la connaissance. Il est frappant que la discussion qui clôt le film soit en même temps l'acmé de la prétention des trois hommes à connaître Sunhi, et le moment de la reconnaissance d'une forme d'opacité. Chacun semble accorder à l'autre un savoir sur Sunhi, mais Munsu dit bien qu'il ne sait pas ce qu'elle ressent, ce qu'elle pense, comme si tout un domaine intérieur lui restait inaccessible, et la conversation s'échoue

finalement sur l'idée que chacun fait ce qu'il veut dans la vie et que les autres n'y peuvent rien. Voilà qui, en conclusion d'un film qui déploie une structure relationnelle[343] autour de son personnage féminin, permet justement de marquer les limites de ce qui se joue et se noue dans une relation. Les personnages visent le moi en profondeur, sont prêts à creuser, mais on ne trouve de l'autre côté de la surface qu'un sans-fond, non pas l'espace originaire mais l'espace du dehors, l'inconnaissable et l'impensable.

Un moi n'est connaissable qu'à condition d'être limité, les actions devant elles-mêmes être ancrées dans ce moi et limitées, *mais la surface agit ainsi dans les relations comme une limite de la connaissance*, tandis que les images qui s'y projettent sont déliées et illimitées. Sunhi voudrait paradoxalement passer par les autres pour se lier à son moi, mais les uns et les autres sont séparés par la surface, et les trois hommes, qui ne peuvent lui apporter qu'une image, sont forcés de la laisser leur échapper à la fin. C'est qu'aucun lien tissé au travers de la surface n'est assuré, qu'aucun retournement n'est exclu. « *Chacun fait ce qu'il veut* », dit Jaehak, c'est-à-dire que chacun peut être ultimement rendu à l'opacité du sans-fond qui n'a rien à voir avec l'isolement, que les actions demeurent imprévisibles et les individus ignorants. La proximité peut s'accroître sous l'effet d'une force de continuité, mais la force de discontinuité peut amener la rupture à chaque moment.

2) La constitution imaginaire des identités

2.a Conversions : dispositif de connaissance, dispositif de croyance

Sous une image unitaire de l'identité, la formation des images est conditionnée par le rapport de la surface et d'un fond, et les images sont des projections du moi profond ou cherchent à s'y relier. Mais le fond a disparu dans l'image de l'identité que nous traçons, et la condition de formation des images est le rapport de la surface et d'un sans-fond, les images venant en quantité illimitée du sans-fond. Mais deux questions, au moins, se posent alors. Si les images sont infondées et sont illimitées, en vertu de quoi une image est-elle projetée plutôt que telle autre ? Et, à partir d'une déliaison de principe, une liaison peut-elle s'opérer entre les images et ceux qui les reçoivent ?

En nous intéressant tour à tour aux apparences, au regard et à la parole, nous avons à chaque fois relevé un décalage : il y avait tantôt un jeu dans les apparences (le « faire semblant »), une modification opérée dans le regard, ou l'ajout d'images par la parole. Ce décalage structurel signale l'intervention de

[343] Voir *supra* la description de la structure pp. 249.

l'imagination dans la formation des images : c'est par l'imagination que sont produits les éléments qui ne s'originent pas dans une perception, dans aucun donné, c'est l'imagination qui remplit le vide derrière les apparences. Mais ce rôle de l'imagination implique une dimension fictionnelle des images. La chose est claire en repensant aux propos de Jeongho regardant le SDF : son regard ne découvre pas un déjà-là mais il tend à produire une nouvelle image à partir d'un vide. Le regard-image n'est alors pas la vérité du regardé, mais une production fictive du regardeur, projetée sur la surface-écran et pouvant prétendre à un statut véridique. Et il en va de même pour les apparences-images ou les parole-images, pour les images projetées par l'actrice Yongsil dans *Conte de cinéma* ou celles projetées par les trois hommes de *Sunhi*.

Nous avons décrit l'identité comme un processus relationnel d'altération, chacun échangeant avec les autres des images de soi, mais *il faut souligner la présence et l'action, au cœur de ce processus, d'une « fonction fictionnelle imageante »*[344]. Chaque image, considérée dans un processus relationnel, se définit comme altération, si bien qu'une image de soi est une image d'un « autre de soi » et qu'une image en remplace une autre, mais *chaque image, considérée en elle-même dans sa prétention à représenter un moi profond est une production fictionnelle*. Tout le dispositif de projection-intériorisation mis en jeu dans le problème de l'identité devrait être pensé comme *un dispositif fictionnel, impliquant une création imaginaire à partir de l'absence ou du vide d'origine*.

Parler d'altération ne suffit pas. On comprendra aisément qu'il faut, pour qu'il y ait altération, qu'il y ait relation d'au moins deux images, une première et une seconde. Mais il est important de ne pas confondre une première image avec ce qui serait une image originaire, soit une image reliée ou ancrée à un moi comme source de projection. Il n'y a pas d'image originaire donnée dans un premier temps, située en profondeur, et qui serait altérée et déliée dans un second temps. Les images sont au contraire toujours-déjà déliées, de la première à la dernière. C'est ce que nous faisait comprendre l'exemple de *Conte de cinéma* puisque l'écriture défait l'opposition d'un personnage fictif et d'une personne réelle (Yongsil-personnage ; Yongsil-actrice) pour faire apparaître l'actrice comme une altération d'altération. L'impossibilité de remonter à une origine fait apparaître la dimension fictionnelle des différentes images projetées à la surface, aucune valeur de vérité ou d'authenticité ne pouvant leur être attribuée assurément.

C'est à partir du manque de moi que les personnages entreprennent leur quête, mais c'est aussi à partir du manque d'origine que l'imagination s'exerce et fait œuvre de recouvrement. Mais cela s'accompagne du retournement suivant : les images qui devraient être fondées dans le moi identique sont autant d'images constituantes pour une identité en constante révision. *Si l'identité peut se penser comme série d'images et si toutes les images projetées peuvent être intégrées au montage de l'identité, il est*

[344] Marie-José Mondzain, *Le commerce des regards*, Paris, Editions du Seuil, 2003, p. 243. Marie-José Mondzain fait partie des penseurs pour lesquels l'image est constituante des individualités.

nécessaire d'affirmer que l'identité elle-même est constituée imaginairement. *Les images extérieures sont autant de productions fictionnelles qui, sans avoir besoin d'autre fondement que l'imagination, peuvent être intériorisées, passer en chacun depuis la surface et occuper la place vide du moi*. Or, la surface peut accueillir une quantité illimitée d'images : il n'y a pas de raison que telle image soit projetée plutôt qu'une autre lorsqu'une image est une production fictionnelle, mais il n'y a pas non plus de raison qu'une image soit intériorisée plutôt qu'une autre lorsque l'intérieur est vide et sans fond, sans principe de sélection. La place du moi, l'intériorité, déborde potentiellement d'images.

La quête dont le moi serait l'objet mène ainsi à tout autre chose, si bien que devons nous demander les raisons ou les façons qu'il nous reste de parler de « moi » ou d' « intériorité ». Nous écrivions dans un premier temps que les personnages attendaient tout de l'extérieur, leur propre moi et leur intériorité, mais il n'est plus question que d'une identité qui se constitue à la surface, et le moi tend à s'apparenter à une configuration d'images. Quand nous écrivons que « les personnages attendent tout de l'extérieur, même leur moi »[345], il faut comprendre qu'une telle phrase met l'existence du moi en suspens et est à lire dans la perspective d'un conflit d'images. Dans un effort de clarté, nous avons entrepris de décrire le dispositif de projection-intériorisation et la structure d'échange comme une réalité autonome, mais le moi est une illusion produite par le cadre de pensée à travers lequel les personnages expérimentent les images.

Le moi est bien visé dans les échanges, mais uniquement à partir de l'image unitaire de l'identité, c'est-à-dire du point de vue des personnages lorsqu'ils portent le « discours des limites ». Et nous pouvons condenser en une formule la tension qui parcourt les échanges : *des personnages sont forcés d'utiliser pour leur quête du moi, dans l'espoir de sa découverte et de sa connaissance, un dispositif dont le moi ne fait pas partie, la surface et l'imagination étant des conditions suffisantes à la production d'images*. Ces personnages vont donc tout droit à la déconvenue, celle-ci pouvant pour nous avoir une valeur révélatrice si nous nous interrogeons sur ses causes.

À la question de savoir comment les personnages peuvent viser un moi absent, la réponse est donc simple et s'inscrit dans le fil de nos réflexions précédentes. *Le moi, qui ne renvoie à aucune donnée empirique, est simplement inventé et ajouté par la pensée : il constitue un parfait exemple de fantôme de l'intelligence*. Il est le moyen par lequel un cadre de pensée ramène arbitrairement une multiplicité de manifestations comportementales et d'images projetées à une unité, consolidant face au problème de l'identité une image unitaire[346]. Nous avons déjà pu constater que cet ajout a pour conséquence toute une

[345] Voir *supra,* p. 258.

[346] Nietzsche est l'un des premiers à mener une critique radicale d'une image unitaire de l'identité et à dénoncer comme fiction toute une série de concepts : le sujet, l'individu, l'ego, le moi. On trouvera un condensé de cette critique dans le chapitre « Le nouveau concept de l'individu » de *La volonté de puissance, tome 1, op. cit.,* pp. 282-320. Epstein reprend à son compte cette critique, notamment dans le chapitre « le doute sur la personne » dans *Le cinéma du diable* : « le moi est un être mathématique et statistique, une figure de l'esprit comme le triangle ou la parabole, dont la netteté et la constance spécifique sont imaginaires

orientation de la structure, dont les composantes trouvent à se relier de façon à permettre une remontée depuis la surface jusqu'à une profondeur ou intériorité, orientation à même de satisfaire un idéal de savoir. *Le postulat du moi entraîne une unification de la structure qui opère du même coup la conversion de la surface qui, de lieu de fiction où défilent des images déliées, devient un lieu pour l'interprétation et la connaissance*. *Considérer le dispositif de projection-intériorisation à travers lequel se constitue l'identité à travers une image unitaire a pour conséquence sa conversion illusoire en dispositif de connaissance, les images échangées n'étant plus pensées comme des fictions infondées dans l'imagination, mais comme des vérités ou des faussetés, fondées ou non dans le moi.*

Mais, quand ils font ressortir les vides qui grippent la visée de connaissance ou réorientent le dispositif vers la surface, les échanges construits par Hong Sang-soo désignent le caractère infondé de ce qui sert de fondement à l'image unitaire, et la mettent ainsi en crise. Le « moi » est à mettre au nombre des concepts qui sont désignés comme des fictions de l'esprit et se trouvent relativisés : s'il nous arrive d'y recourir nous-même, nous ne le prenons pas pour une réalité substantielle mais y faisons appel comme à une fiction utile lorsque l'on cherche à désigner une identité individuelle, *dans la perspective d'un processus de mutation et d'un passage du savoir à la croyance.*

Parce que la visée de connaissance repose dans l'image unitaire sur l'ignorance du statut fictionnel de ses postulats, nous retrouvons dans le conflit des images de l'identité l'occasion d'un passage d'un modèle du savoir à un modèle de la croyance. Prétendre saisir la vérité essentielle d'un individu à partir des images projetées n'implique pas la réalité du moi, mais *une croyance à sa réalité*. La réalité du moi étant imaginaire, les vérités énoncées dans le cadre de cette croyance ont elles-mêmes toutes les chances d'être des fictions qui s'ignorent, et de relever de l'illusion. La tension entre le savoir et la croyance est sensible dans les situations d'échanges, à propos desquelles il convient de distinguer deux niveaux complémentaires, qui correspondent aux plans de pensée et d'existence. Il y a à un niveau le problème de l'identité en tant que tel, qui concerne l'opposition de deux images dans la pensée et le processus de constitution des identités individuelles à travers des séries d'images extérieures. Nous nous situons à ce niveau lorsque nous essayons de décrire le dispositif de projection-intériorisation ou relevons des logiques générales de savoir et de croyance, de continuité ou de discontinuité, liaison ou déliaison. Mais il y a également l'expérience des personnages et la question du statut que chacun attribue dans une situation donnée aux images projetées, et l'incidence que cela a sur ses relations avec les autres. Ces niveaux sont articulés, puisque les jugements des personnages et leurs ressentis, les certitudes ou les doutes, renvoient

et couvrent une large zone d'innombrables réalisations approximatives possibles. », dans *Jean Epstein, Ecrits complets, Volume 5, 1945-1951*, Paris, Independencia éditions, 2014. Mais nombreux ont été, depuis le siècle dernier, les critiques du moi comme concept et ceux qui ont mis en avant la dimension fictionnelle des identités individuelles.

directement à une tension dans la pensée. *Chaque rencontre d'images est ainsi un événement de pensée prenant sa place dans le drame du savoir et de la croyance*.

Nous avons déjà vu que les personnages, comme personnages conceptuels, incarnaient un conflit, et qu'ils occupaient une position intermédiaire : cela apparaît clairement lorsque l'on s'intéresse non plus à ce que cherchent les personnages au départ, mais à la manière dont ils réagissent à ce qu'ils trouvent. Nous avons commencé à établir que le dispositif qui sert à la quête du moi soutient l'expérience d'une différence à soi, et que la visée de connaissance suppose une croyance : le dispositif conduit à un point problématique qui fonctionne comme un point de suspension de retournement de la pensée ou de suspension du jugement. La position des personnages et leur expérience de ce point s'expriment globalement par un double caractère de leurs conversations : orientées par un idéal de connaissance et de vérité, elles mettent en jeu de la reconnaissance et de la croyance, et *les personnages passent en réalité autant de temps à se décrire et à se définir qu'à exprimer leur certitude ou leur doute au sujet de ces descriptions et définitions*.

Développer cette observation nous permettra de terminer l'exposition du mécanisme d'envoi et de renvoi des images. Nous avons en effet commencé par décrire le premier sens de l'échange, allant des apparences aux regards, pour nous intéresser ensuite aux paroles. Mais une composante manque encore : les oreilles qui reçoivent ces paroles. Par cette étape nous continuerons à déterminer le problème de l'identité et répondrons à la question de la liaison des images et des individus tout en mettant en évidence la tension entre savoir croyance.

En situation, tout se passe en fait comme si les personnages croyaient « au » moi en général sans jamais croire à « un » moi qui serait le leur. La difficulté tient sans doute à la fois à la diversité des images de soi qu'ils rencontrent et à une disposition caractéristique au doute. Quand le professeur de San Diego décrit Haewon ou quand le professeur Choi décrit Sunhi, les deux jeunes femmes réagissent en lançant un « *vraiment ?* ». Le « vraiment » interrogatif ou exclamatif a une fonction claire dans les échanges et y marque *la tension éprouvée par les personnages, conjoignant le désir de certitude avec l'impossible dissipation du doute* pour tout ce qui concerne les images de soi et la parole de celui qui les projette.

Dans *Ha ha ha*, Yeonju lance elle aussi des « *vraiment ?* » face aux affirmations de Jungshik sur ce qu'elle est, et *la perspective d'une vérité définitive se heurte à la répétition des situations* à l'intérieur des récits. Yeonju et Seongok, guidées par un désir de certitude demandent aux hommes de les décrire, mais ceci à plusieurs reprises. Nous reviendrons plus loin sur les échanges de Yeonju et de Jungshik, mais ceux de Seongok et de Munkyung sont déjà pour nous riches d'un certain nombre d'enseignements. Si les situations réunissent deux personnages autour de l'image de l'un d'eux (Seongok), elles nous indiquent

que *la parole ne prend son statut que de celui qui écoute, et que l'on ne croit pas à l'image projetée sans croire d'abord à la parole.*

L'échange que nous avons déjà mentionné, où Munkyung tente de décrire Seongok en se référant à son petit chien, est en réalité le second du genre pour le couple en formation[347]. Le premier a lieu lorsque les personnages, après avoir passé un moment agréable ensemble, sont sur le point de se quitter. Munkyung, sentant sûrement que le courant passe entre eux, déclare alors qu'il vaut mieux qu'ils se séparent au lieu de coucher trop vite ensemble, arguant qu'ils ne voudraient pas faire l'amour comme des bêtes. Seongok est touchée par cette preuve d'humanité et de maîtrise de soi et, partageant sa pensée, elle ne tarde pas à s'étonner qu'il la connaisse si bien, lui demandant ce qu'il sait d'autre sur elle. C'est donc à ce moment que Munkyung se lance dans une première description-définition :

> « Vous avez un cœur pur, mais les hommes ne le méritent pas. Vous êtes courageuse et douce. Mais vous n'ouvrez pas facilement votre cœur. Vous n'aimez pas les malentendus et n'évitez pas les conflits. Vous pourriez mener une vie pleine, sans aucune difficulté. Mais cela ne vous suffit pas. Vous avez besoin d'un homme mais ils sont tous lamentables...comme moi. »

Cette définition de Seongok est, de la part d'un descripteur qui n'a aucun moyen de connaître la vérité, une production fictionnelle, ce qu'indique la suite de sa conduite : il ajoute un « *je ne sais pas si j'ai raison* », et fixe la jeune femme avec appréhension. L'image apparaît flottante et celui qui parle doute de ses propres paroles. Mais Seongok ne tarde pas à le soulager en lui disant qu'il a raison « *en gros* », et en étant elle-même confortée dans l'idée naissante que Munkyung a d'elle une connaissance inexplicable. Se met ainsi en place une relation où un personnage qui renvoie à l'autre une image par sa parole *peut croire avoir dit la vérité de l'autre*, tandis que celui qui écoute et reçoit l'image de soi *peut croire que l'autre le connaît*.

Mais cette relation et son enjeu de connaissance sont donc redéployés lors de la séquence du restaurant, où chacun commence par comparer l'autre à un animal : Seongok compare Munkyung à un serpent dodu, et il lui rend la pareille en la comparant à un lapin dodu, ce dernier adjectif ne manquant pas d'alarmer la jeune femme qui vérifie immédiatement son tour de taille. Un peu plus tard, après que Munkyung, rebondissant sur la relation délétère que Seongok entretient avec Jeongho, lui a conseillé d'éviter les choses sombres et tristes, elle s'étonne à nouveau qu'il en sache tant sur elle et, toujours avide de définition, lui demande ce qu'il sait d'autre. Il faut ici souligner que *cette demande qui semble succéder à la précédente, comme si Seongok désirait que Munkyung complète l'image qu'il avait commencé à tracer auparavant, opère en réalité un effacement des traits précédents*, comme si un coup de chiffon avait été passé sur la surface entre les deux échanges. On trouve ici, de manière assez comique,

[347] Voir, *supra,* p. 260.

une distinction entre Munkyung, qui commence par rechigner en rappelant à Seongok qu'il l'a déjà définie, et Seongok qui s'excuse de ne pas s'en souvenir et réitère sa demande. La réaction de Munkyung est de bon sens et conforme au principe d'identité : si une personne a été définie une fois et qu'elle reste toujours la même, alors il suffit de se souvenir ou de répéter la première définition. Mais cette situation où *un même personnage demande à nouveau une image* suggère que Seongok, qui a oublié ce qui la définit, pourrait se définir différemment, par une autre image de soi.

Face à cette demande, Munkyung est en tout cas sommé de projeter une image : sa volonté d'échapper à cet exercice nous suggère à nouveau une incertitude première, mais, forcé de se prêter au jeu, il déploie alors les apparences d'un effort de perspicacité, se concentrant et cherchant longuement une réponse en déplaçant le regard de gauche à droite. Alors que s*on statut de connaisseur est remis en jeu*, on comprend par l'oscillation entre la précision extrême et la généralité de l'image qu'il finit par projeter, celle d'une Seongok qui aime les bichons maltais et les fleurs, qu'il s'agit surtout pour lui d'éviter les risques. Sa perspicacité s'exerce en réalité bien moins à partir des apparences de Seongok que sur ce qu'il convient de dire pour *conserver le crédit de la jeune femme*.

Mais la mobilité des personnages est extrême, et l'on remarque un retournement puisque Munkyung, d'abord prudent et tâtonnant, finit par être affirmatif, disant qu'il connaît Seongok, tandis que la jeune femme, d'abord persuadée qu'il la connaît, passe en quelques secondes de la surprise et de l'enthousiasme à un scepticisme marqué. On remarque en effet que dans l'échange *toute assertion de la part de Munkyung donne à la fois lieu à une confirmation et à un doute* de la part de Seongok (« *vous le voyez vraiment* ? » ; « *comment vous le savez ?* » ; « *on se connaît à peine* »). Pour comprendre ce trajet de chacun des personnages entre doute et certitude et les fluctuations de la valeur qu'ils attribuent aux images projetées à la surface, il faut décrire la relation des deux et complexifier légèrement.

Nous avons déjà relevé que la pensée de Seongok pouvait être sous l'emprise de l'image classique de l'identité et que, considéré à travers cette image, le dispositif d'échange était converti en dispositif de connaissance. Cette conversion se retrouve dans l'échange des personnages, et joue aussi bien en faveur qu'en défaveur de Munkyung. La mobilisation de postulats appartenant à l'image unitaire joue d'abord en sa faveur puisque *Seongok ne pourrait pas commencer par croire qu'il la connaît si elle ne croyait à la possibilité même d'un savoir* des uns sur les autres. Dire que Seongok est sous l'emprise d'une image unitaire revient en effet à dire qu'une croyance à un ou plusieurs postulats *externes au dispositif* vient orienter ou conditionner son fonctionnement et l'expérience qu'en font les personnages. *C'est à travers une croyance au savoir et à la fiction d'un moi unitaire que Seongok, lorsqu'elle reçoit une image d'elle,*

peut croire que Munkyung lui dévoile une vérité, et c'est cette croyance de Seongok qui participe en retour à faire passer Munkyung du doute à l'assurance.

Nous n'avons en effet au départ, du côté de Munjyung, qu'une parole qui projette une image à dimension fictionnelle, dont il doute lui-même. Aussi la certitude ou la possibilité pour lui d'affirmer une certitude ne vient pas de lui-même, mais elle lui est ouverte par Seongok, par le triple fait qu'elle croit à la possibilité de connaître en général, qu'*elle lui prête d'emblée, en particulier, un statut de connaisseur*, et qu'*elle se reconnaît dans l'image qu'il a projetée*, la reconnaissance confirmant le statut. Mais dire que Seongok prête à Munkyung un statut de connaisseur revient pour nous à dire qu'elle-même projette *l'image d'un Munkyung sachant.*

Il faut se rappeler ici de la réversibilité de la structure, en vertu de laquelle un échange implique virtuellement à chaque fois une tension entre mon image de moi (conditionnant une reconnaissance – ici Seongok qui se voit comme passionnée des fleurs), mon image de l'autre (Seongok qui imagine Munkyung en sachant), son image de moi (que la parole extériorise – Seongok aimant les fleurs) et son image de soi (Munkyung doute de lui) – tension dans laquelle se joue l'attribution des valeurs aux différentes images et donc le résultat de l'échange et le cours de la relation. Autrement dit, *lorsqu'un personnage se met à en définir un autre, ce n'est pas seulement le sort de l'image de cet autre qui est en jeu, mais aussi, à travers la réception ou réaction de l'autre, le sort de sa propre image*. L'image de celui qui parle est en jeu lorsqu'il décrit celui qui écoute, mais sur un mode spécifique, qui influence la manière dont sa parole sera reçue : l'autre se fait-il de lui une image de sachant (auquel cas il sera amené à valoriser ce qui est dit) ou plutôt une image d'ignorant ?[348]

Aussi l'évolution de Munkyung, passant du doute sur sa propre capacité à dire la vérité à la certitude, doit se comprendre à partir de l'introduction dans l'échange par Seongok, d'une image de lui comme sachant, production fictionnelle qui lui est au départ parfaitement extérieure mais qu'il pourra ensuite utiliser une fois son propre doute éteint et retourner à l'envoyeur pour tenter d'endiguer le départ du doute de l'autre côté. Nous avons donc affaire à une situation où *la valeur de la parole de l'un est entièrement relative à l'autre et où la croyance à la connaissance, l'adhésion à une image unitaire de l'identité, conditionne la possibilité pour celui qui parle de prétendre à la vérité, parce qu'elle conditionne celle, pour celui qui écoute, de se faire une image de l'autre comme sachant*.

[348] On trouvera chez Marie-José Mondzain plusieurs analyses mettant à jour une économie de la croyance où, lors d'un échange, la croyance des uns passe par celle des autres. Munkyung prétend ici connaître une vérité à laquelle il ne peut pas avoir accès, et Mondzain analyse justement des cas où une parole se réfère à ce que personne n'a vu (selon la formule de Mondzain, « l'invisible est le site de la voix », c'est-à-dire que la parole recouvre un vide) et fait directement appel à la croyance des autres. Voir *Homo spectator*, Montrouge, Bayard, 2013, pp. 298-301 et *Le commerce des regards, op. cit*., pp. 224-228 notamment.

En somme, *la conversion d'un dispositif fictionnel en dispositif de connaissance repose sur une croyance*. Du point de vue de l'expérience des personnages, le dispositif fictionnel est un dispositif de croyance, en tant que *seule la croyance permet la conversion des images fictionnelles en images vraies, donc la conversion des ignorants en sachant*. Mais cela signifie pour nous le statut fictionnel de toutes les images auxquelles les personnages attribuent une valeur de vérité, puisque l'idée même que celui qui parle dit la vérité de l'autre dépend d'une fiction première, des postulats d'une image unitaire de l'identité. Dans les échanges d'images, *la vérité a donc un double statut fictionnel et relationnel,* puisqu'il faut pour croire qu'une image est vraie croire à la fiction d'un moi connaissable, et que le sort des images projetées par les uns dépend de la reconnaissance et de la croyance des autres[349].

La croyance de Seongok joue donc d'abord ici en faveur de Munkyung, l'écriture d'Hong Sang-soo autorisant la reconnaissance de Seongok. La coïncidence entre une image qu'elle a d'elle même et une image projetée par Munkyung, *considérée à travers les postulats de l'image unitaire,* est perçue comme le signe d'un savoir, d'une liaison de la parole et du fond. La situation permet ainsi une conversion de la déliaison stucturelle en liaison, de la croyance en savoir, mais pour faire revenir ensuite la déliaison et la croyance en exposant l'entreprise de connaissance à certaines limites. Tout le problème, ici, alors qu'une image extérieure projetée par Munkyung prétend à la vérité, et que la connaissance revient à opérer un lien entre la surface et le fond, est celui de la garantie de ce lien. Nous avions vu en nous intéressant à la manière dont Yushin avait accédé à la connaissance de soi que ce lien ne pouvait être garanti qu'à travers le contact avec une instance transcendante ayant directement accès au moi, provenant elle-même d'un espace originaire.

D'un point de vue structurel, le rapport de Seongok et de Munkyung est identique à celui de Yushin et de la voix transcendante. *La voix de celui qui dit à l'autre qui il est est l'équivalent d'une voix divine, et la parole vient à chaque fois remplir la place de l'origine par une image*. La place du sachant est une place divine, et Yushin croit en ce que lui dit la voix transcendante de la même manière que Seongok croit au départ à ce que lui dit Munkyung, en lui prêtant une capacité inexplicable à la connaître, à accéder à

[349] Nous renvoyons encore une fois aux réflexions de Marie-José Mondzain, qui affirme, au cours d'un développement sur le statut ontologique de l'image, que « la vérité de l'image n'est pas d'ordre ontologique mais de l'ordre de la semblance et de la relation ». Autrement dit, la vérité de l'image est pour Mondzain est liée à sa « place discursive » et fait l'objet d'une délibération ou d'une élaboration aux moyens de la parole. À partir de la position du personnage de l'Etranger dans *Le Sophiste* de Platon, l'auteure note ainsi qu'il convient de condamner, plutôt que les images qui ne sont ni vraies ni fausses et ne prétendent par elles-mêmes à rien, certaines « impostures discursives » qui consistent à affirmer qu'il y a une substance de l'image. La parole a pour fonction de relier l'image, de manière extrinsèque, à la question de la vérité : pour qu'une image paraisse vraie, il faut à la fois qu'un discours la qualifie comme vraie, la dise fidèle à son modèle (ce modèle étant dans nos situations le moi profond), et qu'un auditeur accrédite ce discours. Le problème est donc en dernier lieu celui de « la fondation du discours vrai qui conditionne la vérité du visible et du regard que nous posons sur lui ». Tout discours, prétendant délivrer une vérité à partir de l'image, peut ainsi être caractérisé comme discours fictionnel, à la légitimité discutable. Les analyses de Mondzain font apparaître que le jeu de l'image et de la parole mène tout droit au problème de la croyance, l'image opérant une division entre l'ordre du réel et celui de la vérité. Voir Ibid., p. 166-168, 183-196.

son moi. Seulement Munkyung n'est pas Dieu, il ne parle pas depuis un espace originaire mais depuis l'autre côté de la surface : *la parole divine est elle-même fondée en tant qu'elle provient de l'espace originaire, mais la parole des personnages, et la prétention à la vérité, est toujours infondée en tant qu'elle provient de l'autre côté de la surface.*

Seongok éprouve ainsi à la fin de l'échange ce que Munkyung éprouvait pour sa part au début : l'absence de fondement des paroles. Et, tout en restant guidée par un idéal de savoir, elle demande à Munkyung ce que Yushin ne demandait pas à l'instance transcendante. Seongok ne se contente pas en effet de croire, mais *elle demande une preuve ou une explication* à ce qui lui semble inexplicable : comment parvient-il à savoir ce qu'il sait, comment relie-t-il ses apparences à son moi ? C'est ainsi que le personnage, guidé par sa croyance et le désir de certitude qui va avec, éprouve finalement, en l'absence de raisons de croire, le doute. *En l'absence de moi et de l'intervention d'une instance transcendante qui en garantit l'accès, il n'y a pas d'explication possible mais, en l'absence d'explication, la reconnaissance apparaît comme ce qu'elle est : un effet de surface lié à la coïncidence d'images flottantes*.

À travers ces échanges apparaissent donc des tensions entre les images de l'identité et les logiques qui leur correspondent, et le malentendu qui en résulte. Munkyung, à travers sa parole, n'a fait que projeter à la limite une image fictionnelle de Seongok, et elle n'a fait que s'y reconnaître en l'écoutant, et pourtant Seongok peut à un moment donné croire que Munkyung a perçu ce qu'elle est vraiment, et Munkyung peut se mettre à croire qu'il a vu juste. *Tout se joue dans l'interaction des personnages, autour de la surface, conformément à une image de l'identité comme affaire d'images extérieures, et pourtant ceux-ci réagissent comme si les images manifestaient une vérité profonde*. Mais tout en mobilisant les illusions, l'écriture permet de saisir le dispositif pour ce qu'il est, et de comprendre que la valeur d'une parole ou d'une image n'est pas intrinsèque et définitive, en vertu d'une liaison avec une profondeur. *La valeur de « vérité » ou de « connaissance » d'une image ne vient que de la reconnaissance ou de la croyance de celui qui l'écoute ou la reçoit* : il aurait suffi que Seongok ne se reconnaisse pas dans les images projetées pour que celles-ci soit considérées comme « fausses » et non comme « vraies ».

Les images flottent dans le doute et le dispositif implique une incertitude structurelle. Cette incertitude a pour corollaire la possibilité pour les uns de prétendre à une vérité sans pouvoir néanmoins donner de preuve, et celle pour les autres de croire ou non à une image : les positions sont toujours instables et les prétentions contestables. Nous avons déjà évoqué l'échange qui a lieu au début de *Sunhi* entre Sunhi et Munsu, et le fait que ce dernier s'étonne de la manière dont il est décrit par la jeune femme, mais on retrouve le même problème dans les échanges entre Jungshik et Jeongho dans *Ha ha ha ,* qui

donnent lieu à des suites d'accusations et de défenses. Le premier a lieu lorsque Jungshik, critique de profession, donne son avis sur le dernier poème en date de Jeongho, mais l'argument porte en réalité moins sur la qualité intrinsèque du poème (que le spectateur ne connaîtra pas) que sur la question de savoir s'il reflète ou non la personnalité de son auteur. Et Jungshik, en l'occurrence, prétend que le poème est une tricherie qui ne reflète pas son véritable moi mais a été écrit sous l'influence d'idées extérieures :

« Jungshik - tu es tombé dans l'existentialisme

Jeongho - Pas du tout.

- J'en ai bien l'impression.

- C'est quoi, l'existentialisme ? J'écris juste ce que je ressens.

- Moi, je te connais. C'est pas toi. Tu dis des énormités. Avec un sentimentalisme pubertaire dans un style existentialiste. Tout le monde peut voir ça. Tu dois dépasser tes limites

- Oh c'est bon ! Tu m'agaces ! Quand j'écris mes poèmes, je ne suis pas le même. Comment pourrais-tu être le même ?

- Sois plus déterminé dans ta vie ou honnête avec toi-même. Tu dois faire un choix. Arrête de tricher.

- Tu crois me connaître vraiment ? Ça me fait marrer. J'ai mon propre chemin à suivre. Même si tu me trouves puéril, c'est ma façon de progresser. T'as pas à me juger comme ça.

- Ok, tu as encore le temps. Entrons manger. »

Cet échange n'aboutit pas à grand-chose, mais peut se diviser en trois parties, les variations tenant surtout à chaque fois aux réactions de Jeongho, puisque la ligne de Jungshik ne bouge pas. La première réaction consiste à affirmer qu'en réalité le poème reflète bien sa personnalité, puisqu'il écrit simplement ce qu'il ressent, et que l'existentialisme, auquel l'assimile Jungshik, ne fait pas partie de sa culture et ne peut donc pas l'avoir influencé. On rencontre là la question de l'autonomie et de l'influence, mais notons simplement que la référence de Jungshik à l'existentialisme signale dans ces circonstances la dimension fictionnelle de l'image qu'il projette : il attribue un caractère « existentialiste » à son ami à partir de ses propres connaissances, et dans l'ignorance totale de ce que son ami connaît pour sa part. Ou, pour le dire autrement, il monte sa propre connaissance de l'existentialisme avec le poème présent, pour en tirer une image de Jeongho existentialiste qui n'a qu'un rapport incertain à la réalité.

Jeongho, déjà excédé par la mise en question de son intégrité, change dans un second temps de tactique, en affirmant cette fois que la raison pour laquelle son ami ne le reconnaît pas est qu'il y une différence entre lui comme être quotidien et lui comme poète. Cette réponse est intéressante mais constitue un problème si l'on essaie de coller à une image unitaire du moi régie par un principe d'identité, comme tente apparemment de le faire Jungshik. La réponse de ce dernier, qui invite Jeongho à l'honnêteté

et au choix, dénote en effet qu'il ne trouve dans les paroles de son ami que la marque d'une duplicité coupable : la dissociation du moi-quotidien et du moi-poète ne semble pas envisageable autrement que comme fausseté, et est replacée dans la perspective d'une réunification. Jungshik concevrait ici l'expression artistique comme expression de soi, alors que la position de Jeongho place celle-ci du côté de la projection d'un « autre de soi ». La feuille du poème aurait de ce point de vue vis-à-vis de lui la même fonction que celle de l'écran de cinéma pour Yongsil.

Cependant, la réaction de Jungshik mène au troisième moment. Jeongho, qui s'est contenté de se défendre, se met à attaquer à la racine, s'en prenant à la prétention qu'a son ami de le connaître et de s'ériger en juge de ce qui lui ressemble ou pas. Plus tard, à l'issue de l'échange entre Jeongho et Yeonju autour des apparences du SDF, la situation se répétera, Jungshik accusant Jeongho d'exagérer ce qu'il ressent vraiment et de faire semblant d'être trop sensible, ce à quoi le poète répond en l'accusant d'être lui-même un snob imperméable aux autres… On retrouve entre les deux hommes le malentendu lié au fait que chacun affiche une prétention à définir et connaître l'autre, alors même qu'ils ne font qu'échanger à la surface, à partir des images que chacun a de l'autre : Jungshik pense que le poème de Jeongho est une tricherie, que son comportement ne reflète pas son moi véritable, mais c'est avant tout l'image qu'il se fait de son ami qu'il ne reconnaît pas dans le poème.

Toute la conversation s'enroule ainsi autour d'un point problématique : il est autant impossible pour l'un de donner la preuve que ce qu'il affirme est vrai que pour l'autre que ce qu'affirme l'autre est faux, et ne restent entre les uns et les autres que des images pouvant aussi bien faire l'objet d'un rejet que d'une reconnaissance, des fictions offertes à la croyance de chacun. Le point problématique est aussi dans ce cas un point de rupture, puisque l'influence que Jungshik voudrait lui-même exercer sur son ami qu'il juge sous l'emprise d'influences extérieures est elle-même défaite, la réaction de l'ami étant de rejeter du même coup l'image qu'il lui renvoie (un homme sous influence) et sa prétention à le connaître. Le maximum de proximité qu'impliquerait la connaissance de l'un par l'autre se retourne en maximum de distance[350].

[350] Nous pouvons repenser ici à la fin de *Sunhi*, lorsque le personnage féminin est rendu à son opacité. Il en va en quelque sorte de même pour Jeongho : on ne dit pas ici « chacun fait ce qu'il veut », mais le poète dit à son ami qu'il a son propre chemin à suivre.

2.b La sélection des images : identification et puissance de liaison

Dans l'échange entre Jeongho et Jungshik, le fait que le poète ne se reconnaisse pas empêche le critique d'accéder au statut de connaisseur, ce qui confirme l'idée que la valeur de la parole dépend de celui qui la reçoit. Arrivés à ce point, nous pouvons revenir sur ce qui se passe à la fin de *Sunhi*, lorsque les trois hommes décrivent en choeur le personnage de Sunhi et semblent s'accorder l'un l'autre un savoir sur elle. La situation nous renvoie également à la valeur relative des images extérieures, puisque l'on peut penser que chacun n'accorde ce savoir aux autres que parce qu'il peut reconnaître dans l'image que les autres ont de Sunhi sa propre image d'elle. Aucun des trois ne dispose d'un savoir, mais *chacun, par l'intermédiaire d'une image commune, opère une reconnaissance et, en attribuant aux autres un statut de connaisseur, est en mesure de se l'attribuer à lui-même*. Comme nous l'avons déjà dit, la séquence finale n'est pas du tout le moment où est atteint une connaissance objective de Sunhi, mais plutôt celui d'une illusion collective où des ignorants s'identifient aux autres comme sachants à partir de la reconnaissance d'une image extérieure et déliée. Cas caractérisé d'illusion propre au modèle du savoir : *ils croient savoir et ne savent pas qu'ils croient*.

Cet exemple montre par ailleurs, s'il était besoin, que la question de la reconnaissance se pose non seulement dans les cas où sa propre image est en jeu, dans une situation où un personnage en écoute un autre qui lui parle de lui, mais aussi dans les cas où l'image de l'autre est en jeu, lorsqu'un personnage entend parler d'un tiers absent. Cependant, la spécificité de cette situation de *Sunhi* fait nécessairement porter l'enjeu sur ceux qui parlent plus que sur celle dont ils parlent.

La reconnaissance est un mouvement qui s'opère (ou pas) dans une situation réunissant au moins deux personnages autour d'une image, et elle a comme enjeu la valeur des images et le statut de celui qui parle. *Mais elle implique aussi l'identité de celui dont on projette une image.* Lorsque les trois hommes parlent de Sunhi en son absence, le fait que chacun reconnaisse Sunhi dans l'image qu'ils projettent en commun implique nécessairement que cette image corresponde pour eux à ce qu'est Sunhi. Si les images s'échangent à la surface, les paroles prétendent saisir l'autre côté et investissent imaginairement la place de l'origine, remplir le moi : parler d'un autre et le reconnaître dans l'image projetée, c'est tendre à l'identifier à cette image. Or, c'est la même chose lorsqu'un personnage reçoit une image de soi, quoiqu'avec une différence de taille. Lorsqu'une parole extériorise une image de soi, alors cette image extérieure peut faire l'objet d'une intériorisation et celui qui la reçoit est en situation de s'identifier à cette image de soi. Dans une situation d'échange, l'identification sera pour nous le concept désignant le passage de l'extérieur à l'intérieur, la question n'étant alors plus de savoir comment se forment les images

mais comment, à partir de la projection d'images à la surface, s'opère la constitution des identités individuelles.

Nous avons vu que, d'un côté, l'identité pouvait être définie comme montage d'images projetées à la surface, et que, d'un autre côté, les images étaient des productions fictionnelles, n'importe quelle image pouvant *a priori* être projetée en l'absence d'un principe de limitation. On pourrait donc considérer en s'en tenant là que toutes les images extérieures parvenant à la surface font partie du montage de l'identité. Mais il faut insister sur le fait que les images ne sont pas simplement extérieures ou intérieures, mais, du point de vue de l'expérience des individus, *extériorisables et intériorisables*. Cela signifie que, si chaque image peut être *a priori* intégrée au montage de l'identité, toutes ne font pas en fait l'objet d'une intériorisation.

Il nous faut insister ici sur la dissociation entre l'existence d'une intériorisation et d'une identité individuelle, et l'existence d'une intériorité et d'un moi, les uns et les autres relevant de deux images de l'identité opposées. L'intériorisation ne suppose pas d' intériorité rigide et limitée, comportant un ensemble d'attributs ou de qualités données, mais espace vide et informe où sont accueillies les différentes images venues de l'extérieur. Ce sont ces images et les intériorisations successives qui constituent l'identité, si bien qu'elle doit être abordée comme une réalité imaginaire constituée par l'intermédiaire de productions fictionnelles, et non comme une réalité substantielle – sans en déduire que l'identité individuelle est elle-même une irréalité, puisque les fictions constitutives ont une réalité propre. Les images comme « autre de soi » ou fictions peuvent être intégrées au montage de l'identité, mais *l'identification à ce que l'on n'a jamais été n'est concevable qu'en remplaçant le moi comme principe de sélection par la reconnaissance et la croyance*, qui dépendent elles-mêmes des relations des uns et des autres. Nous pouvons ainsi renforcer notre conception de l'identité comme enjeu relationnel qui implique le double principe d'extériorité et d'altérité mais aussi une dimension imaginaire-fictionnelle.

Lors d'une rencontre, l'imagination produit à partir d'un vide une image fictionnelle et flottante, qui, apparaissant à la surface, peut y faire l'objet d'une identification et emporter la croyance, la croyance emportant alors l'image vers l'intérieur. *Nous dirons donc que l'identité n'est pas donnée et fixe, mais implique le rapport d'un individu et d'une image autour d'une surface et se constitue par identification à des images flottantes*. Le problème de l'identité implique quant à lui une série de concepts articulés les uns aux autres. *L'identification* est le processus par lequel une image est intériorisée et intégrée au montage de l'identité. *La reconnaissance* renvoie pour sa part à une comparaison de deux images (mon image de moi, son image de moi) par laquelle s'opère un rejet ou une sélection (de l'image projetée et de la parole qui la projette).

La croyance renvoie pour sa part au rapport que chacun entretient avec la parole de l'autre, par-delà le vrai ou le faux, impliquant la possibilité pour les uns de croire les autres sur parole. Elle est, à partir d'une déliaison structurelle, en l'absence d'un moi et hors de la perspective d'une totalisation, *une puissance de liaison des images et des individus, ou de conversion des images-fiction en images-réalité*. C'est par la croyance que les images fictionnelles reçoivent leur poids de vérité et trouvent leur place dans une identité conçue comme réalité imaginaire. En ce qui concerne les images de soi, la croyance n'est pas fonction de la vérité, mais c'est plutôt la vérité qui est fonction de la croyance. C'est ainsi qu'il faut comprendre les situations où un personnage renvoie à un autre une image de lui qui comporte une dimension fictionnelle, mais qu'il prend pourtant pour une vérité sur lui-même. *C'est donc par la croyance que l'on répond à la question du caractère a priori illimité des images*, c'est par elle que s'opère un tri.

Sunhi, à nouveau, permettra de mieux saisir le jeu de ces concepts et de faire apparaître le rôle déterminant de la croyance comme puissance de liaison *sans commettre l'erreur d'opposer la croyance au doute*. Nous avons vu que le film, avec ses trois personnages masculins, présentait un cas où trois personnages différents produisaient une même parole-image, mais les échanges de Sunhi et de Choi, pris séparément, constituent un cas différent, où un même personnage reçoit tour à tour deux descriptions-définitions différentes de la part d'un même interlocuteur. Choi est en effet amené à rédiger deux versions de sa lettre de recommandation, Sunhi s'avérant peu satisfaite de la première. Après lecture, la jeune femme sollicite expressément un déjeuner pour exprimer ses doutes sur ce qu'à écrit le professeur, commençant par demander si elle est vraiment comme il l'a décrite, « *réservée* » :

« - Oui, tu sembles parfois bizarre, parfois courageuse

- Courageuse ?

- Oui, parce que tu es honnête.

- Alors pourquoi vous dîtes que je ne sais pas m'exprimer ?

- Hein ? j'ai dit ça ? Je l'ai écrite en trente minutes !

- Vous dîtes que je manque de courage, et là que je suis courageuse !

- Tu te rappelles tout ce que j'ai écrit ?

- Et puis…j'ai l'air trop ambitieuse ?

- Tu as des ambitions cachées.

- Tout le monde, non ?

- C'est vrai, mais n'es-tu pas différente ?

- Non. Je suis pareille !

- Bon. Mais je dis des choses positives !

- Sans doute. Vous dîtes que je suis gentille, que j'ai un sens artistique et que je suis idéaliste.

- Tu as un sens artistique et tu es gentille.

- Je ne suis pas gentille. »

La tension entre désir de certitude et permanence du doute est palpable dans cet échange. Il est clair qu'il y a ici échec de la reconnaissance, puisque Sunhi conteste la définition que Choi a donnée d'elle, affirmant par exemple contre lui qu'elle n'est pas gentille. La définition est ici mise en doute par le personnage et pour le spectateur, soit que Sunhi pointe une contradiction entre ce que Choi a écrit et ce qu'il dit à présent, soit que l'on mentionne la rapidité avec laquelle la lettre a été écrite. Il semble de fait clair ici que celle qui a reçue une image d'elle lui accorde beaucoup plus d'importance que celui qui l'a envoyée[351]. Nous retrouvons ici une caractéristique de Sunhi, qui saute sur tout ce que l'on dit d'elle comme sur une opportunité de mener à bien sa quête du moi. Mais le comportement du personnage témoigne en même temps de son ouverture aux autres : alors même qu'elle conteste et exprime un doute profond, elle reste en attente d'une définition extérieure, et semble continuer à valoriser la parole de Choi. Il faut bien, pour qu'elle lui demande si elle est « *vraiment* » réservée, qu'elle parte du principe qu'il disposerait à son égard d'une certaine clairvoyance ou qu'elle lui suppose une capacité à percer son opacité.

Le doute qu'elle éprouve face à la lettre est ainsi contrebalancé par le doute qu'elle éprouve à son propre sujet, si bien qu'au lieu de rejeter à la fois son image et le procédé qui l'a produite, elle demande simplement à Choi de réécrire une lettre, c'est-à-dire de changer d'image. On voit mal pourtant à partir de là comment parvenir à dissiper le doute initial : si Choi ne changeait pas de description, alors celle-ci, rejetée par Sunhi, resterait douteuse et, s'il en changeait, il faudrait de toute façon le considérer comme faillible et se demander quelles raisons l'on aurait de considérer une nouvelle description comme plus « vraie » que l'ancienne. On remarquera alors que la discussion suggère une issue, en associant au changement d'image un accroissement du temps de réflexion. En effet, alors que Sunhi demande au professeur de réfléchir trente minutes de plus pour une nouvelle lettre, celui-ci s'engage à réfléchir une heure de plus, comme si la quantité de réflexion devait déterminer la qualité de la description.

Tout en formulant cette proposition, Choi se demande toutefois si une image différente sortira de ce surplus de réflexion. La seconde lettre proposera bien une image différente, et donnera lieu à un échange

[351] On remarquera que Choi dit avoir oublié ce qu'il avait écrit, tout comme Seongok avait oublié la première description que Munkyung avait faite. On retrouve également une tendance à rapporter un personnage à une généralité, puisque, lorsque Sunhi dit qu'elle a des ambitions, Choi demande si ce n'est pas le cas de tout le monde.

qui, sans que le doute soit dissipé pour autant, prendra un tout autre tour. Le professeur commence par évoquer dans cette nouvelle version le travail de son étudiante, expliquant qu'*elle crée des œuvre fortes et expérimentales, loin des schémas existant, qui évitent le piège classique des expressions égocentriques et qui, libérées des contraintes de la certitude, offrent de véritables messages poétiques*. Il poursuit à propos de son caractère, la décrivant comme *calme, méticuleuse, persévérante sans céder à l'affirmation de soi, disposant d'une réserve naturelle tout en réussissant à communiquer, et ajoute qu'elle est intègre et douce, a l'innocence et l'honnêteté de l'idéaliste*. Si les images ne sont pas opposées en tout, puisque l'on retrouve d'une lettre à l'autre certains termes, on constate qu'il y a bien eu quelques retournements ou reformulations : Sunhi est maintenant dotée d'une capacité à communiquer avec les autres qui lui faisait défaut, et une saine persévérance a remplacé l'ambition. En somme, *la seconde image est plus positive, meilleure, et ce n'est pas sans importance pour comprendre sa réception et le sort de cette image.*

La première réaction de Sunhi face à la seconde lettre est proche de la précédente, et toujours marquée par le doute : elle s'inquiète en effet de savoir si cette image est une « vraie » image, demande si cette version la décrit telle qu'elle est. Les propos du professeur viennent le lui assurer, puisqu'il lui explique qu'il a pu mieux la décrire cette fois, que « *plus on réfléchit, plus on se rend compte* ». Cette réplique suggère qu'il a respecté son engagement et a réfléchi plus longtemps. Mais il faut noter deux choses à ce sujet : d'abord, cette phrase et l'idée que le remède à une première image douteuse peut se trouver dans un surplus de réflexion reposent sur les postulats d'une image unitaire de l'identité. Pourquoi soutenir que « *plus on réfléchit, plus on se rend compte* », que la connaissance est relative à la durée, sinon parce que l'on pense que le moi se trouve en profondeur ?

Les propos de Choi adressés à Sunhi suggèrent bien que la réflexion est la manière de surmonter une première impression erronée pour atteindre le fond et la vérité. Ensuite, il s'avère que Choi n'a pas respecté son engagement et qu'il y a dans son discours une légère contradiction. Tout en affirmant que la première lettre était bâclée, Choi dit en effet que la rédaction de cette seconde lettre lui a également pris trente minutes. Donc non seulement l'idée que la valeur d'une image dépendrait de la durée de la réflexion semble en tant que telle illusoire, mais cette idée n'est même pas mise en application, et nous avons ainsi toutes les raisons de douter. Il y va là de la malice d'Hong Sang-soo, qui, tout en introduisant un critère de différenciation entre les images, s'amuse à nous le faire glisser des mains en produisant une dissociation du discours (plus de réflexion) et des faits (un temps identique). Nous sommes mis face aux deux lettres comme face à deux images différentes produites par un même personnage et dans les mêmes conditions, la distinction de ces images et la valeur qu'elles prennent dans l'échange nous orientant à nouveau vers un point problématique.

L'image projetée à travers la seconde lettre semble ici plutôt prendre sa valeur dans l'oreille de Sunhi que dans la parole de Choi, et cette image, ni plus vraie ni plus fausse que la seconde, reste une production fictionnelle. Si les deux images produites par Choi dans une durée identique sont différentes, gageons en effet qu'il ne faut pas chercher la différence des images ailleurs que dans Choi lui-même, c'est-à-dire dans l'action d'une puissance d'altération plus que dans un accès de clairvoyance. Sunhi, dans le doute et sans reconnaissance assurée, va néanmoins croire et s'identifier à cette nouvelle image.

Il faut relever ici *l'absence de reconnaissance* de la part de Sunhi, élément qui, entre autres choses, différencie cet échange de celui qui avait lieu dans *Ha ha ha* entre Seongok et Munkyung. Tandis que Seongok se reconnaissait dans l'image que projetait Munkyung et commençait par lui apporter une confirmation, *Sunhi est ici en attente d'une confirmation de la part de Choi*. Or nous avions vu que la reconnaissance de Seongok débouchait toutefois sur du doute, les garanties manquant pour soutenir la prétention de Munkyung à la connaissance. *Il n'y a pas davantage de preuve possible entre Choi et Sunhi, mais cette dernière croit davantage à la parole de l'autre* lorsqu'il lui assure qu'il la décrit comme elle est. Ceci se comprend d'abord à travers l'idée, déjà énoncée, que la croyance des personnages à la fiction de la connaissance et aux postulats de l'image unitaire tend à faire passer les images pour des vérités.

Si le discours de Choi sur le rapport entre durée de réflexion et vérité est sans rapport avec les faits, sa présence peut suffire à soutenir sa parole en faisant appel à la croyance de Sunhi, elle-même persuadée que son moi se trouve en profondeur. La croyance de Sunhi quant à la valeur de l'image de soi trouve ici, articulée à son doute sur elle-même, le support de la parole de l'autre qui peut lui faire croire qu'il sait en croyant lui-même savoir. On retrouve dans ce cas une tension entre l'image que l'on a de soi (Sunhi est à ce niveau incertaine, en quête), l'image que l'on a des autres (Sunhi s'imagine que le professeur sait), leurs images de moi (il lui renvoie une image positive) et leurs images d'eux-mêmes (Choi s'imagine sachant) – le tout appuyé par une croyance au savoir commune aux personnages.

Sunhi ne se reconnaît pas mais, en croyant que l'autre sait, elle peut croire à sa parole, tendre à s'identifier à l'image qu'il projette. Mais nous ne pouvons en rester à cet aspect relationnel, puisque la raison pour laquelle Sunhi tend cette fois à s'identifier à l'image tient aussi à cette image elle-même, au fait qu'elle est cette fois positive. *Alors que la quête du moi vise selon l'image unitaire à découvrir un lien de certitude et de permanence entre l'image et le moi, l'échange des deux personnages suggère tout autre chose : un désir d'identification à une image positive, qui s'accommode de la déliaison de cette image et du moi.* C'est ce qui ressort de ce petit morceau, où Sunhi réagit après avoir lu la lettre :

« - j'aimerais rester toujours comme ce que vous avez écrit.

- Mais c'est toi.

- Je vais vous croire, prendre courage et travailler dur. Si je réussis à partir à l'étranger je creuserai profond.

- Super. Creuse jusqu'à voir le fond.

- Si je creuse profond, je découvrirai qui je suis. Et je me sentirai mieux, quoique je découvre. »

On remarque à ce moment une nuance importante, qui tient au fait que Sunhi, qui doute de l'image et se s'y reconnaît pas, *voudrait* s'y reconnaître. Alors que cette image prétend définir Sunhi et se rapporter à une identité fixe, la réplique de Sunhi, disant qu'elle « *aimerait rester toujours* » comme ce qu'il a écrit, suggère que, quand bien même la description aurait un rapport avec elle, ce rapport serait à relativiser temporellement. Et surtout, la jeune femme semble envisager ici la description pour ce qu'elle est : une image extérieure. Choi s'amuse d'ailleurs de ces propos qui expriment à ses yeux un désir absurde de ressembler à sa propre description, ce qui le pousse à réaffirmer que c'est bien d'elle qu'il s'agit - mais *nous sommes devant une situation paradoxale où un personnage se rapporte à l'image qu'on lui renvoie et qui prétend définir son moi profond comme à un modèle extérieur, comme ce qu'elle aimerait devenir plutôt que ce qu'elle est*. Sunhi aimerait prendre exemple sur ce qu'elle est dans la parole révisée de Choi, devenir cet « autre de soi » qui lui paraît meilleur.

Sunhi faisant face dans ses échanges avec Choi à deux images de soi extérieures et flottantes, une sélection s'opère par la croyance. Si la première image, relativement négative, est rejetée, Sunhi va croire à la seconde et s'y identifier, désirant que les qualités de l'image extérieure passent à l'intérieur. Elle aimerait que les qualités qu'on lui prête à travers une image de soi soient vraiment les siennes, mais *la quête du moi est ainsi retournée en perspective d'avenir.* En effet, alors que Sunhi est en attente d'une définition, d'une description censée tirer le bilan de son existence passée, l'introduction d'une image comme « autre de soi » dans le dispositif, et l'identification à cette image, amènent la possibilité d'un changement : *un changement d'image pour un changement dans l'identité.* Une tension entre images de l'identité est ainsi impliquée dans la situation : sous l'emprise des postulats de l'image unitaire, portée par un désir de certitude et de fixité, Sunhi, confrontée à des images extérieures et fictionnelles, fait l'expérience de l'incertitude et de l'instabilité qui accompagnent la nouvelle image de l'identité. Et cet échange avec Choi fait apparaître la manière dont se constitue l'identité, à travers l'identification et la croyance, ainsi que le caractère imaginaire de cette identité.

Le moi se découvre en remontant des manifestations de surface au moi profond : un personnage cherche dans une image ce qu'il est vraiment et s'identifie à cette image censée le représenter. L'image unitaire de l'identité implique toute *une logique d'identification qui consiste à opérer à partir de liaisons un rabattement de la surface sur la profondeur* : être identifié ou définie, avoir l'illusion du moi, c'est voir ou penser toutes les images extérieures confondues dans certaines limites intérieures. Mais l'exemple

de *Sunhi* est capital puisque Sunhi, tout en exprimant son désir d'identification, ne cesse pas de se tenir comme à distance de son image : le vide qui sépare les images de la surface et du fond n'apparaît pas résorbé mais l'identification s'opère par-dessus ce vide. *La définition de Sunhi par Choi est opérée à travers l'intervention d'une force de dé-finition et l'identification implique dans ce cas une dés-identification aux images précédentes et un excès par rapport à toutes limites*.

L'image projetée par Choi ne représente pas Sunhi mais est une version fictionnelle d'elle-même, une altération produite par un passage dans le sans-fond. En s'identifiant à cette image, le personnage n'est pas reconduit à une identité préalable ou à une détermination originelle, mais reçoit une détermination à partir d'une indétermination première, et s'ouvre au dehors. *La logique d'identification, sous la nouvelle image de l'identité, consiste en l'intériorisation successive d'images, dans une dynamique relationnelle, et implique une identité mobile, comme une série de différences à soi, les images passant de l'extérieur à l'intérieur sans que les vides (entre les images et le fond, à l'intérieur des individus) ne soient jamais comblés*.

Le fait que Sunhi ne se reconnaît pas dans l'image projetée par Choi nous indique que la logique d'identification de l'image unitaire qui fonctionne sous un principe d'identité est ici remplacée par une logique intégrant la différence. Le mouvement de reconnaissance est, comme son nom l'indique, sous tendu par une logique de connaissance et de savoir qui tend à imposer une limitation. Procédant par comparaison d'images, la reconnaissance sélectionne les images présentes en fonction des images passées et tourne les existences vers l'arrière, la part de fiction des images, tout ce qui se rapporte à ce que les personnages pourraient devenir, tend ainsi logiquement à être rejetée. La reconnaissance confirme les individus dans une identité, elle amène à reconduire le même à travers une ressemblance et empêche la production du nouveau à travers la différence. La re-conversion du dispositif illusoire de connaissance en dispositif fictionnel de croyance doit ainsi impliquer un saut par rapport au mouvement de la reconnaissance.

C'est justement ce saut qui a lieu ici, puisque *l'identification s'opère par-delà l'échec ou l'incertitude de la reconnaissance, à l'aide de la croyance. La croyance nous apparaît ainsi comme la puissance qui, chez un individu, répond à la dimension fictionnelle de l'image et permet à ce qui échappe à l'alternative du vrai et du faux, à ce qui provient du dehors et relève d'une ignorance fondamentale, de prendre réalité*. Chacun peut, *à condition de croire*, s'identifier à ce qu'il n'est pas pour le devenir peut-être. L'image unitaire du moi postule un ancrage des images dans le moi et la profondeur, une continuité parfaite des éléments qui constituent l'identité individuelle. Dans une identité où règne au contraire la discontinuité et le vide, lorsque les images flottent autour d'une surface, *la croyance intervient ainsi*

comme force de liaison, capable de faire sauter les éléments par-delà les vides qui les séparent sans annuler le vide.

Deux caractéristiques rendues sensibles dans la situation permettent donc de signaler sa conformité à une nouvelle image : l'identification sans reconnaissance, et le maintien d'un distance. La distance entre les personnages et les images auxquelles ils s'identifient permet de relativiser ces images et de les mettre en jeu comme des éléments pour la constitution imaginaire d'une identité individuelle à partir d'un sans-fond et non comme projections d'un moi profond. La distance et le doute que les personnages peuvent éprouver sur le plan existentiel est la conséquence du vide structurel et est la condition à laquelle ils peuvent penser l'identité.

Conformément à l'expérience des personnages et de Sunhi en particulier, *le concept de croyance tel qu'il nous apparaît ne suppose donc aucune certitude mais est au contraire partenaire du doute*. Sunhi ne dit à aucun moment à Choi qu'il a raison et qu'elle croit que son image est « vraie », mais la croyance intervient au contraire à partir de son ignorance et dans l'incertitude. Elle peut croire à l'image projetée par sa parole, mais ne le croit pas sur parole au sens où elle estimerait sa parole et sa prétention à la vérité fondées. C'est ainsi que s'opère la re-conversion du dispositif : *il n'y a alors plus d'image ou de parole vraies, mais uniquement des images ou des paroles douteuses et fictionnelles, auxquelles l'ont voudrait croire et qui peuvent acquérir une réalité.* Mais il faut ajouter que, si la croyance est ce qui répond chez l'individu à la part fictionnelle des images et leur permet d'acquérir une réalité ou même une vérité relative, cette vérité et cette réalité restent fictionnelles. Quand Sunhi dit à Choi qu'elle va ou veut le croire, elle dit en somme que, ne pouvant savoir, elle va faire « comme si » ce qu'il disait était vrai, « comme si » l'image extérieure correspondait à son moi. Bref, il s'agit d'un régime de croyance spécifique, où la prétention à la vérité et à la réalité substantielle sont subverties par la permanence du doute.

2.c. Les liens du couple : de la recherche de l'image vraie au désir de la bonne image

Considéré de manière autonome, le dispositif d'échange renvoie à une image de l'identité qui correspond à une condition où l'unité et la continuité sont perdus. Mais nous avons dit que le dispositif pouvait être considéré à travers des images de pensées opposées, et c'est pourquoi l'expérience du dispositif produit une tension chez les personnages, tantôt attirés du côté de la continuité par une force de définition, tantôt amenés du côté de la discontinuité par une force de dé-finition. La position intermédiaire

des personnages se manifeste par la cohabitation en eux de mouvements négatifs et de mouvements positifs, et nous aimerions, avant de considérer une autre dimension du problème de l'identité, nous intéresser à ces mouvements. Il importe de bien voir que le conflit des images de l'identité qui se joue à travers le dispositif induit aussi la possibilité d'une mutation sur le plan de l'existence. Puisque l'incertitude est structurelle et le doute est indépassable, la quête du moi ne peut qu'entraîner une répétition sans fin de situations d'échanges, à l'occasion desquelles différentes images sont projetées et suscitent les mêmes questions (« qui suis-je ? », « que sais-tu de moi? »). Il est donc clair que l'issue ne peut pas se trouver dans la satisfaction d'une exigence de vérité, mais plutôt dans un changement de perspective et un déplacement de la question de la valeur des images à celle de l'*attitude*.

Nous pouvons suivre à partir de la réaction de Sunhi à la seconde lettre de recommandation la piste de ce déplacement, et relier cette réaction à celles d'autres personnages qui sont en situation de recevoir une image d'eux. Pensons à cet échange entre Haewon et Lee, après que la jeune femme a confié à son amant avoir vécu sept années à l'étranger, avec son père diplomate :

> « - C'est pour ça que tu es différente des autres.
>
> - Différente comment ?
>
> - Toi aussi tu fais en sorte de survivre, mais avec moins de calcul que les autres.
>
> - Je suis un démon.
>
> - Un démon ?
>
> - Oui, un démon.
>
> - Tu n'es pas un démon.
>
> - Merci de voir mes bons cotés.
>
> - N'importe quoi. Tu n'es pas un démon. »

Nous retrouvons dans cet échange une tension présente dans ceux de Sunhi et de Choi, entre l'image relativement négative qu'un personnage a de lui-même et l'image relativement positive que l'autre lui renvoie. Tout comme Sunhi répliquait qu'elle n'était pas gentille à Choi, Haewon répond qu'elle est un démon à Lee qui la dit différente des autres. Les deux jeunes femmes ne se reconnaissent donc pas dans l'image qu'on leur renvoie, ne croient pas que cette image soit « vraie ». Mais ni Sunhi ni Haewon ne contestent pour autant cette image au nom de la quête de vérité ou ne demandent à leurs interlocuteurs une preuve de ce qu'ils avancent. La position de Sunhi, qui veut croire à une image tout en la maintenant à distance, se retrouve chez Haewon qui, bien qu'elle doute visiblement de sa valeur, accepte une image et exprime de la gratitude envers celui qui lui a renvoyée. « *Merci de voir mes bons côtés* » est la phrase

qui manifeste à la fois la conscience du caractère partiel et peu fiable de l'image et l'adoption d'une position à partir de laquelle l'image est recevable avec ces caractères mêmes.

Dans *Ha ha ha,* la relation du couple formé par Yeonju et Jungshik est marquée par la double incertitude relationnelle et identitaire de Yeonju. Cette dernière, en raison de sa situation de maîtresse d'un homme marié qui évite de la présenter aux autres ou prétend qu'elle est juste une amie, souffre en effet d'un puissant manque de confiance. Tout au long du film, à travers les cinq séquences qui lui sont consacrées, le couple apparaît ainsi en équilibre précaire : Yeonju éprouve fréquemment le besoin d'être rassurée sur les sentiments de Jungshik, et les doutes de Yeonju exposent Jungshik à la peur de la perdre alors qu'il a besoin d'elle. La relation du couple semble éprouvante et peut se décrire comme un cycle de souffrance et d'euphorie, où Jungshik chasse à un moment des inquiétudes qui reviennent le moment suivant. Ce cycle s'instaure à l'occasion d'une conversation dans une chambre d'hôtel, qui suit l'instant où Jungshik apprend à Yeonju qu'il lui faut aller à une soirée de lectures de poésie, mais qu'elle ne peut pas venir avec lui :

«Yeonju : - Pourquoi tu m'aimes ?

Jungshik : - Tu est la plus belle au monde. La plus jolie... et la plus intelligente

- C'est vrai ? Mais je suis juste banale, pas si belle. Tu me trouves intelligente ?

- Rien n'est superflu chez toi. Tu sais vraiment ce que tu veux. C'est ça être intelligent.

- Merci de m'aimer. T'es incomparable, supérieur aux autres personnes !

- Vraiment ?

- Oui »

Il faut d'abord observer *la liaison opérée entre relation sentimentale et identité individuelle* : Yeonju voudrait connaître les raisons de l'amour que lui porte Jungshik, et ce dernier lui répond en la décrivant. L'image extrêmement laudative que l'un renvoie à l'autre permet à la fois de rassurer à propos de la solidité du lien qui unit les deux personnages et à propos des qualités de chacun. Et l'on assiste ici à *une réciprocité parfaite,* puisque Yeonju s'empresse de dire à son amant, alors même qu'il ne lui a rien demandé, tout le bien qu'elle pense de lui. Ces quelques phrases ont ainsi un effet immédiat et, alors que l'assombrissement guettait, font revenir la relation au beau fixe : le plan suivant les montrera tout sourire, serrés l'un contre l'autre face au port de la ville et sous un parapluie, tandis que la voix off de Jungshik déclare : « *Cette matinée avec elle a été un moment de joie extrême, j'en avais des frissons partout (…) Elle seule me fait revivre* »

Tout se passe donc ici *comme s'il suffisait, pour ôter à Yeonju son doute sur leur relation, que Jungshik lui ôte un doute sur elle-même, c'est-à-dire comme si le couple reposait sur le fait que chaque*

membre renvoie à l'autre une image de soi positive. Néanmoins cela ne suffit pas vraiment, puisque le réconfort apporté reste placé sous le sceau du doute, et le décalage entre le degré d'émotion manifesté lorsque les personnages échangent positivement et le caractère éphémère de l'apaisement est frappant. La joie que les personnages ont éprouvée à être ensemble n'empêche en effet pas que Yeonju, le matin suivant, désirera savoir si Jungshik aime sa compagnie, et plus tard, dans un restaurant, lui demandera s'il l'aime « *franchement* » :

« Jungshik : - Dans mon état normal, j'adore 95 % de ta personne

- Vraiment ? Mais quoi, exactement ?

- Tout ! T'es adorable comme tu es. Même tes jolis petits pieds dans tes chaussures. Une autre femme pourrait me plaire de temps en temps. Mais tu es toujours ma belle. Ça me rend fou, même quand tes yeux fixent la télé.

- Mais t'aimes pas me voir manger du boudin.

- C'est parce que je déteste le boudin.

- T'es si égoïste ! Manque d'affection, peut-être...

- Mange au lieu de dire des conneries.

- Je suis tellement adorable ? Difficile à croire (ils rient)

- T'es adorable, vraiment !

- Alors pourquoi tu ne vis pas avec moi ? Si tu m'aimes vraiment nous devons vivre ensemble. Menteur ! Tu dis toujours que tu m'aimes. Que des mots.

- Un menteur ?

- Ou un lâche.

- Comment peux-tu vivre avec une autre, en me disant que tu m'aimes ?

- J'ai une femme et un enfant !

- Quand même !

- Il faut vivre avec celle que tu aimes. On n'a qu'une vie ! t'es un vrai lâche ! »

Cette conversation semble venir redoubler la première, et il importe de noter qu'elle est parcourue d'une certaine intensité émotionnelle : on y passe sensiblement de la joie à la souffrance, d'une gravité à une légèreté excessive, ce qui donne à l'ensemble un ton plutôt comique. *Cette tension émotionnelle a de l'intérêt car elle nous renvoie au mélange des mouvements négatifs et positifs* et peut permettre de distinguer ce qui a trait à l'enfermement des personnages dans un cycle ou à leur orientation vers une issue possible. Si l'on constate que cette fois le renvoi d'une image positive de l'un à l'autre est moins

immédiatement efficace et ne débouche pas sur une réciprocité, il y a toutefois bien ici un moment positif, où l'attitude de Yeonju s'accole à celle d'Haewon et de Sunhi.

Yeonju, qui demande à Jungshik de parler « *franchement* » et « *vraiment* », apparaît dans un premier temps en quête de certitude et aussi, pourrait-on-dire, de totalité. La réplique de Jungshik qui déclare aimer 95 % de sa personne donne en effet à Yeonju la possibilité de confronter les paroles de son amant et l'image positive qu'elles projettent à un déficit. 95 % est un taux énorme, mais encore insatisfaisant. Que valent les pieds dans les chaussures et les yeux devant la télé, si l'on n'aime pas la bouche au boudin ? L'échec relatif tiendrait donc d'abord au fait que l'image positive renvoyée n'est pas assez positive. Mais alors que Jungshik confirme cette image pour dissiper le doute, le souci tiendrait dans un second temps à l'existence d'un hiatus entre les paroles et les actes, qui aurait pour effet de suggérer un caractère mensonger des paroles et de les rendre peu croyables.

Le scepticisme de Yeonju s'exprime par une formule, « *que des mots !* », qui signifie à elle seule l'attachement à un idéal de vérité : vouloir davantage que des mots, c'est s'imaginer qu'il existe un fond auquel les paroles pourraient être rapportées, suivant une procédure de vérification. Mais la survenue d'un mouvement positif témoignant au contraire d'un détachement vis-à-vis de cet idéal de liaison est sensible auparavant, lorsque Yeonju, après une courte incartade sur l'égoïsme de Junshik, reprend le fil de la conversation pour dire qu'il lui est difficile de croire qu'elle est si adorable.

La réplique semble être guidée par l'insécurité de la jeune femme, mais on observe une contradiction entre ce qui est énoncé et ce qui est éprouvé, le couple rigolant et donnant à cet instant l'impression de s'amuser. Alors que la difficulté à croire devrait rabattre le doute sur les personnages et produire un sentiment de souffrance, cet amusement surprend et semble difficile à saisir. Mais cette difficulté est levée si l'on accepte de percevoir ce moment comme un moment de jeu, de considérer que Yeonju vise moins une certitude qu'à amener Jungshik à réitérer ses compliments[352]. L'incertitude serait en quelque sorte recouverte par la joie et le plaisir éprouvés par Yeonju en recevant une image de soi positive. « *Difficile à croire* » serait ainsi moins à rapprocher d'une formule comme « *que des mots !* » que d'une phrase prononcée plus tôt, et qui témoignait d'un recadrage : « *Merci de m'aimer* ». Par cette phrase, Yeonju rejoignait en effet déjà son amie Haewon. « *Merci de m'aimer* » et « *merci de voir mes bons côtés* » renvoient en effet à *un même genre d'attitude face au questionnement identitaire*. Les moments d'euphorie – c'est-à-dire de sortie de la souffrance-, comme celui qui saisit le couple lorsqu'il fait face au port, ont pour condition une attitude qui consiste à croire à ce qui exerce sur soi un effet positif quand bien même il ne s'agirait que d'une fiction, qui permet d'apprécier l'incertain.

[352] Elle commence par faire comme si elle ne croyait pas, avant de faire comme si elle croyait.

La seule issue passe par le fil ténu où s'opère la re-conversion du dispositif de connaissance illusoire en dispositif de croyance, cette reconversion entraînant également un changement de registre du questionnement identitaire. Yeonju souffre d'une incertitude identitaire et relationnelle et voudrait que Jungshik la soulage tout en ne pouvant le croire totalement : *mais il n'y a que sous les postulats d'unité que croire ou ne pas croire à une certaine identité peut être vécu tragiquement.* Nous avons pu voir que l'existence d'un centre ou d'une origine était la condition à un discours de vérité, mais c'est du même coup la condition pour l'erreur ou le mensonge. Il n'y a qu'en postulant un moi originaire que croire aux images projetées peut signifier croire à une vérité ou à un mensonge, c'est-à-dire éventuellement se tromper sur soi-même et les autres. S'il faut, sous d'autres postulats, renoncer aux procédures de vérification, si bien que les images et les paroles sont nécessairement difficiles à croire et douteuses, croire ou ne pas croire ne peut cependant plus être tragique puisque cela ne peut conduire à se tromper : les images projetées échappent à l'opposition du vrai et du faux.

L'attitude de Yeonju, lorsqu'elle rit tout en exprimant sa difficulté à croire, témoigne d'une adaptation de son existence à une condition où l'identité se donne comme problème d'images, sous laquelle la seule erreur, erreur de perspective, serait de maintenir les exigences de vérité. On peut bien rire en ne croyant pas totalement à une image qui n'est ni « vraie » ni « fausse » : d'un rire qui transforme la tragédie, où le moi et l'unité manquent toujours, en une *comédie de l'identité, au sein de laquelle le désir de certitude sert de masque au plaisir de recevoir une parole agréable, et où la quête de vérité se retourne en quête de la bonne image*.

L'exemple de Yeonju et de Jungshik nous permet de voir que le problème de l'identité, dans son aspect relationnel, implique fortement, par-delà le rapport des uns et des autres dans tout échange, la question du couple. À travers des répliques comme « *merci de voir mes bons côtés* » ou « *merci de m'aimer* » s'opère en effet un glissement entre le thème de la connaissance et celui de l'amour, et l'on peut remarquer que le changement d'attitude s'accompagne d'une reconfiguration des attentes que l'un peut avoir vis-à-vis de l'autre. Les échanges entre personnages sont souvent initiés par celui qui, éprouvant un manque de moi, compte sur l'autre pour le soulager en le définissant et en donnant ainsi une unité à son existence. Cette attente ne peut être remplie que si l'on postule un moi déjà constitué chez l'un et une capacité à accéder au moi chez l'autre. Mais nous avons vu qu'une telle capacité n'avait rien d'évident, aussi doit-elle être elle-même soutenue par une autre idée, par une *croyance à l'amour : un individu peut avoir accès au moi de l'autre à condition de l'aimer.*

On peut déceler dans les échanges de Yeonju et de Jungshik, mais aussi dans ceux de Seongok et de Munkyung, une seule et même grande illusion de continuité comprenant indissociablement les identités

individuelles et le couple. Nous avions noté dans la première partie que le couple pouvait être le lieu d'une illusion de continuité, notamment à travers le motif du couple fusionnel où chacun, s'associant à son complément, accéderait à l'unité, trouverait sa place dans le monde. L'unité est alors supposée s'atteindre à deux, l'un avec l'autre : nous traitions alors de l'illusion fusionnelle par rapport au problème général de l'unité et non par rapport au problème de l'identité.

*Mais il nous faut à présent souligner une articulation entre la relation de couple l'illusion fusionnelle d'un côté, et le questionnement identitaire et une illusion unitaire de l'autre***.** D'une part chaque membre d'un couple, selon le principe de complémentarité, doit se voir attribuer une identité déterminée et fixe, mais d'autre part nous avons vu que la quête du moi et de son unité constituaient un enjeu relationnel. Dans ces conditions, il n'y a paradoxalement d'unité et d'isolement que par la relation de couple. Et nous devons, tout en les reliant, faire l'effort de distinguer les cas où l'unité se cherche dans la fusion de deux individus éprouvant un manque ou une incomplétude, et ceux où un individu attend de recevoir d'un autre son unité et son autonomie ; les cas où l'on espère être complété, et ceux où l'on attend d'être défini.

Si les illusions et les cas distincts sont mêlés, c'est que *celui avec lequel on pourrait se lier pour fusionner dans une unité est aussi celui qui serait en mesure de me définir et de me donner mon unité individuelle*. C'est cela le grand rêve d'unité : c'est du même coup que l'on gagne l'unité individuelle, l'unité du couple, et sa place dans une totalité. Mais c'est ici qu'il faut réintroduire la connaissance : si l'autre membre du couple peut me définir, c'est donc qu'il peut disposer d'un savoir, d'un accès privilégié au moi.

On ne peut pas espérer former un tableau d'ensemble des illusions qui enserrent les personnages sans considérer ensemble les différents moments d'une relation et de différentes relations. Ainsi, il faut rapporter nos réflexions à un échange de Seongok et Munkyung déjà évoqué. Lorsqu'elle rencontre Munkyung, Seongok commence par s'imaginer qu'il la connaît et qu'ils sont unis par un lien privilégié. Mais elle finissait par douter des paroles de Munkyung, ne voyait pas comment il pouvait la connaître en si peu de temps : elle voulait des preuves, conformément à un idéal de savoir. Or Munjyung, lorsque Seongok met en doute la valeur de sa parole, réagit justement en réaffirmant leur lien, en disant de manière imagée qu'*il a ouvert son cœur pour elle*. C'est répliquer à l'illusion par l'illusion : alors que Seongok subordonne l'existence de leur lien à la valeur de vérité de la parole, Munkyung subordonne pour sa part la valeur de la parole à l'existence de ce lien. Son argument est simple : *la connaissance n'est pas une affaire de temps et d'apparence, mais elle est donnée en vertu même de l'ouverture du cœur, c'est-à-dire de l'amour qui unit deux individus*.

Ce moment du dialogue où l'amour est convoqué pour continuer à faire valoir le dispositif d'échange comme un dispositif de connaissance nous semble particulièrement intéressant, puisqu'il s'agit sans doute à la fois d'un pic d'illusion et d'un point de retournement pour l'image de la pensée qui soutient l'illusion. Soit cette phrase, fabuleuse, de Munkyung : « *Même si vous faîtes des choses incompréhensibles, je vous comprends* », qui, dans sa prétention déraisonnable à la compréhension, court-circuite toute la pensée et rend la raison à la croyance. Elle suggère en effet d'un côté une extension du compréhensible à l'incompréhensible ; mais elle implique en même temps une compréhension qui s'affranchit de toute procédure rationnelle et de toute démarche explicative pour être ramenée au rapport de deux individus, et dont la valeur ne prétend se fonder que sur son effet : *si je te connais, c'est que je t'aime, et si je t'aime, c'est que je te connais*.

Les propos de Munkyung peuvent être reçus suivant des perspectives ou des cadres de pensée différents. La phrase qu'il ajoute, « *je suis sûr de ce que je vois* » apparaît également particulièrement ambiguë et, considérée à la lumière du conflit des images, sonne aussi bien comme un appel à d'anciennes croyances que comme un appel à une nouvelle croyance détachée de l'idéal de savoir. Nous avions noté que, lors d'un échange, celui qui entreprend de définir l'autre, en investissant imaginairement la place de l'origine, occupait en quelque sorte une place divine, et que seul une instance transcendante pourrait garantir la valeur des images projetées. L'enjeu fondamental, dès qu'il y a prétention à la vérité de la part d'un personnage, est la participation ou l'accès des uns ou des autres à un espace originaire. Lorsque Munkyung affirme qu'il connaît Seongok et qu'il est sûr de ce qu'il voit, il l'incite à recevoir sa parole comme une parole transcendante qui n'a pas besoin d'autre fondement qu'elle-même. Avec Yushin, nous avions un exemple de cas où la réussite de la quête du moi ne suivait pas une procédure rationnelle mais arrivait sur le mode de la révélation : la voix de l'instance transcendante est crue sur parole parce qu'elle est censée disposer d'une vue sur le Tout.

On peut considérer que Munkyung se substitue à l'instance transcendante lorsqu'il demande à être cru sans preuve, mais son argument, l'accent mis sur l'ouverture du cœur, suggère qu'il s'agit, avant de prétendre à un savoir et à une capacité à accéder au moi profond, de revendiquer un lien privilégié. *Il s'agit de faire transiter la croyance à la connaissance par la croyance à l'amour, et c'est, avant le lien de la parole et du fond, le lien entre lui et Seongok qu'il faudrait garantir ou prouver*. On retrouve l'articulation des illusions fusionnelles et unitaires dans la suite de la relation des personnages. Après quelques remous, le couple finit par se retrouver dans une chambre d'hôtel et, après qu'ils aient fait l'amour, leur discussion commence ainsi :

« - Merci. C'était merveilleux

- C'est vrai ?

- Incomparable. Tu es génial. J'ai jamais ressenti ça avant.

- Je suis mieux que lui ?

- Incomparable, je te le dis. Tellement merveilleux

- Je suis très content de l'entendre »

Ce départ peut sans mal être rapproché du premier échange de Yeonju et de Jungshik, et articule le renvoi réciproque d'une image positive et l'expression de sentiments agréables. Il s'agit en cela d'un moment positif. Mais ce moment comporte pourtant un élément ambigu, que l'on trouvait déjà entre Yeonju et Jungshik : alors que Yeonju se considère banale, Jungshik lui dit qu'elle est incomparable, et alors que Munkyung pense à Jeongho, Seongok lui répond la même chose. À partir d'une tendance des personnages à la comparaison, l'image qui leur est renvoyée est celle d'un individu à part : c'est là un élément qui vient s'inscrire dans le réseau de solidarité des illusions et peut alimenter la croyance à un lien privilégié entre deux individus. En effet, si la connaissance désigne la capacité des uns à accéder au moi des autres, si l'amour est supposé garantir cette capacité en posant un lien, *il faut encore que les personnages soient pensés comme identiques à eux-mêmes et uniques : le fait que chacun soit conçu comme à part des autres permet de garantir un isolement du couple.* Pour que je sois lié de manière privilégiée à quelqu'un, il faut que ce quelqu'un et moi-même ne soyons pas n'importe qui d'autre. La suite de la conversation introduit une nouvelle articulation et une forme de preuve à l'amour :

« - Je t'aime

- Tu m'aimes ?

- Je t'aime

- Quoiqu'il arrive, je suis amoureuse à présent.

- Seongok… Moi aussi, je t'aime.

- Les femmes, en général, n'arrivent pas à faire l'amour, si elles ne sont pas amoureuses.

- Tu as raison. Les femmes sont supérieures aux hommes.

- En tout cas, grâce à toi, je me sens vraiment mieux. Sinon, je me serais sentie mal. »

Nous passons de l'expression de sentiments immédiats à quelque chose de beaucoup plus sérieux, et nous voyons que *l'amour n'est pas ici un concept qui se rapporte à une proximité sentimentale ou affective, mais qu'il désigne une union profonde des êtres et des cœurs.* Les personnages s'installent ainsi sur un sillon de continuité que la suite du dialogue creuse encore en articulant l'amour et le mariage :

« - Tu m'aimes vraiment ?

- J'aimerais vivre avec toi.

- Puisque tu le dis… Tu voudrais aller vivre au Canada avec moi ?

- Au Canada ?

- Je vais m'installer chez ma tante, là-bas… Elle tient des photomatons. Je m'en occuperai d'un. Ça suffira pour vivre tous les deux.

- Veux-tu m'épouser ?

- Oui, c'est ça.

- T'es drôle !

- Je te promets une vie heureuse. Si je vis avec toi, je pourrai devenir un homme bien.

- J'y réfléchirai

- Vraiment ? Veux-tu ?

- Oui, je vais y réfléchir. Je dis ça sérieusement.

- Moi, je suis vraiment sincère. »

Cette partie du dialogue est cette fois à rapprocher du moment où Yeonju accuse Jungshik de mensonge parce qu'il dit qu'il l'aime sans pour autant vivre avec elle. Le passage de la question « *tu m'aimes vraiment ?* » à la réponse « *J'aimerais vivre avec toi* » peut paraître incongru ou rapide, mais il épouse *le cours d'une pensée continue dans laquelle l'union maritale est la suite logique d'une union sentimentale*. Les personnages ont ici en commun la pensée exprimée par Yeonju qu'il faut vivre avec celle ou celui qu'on aime. La situation de Jungshik, qui est déjà marié, lui vaut une difficulté et une souffrance particulière, mais lui-même se montre désireux de mettre un accord entre son amour et sa situation matrimoniale, comme l'indique la séquence où il rend visite à son oncle en compagnie de Yeonju, soutenant dans un élan pathétique qu'il doit vivre avec elle s'il veut avoir une vie pleine. Cette réplique entre bien sûr en résonance avec celle de Munkyung : « *Si je vis avec toi, je pourrai devenir un homme bien* ».

On découvre ainsi que tout ce qui manque au moment où Munkyung demande à Seongok de la croire sur parole, la garantie des liens entre lui et Seongok, tend à être comblé. Mais la perspective du mariage dit bien que, si la connaissance peut transiter par l'amour, l'amour lui aussi ne peut être garanti qu'en tant qu'il procède d'une instance transcendante. *Il y a comme un réseau conceptuel dont émerge toute une série d'illusions solidaires les unes des autres : la connaissance, l'amour, l'unicité ou le mariage se réunissent pour former un engrenage qui entraîne les personnages vers un grand rêve d'unité, un monde de liaison généralisée* : il faut que deux personnages soient liés par la connaissance et

se déterminent comme uniques et identiques pour qu'ils soient unis par l'amour et contractent les liens du mariage.

Sous un certain aspect, le couple est la formation d'une unité à partir de deux individus incomplets, et sous un autre aspect il est la formation d'une unité à partir de deux identités déterminées, une forme d'identité à deux. Ces aspects ne s'opposent pas, et l'important est que chaque entrée et chaque trajet à l'intérieur de ce grand rêve reste placé sous l'égide d'un principe totalisateur garantissant le bon fonctionnement de l'ensemble. Seul un principe transcendant est chaque fois à même de garantir l'identité des individus, la cogniscibilité du moi et le lien des membres d'un couple.

Revenons à présent, après avoir établi cet horizon unitaire du mariage, à l'affirmation de Munkyung et à sa prétention de comprendre l'incompréhensible. Munkyung réagit à cet instant au doute manifesté par Seongok, qui éprouve pour sa part l'absence de fondement des paroles, c'est-à-dire, en dernier lieu, doute de tout ce qui est censé garantir les liaisons. *En appeler à l'amour peut sembler une manière de relancer ou de refonder l'illusion, de renflouer, si l'on peut dire, le dispositif comme dispositif de connaissance, et ce parce que l'amour entendu comme union des cœurs, procède lui-même d'une transcendance*. Il s'agirait alors d'un mouvement négatif qui a pour but de conjurer une angoisse et s'appuie sur un désir de croire des personnages ou témoigne de la force de l'habitude : seule l'habitude pourrait d'ailleurs rendre le procédé efficace, puisqu'appeler la personne qui doute à croire à cela même dont elle doute sans preuve ou raison supplémentaire trahit un certain désespoir. *Mais sa réaction opère en même temps un retournement, l'amour ne venant pas refonder mais plutôt remplacer le fondement. Prétendre comprendre l'incompréhensible, ce n'est peut-être pas relancer le dispositif comme dispositif de connaissance, mais opérer sa re-conversion en dispositif de croyance, et faire comme si tout pouvait se jouer à la surface et dans l'instant*. En appeler à l'amour peut être une manière de relancer la croyance, mais en éliminant la profondeur, et il y a deux manières de demander à être cru sur parole : *l'une qui prétend que les paroles en questions sont fondées, et l'autre qui valorise moins le fondement de la parole que la parole elle-même et sa charge affective.*

Cette hypothèse d'un retournement se justifie d'autant mieux que l'on remarque, dans l'échange abordé plus tôt entre Yeonju et Jungshik, la subversion d'une configuration où la connaissance, comme capacité à accéder au moi, serait garantie par l'amour comme union des cœurs. Dans ce cas, les images que les deux personnages s'échangent apparaissent en effet à leurs propres yeux comme étant prises dans une relation, aussi bien, donc, au niveau de la production de l'image (du côté de celui qui parle et qui projette une image positive) qu'au niveau de sa réception (du côté de celle qui écoute et va accepter l'image). C'est ce qu'indique la réplique « *merci de m'aimer* » : l'image que reçoit Yeonju vient répondre

à un désir de définition et la rassure, mais elle est qualifiée comme *un signe d'amour, c'est-à-dire ici comme l'expression d'un sentiment et non comme la manifestation d'une vérité profonde et objective*.

La valorisation dont cette image, en tant que signe d'amour, par Yeonju, montre qu'un personnage peut attendre de l'autre non pas qu'il lui dise qui il est « vraiment », mais au contraire qu'il lui donne accès à un « autre de soi » positif. *Aimer quelqu'un, ce serait dans ces conditions non pas le voir comme il est « vraiment », mais au contraire lui renvoyer la meilleure image possible*. L'échange est l'occasion pour les personnages se faire une nouvelle conscience, de saisir obscurément le dispositif pour ce qu'il est, et les idées de fixité et d'unité ne peuvent pas survivre à une situation où un personnage attend d'un autre une unité manquante tout en ayant conscience que les sentiments de cet autre mobilisent une puissance d'altération. Rien de ce qui ressemble à une altération ne devrait être valorisé et cru dans la perspective d'une quête d'unité et de vérité. Yeonju valorise bien pourtant cette image, car elle répond à une nouvelle attente et éveille un sentiment agréable à son propre sujet et quant à sa relation avec Jungshik. *On dirait qu'entre les images et le couple, la puissance de liaison est entièrement passée du côté du sentiment : par-delà toute reconnaissance, l'envie de croire à l'image vient du plaisir que l'on éprouve en la recevant, et du lien affectif qui rapproche les membres du couple*[353].

La liaison de Yeonju et de son image projetée et sa liaison avec Jungshik viennent se soutenir l'un l'autre, suivant une logique d'auto-consolidation : Yeonju peut croire en l'amour de l'autre *en vertu du caractère de l'image qu'il lui renvoie*, et elle peut croire à cette image *en vertu de l'amour qu'on lui porte* et du sentiment de confiance que cela induit. Autrement dit, Yeonju, peut faire « comme si » celui qui l'aime la connaissait, et du même coup faire « comme si » l'image la représentait « vraiment ». La croyance en l'amour ne relance donc pas l'illusion et la croyance à un principe transcendant : *le concept d'amour comme union est repris sur le mode fictionnel, et un nouveau concept d'amour émerge, qui désigne des affects rapprochant momentanément les personnages.*

Les liens du couple peuvent se resserrer en suivant des mouvements positifs, mais ils restent dans ces conditions fragiles, et toute unité prend une dimension fictionnelle. La proximité ou la liaison, quelque soit sa force, n'est pas une union, elle s'opère à la surface et tient par la puissance du sentiment et de la croyance. Les personnages peuvent donc échapper à l'angoisse et à la souffrance de la discontinuité dans certaines situations, sans pour autant retomber dans l'illusion, mais ceux qui se réjouissent un moment autour d'images positives sont exposés à éprouver l'instant suivant leur caractère infondé et éphémère. C'est ce que l'on constate donc dans la relation de Yeonju et de Jungshik qui, comme cycle

[353] Marie-José Mondzain note l'importance d'une dimension pathique ou affective dans le rapport aux images et l'identification qu'elles peuvent susciter. Voir *Homo spectator, op. cit*., pp. 144-145, 313, *Le Commerce des regards, op. cit*., p. 110, et *Image, icône, économie,* Paris, Seuil, 1996, pp. 79-82.

d'euphorie et de souffrance, porte la marque de l'incertitude structurelle : le questionnement sur les images de soi, sur les paroles de l'autre, est voué à se répéter.

Les échanges constituent de véritables épreuves pour les couples, et, s'il parviennent parfois à trouver une attitude qui leur permet d'apprécier les images positives dans leur dimension superficielles, la véritable difficulté est de maintenir cette attitude. Un mouvement négatif peut toujours succéder à un mouvement positif : Yeonju qui, cessant de s'amuser et de croire dans le doute, accuse Jungshik de mensonge. Le retour d'un désir de certitude, d'une attitude de prudence cartésienne qui suppose qu'il faut, dans le doute, s'abstenir de croire et se mettre en quête d'une vérité assurée, est aussi le retour des tourments et de la souffrance. Les personnages peuvent basculer au sein d'un même échange ou entre deux échanges, mais leur position, considérée dans son ensemble, reste une position intermédiaire, faite de mélanges. Les moments les plus tendus, mais aussi en cela les plus riches et ambigus, sont ainsi ceux où l'on ne parvient pas à distinguer un pic d'illusion d'un point de retournement.

On assiste à un curieux chevauchement de la joie et du tourment dans la relation de Seongok et de Munkyung, à la fin de la conversation qui a lieu dans le lit de l'hôtel (à la suite des passages cités précédemment, donc). Après que Munkyung a proposé à Seongok de l'épouser, la jeune femme dit qu'elle va réfléchir et tout semble donc bien se passer, jusqu'à ce qu'elle serre son amant dans ses bras et dise : « *j'aimerais rester là avec toi, en ne voyant que le bon côté des choses* ». Cette phrase, qui nous rappelle celle d'Haewon, est prononcée dans une crainte subite. Munkyung, qui cherche à rassurer, répond « *On ne verra que les bonnes choses. On peut !* ». Mais il ne tarde pas à être lui-même gagné par la détresse, la scène se terminant sur leurs sanglots mêlés.

Le couple ici semble atteindre un maximum de proximité (elle le tient dans ses bras, ils évoquent un futur commun) mais éprouver à ce moment même une menace de séparation. La phrase de Seongok sous-entend, conformément à nos remarques précédentes, que la durée de cette liaison est subordonnée à une attitude qui consiste à voir les choses non pas comme elles sont mais uniquement le bon côté. *Aussi le doute concerne à la fois la valeur des paroles échangées et des sentiments qui les unissent et la capacité à maintenir cette attitude*. C'est pourquoi la réaction de Munkyung peut consister, au lieu de confirmer la vérité de leur amour, à assurer qu'ils ont cette capacité. La situation paradoxale du couple est celle-ci : passant un bon moment ensemble, se renvoyant des images positives, ils déclarent un amour et s'engagent, mais, à partir du moment où ils envisagent d'inscrire leur relation dans la durée, ils font basculer le moment présent du côté négatif. Ils se situent donc en même temps du bon côté, apparaissent libérés des illusions en affichant une conscience de la part fictionnelle et de la fragilité des liens, et du mauvais côté, leurs paroles trahissant une aspiration à la permanence et à la certitude, une façon de ne pas

se satisfaire des « *bonnes* » choses. D'un côté, Seongok répond à Munkyung, lorsqu'il confirme vouloir l'épouser, qu'il est drôle ; de l'autre, elle lui dit qu'elle va réfléchir « *sérieusement* ». Cette situation où des personnages évoquent une perspective d'union sans croire à leur capacité à s'y tenir pourrait constituer un cas inverse à ceux où une conscience de la discontinuité amène un personnage à désirer une rupture. Mais les deux cas impliquent plutôt une tension qui ne permet pas d'opposition franche : *si c'est du même coup ici que l'on ne croit pas à une relation durable et à sa capacité à voir durablement le bon côté des choses, les personnages ne peuvent pas avoir l'un sans l'autre*. Pleurer dans les moments de joie, éprouver la séparation dans la proximité, sont les manières dont les personnages désignent la nécessité d'une conciliation entre continuité et discontinuité, *faisant paradoxalement apparaître une attitude liée à la discontinuité et débarrassée des illusions comme la condition d'une relation durable et continue*.

3) Effets de surface et événements de pensée : ressemblances, différences.

3.a. Le « discours des extrêmes » : chacun est à la fois différent et pareil

Nous avons noté que l'articulation de l'illusion unitaire dans la quête identitaire et de l'illusion fusionnelle liée au couple se faisait notamment autour des postulats d'identité à soi et d'unicité. Et il faut insister sur le fait que des personnages délivrent *un compliment qui correspond exactement à ce qu'un individu qui a le sentiment de manquer de moi ou qui souffre d'une incertitude identitaire peut avoir envie d'entendre : qu'il est « incomparable » ou « différent des autres »*. Munkyung pense qu'il pourrait être quelqu'un de bien en vivant avec celle qu'il connaît et qu'il aime, mais elle est aussi celle qui le dit incomparable. Et Jungshik et Yeonju, tout à la fois, disent s'aimer et se renvoient réciproquement des images d'eux-mêmes comme étant supérieurs et incomparables. Par-delà ses variations, ce type de compliment, supposant une séparation ou un isolement des individus, s'accorde parfaitement au « discours des limites ». Mais il nous renvoie aussi à une condition à l'intérieur de laquelle l'unité et l'identité sont problématiques.

Alors que nous avons établi que les personnages étaient exposés à une force de dé-finition et à une puissance d'altération, ouverts qu'ils sont aux images projetées à la surface, ce type d'affirmation a la valeur d'une tentative de *conjurer l'expérience de la différence à soi et de la ressemblance à l'autre*. Mais c'est justement parce que les personnages font cette expérience qu'ils désirent d'un côté ce type d'assertion, et de l'autre ont des difficultés à y croire : répondant à leur angoisse, elle ne change rien à leur condition d'existence et à l'action des forces de discontinuité.

L'idée d'être unique soulage des personnages qui ne se sentent pas uniques. C'est pourquoi Haewon interroge Lee lorsqu'il affirme qu'elle est différente, et finit simplement par le remercier. C'est pourquoi Sunhi, face à Choi, répond avec énergie qu'elle est pareille que les autres : dans la bouche d'un personnage en quête de moi et d'unité, cette réponse allant contre son désir même témoigne du sentiment que le personnage a de sa propre existence. On trouve ainsi dans les échanges *une tension réversible, tantôt le sentiment d'indistinction des uns étant soulagé par l'affirmation d'unicité des autres (je me sens pareil mais tu es différent), tantôt l'affirmation d'unicité des uns se heurtant au sentiment d'indistinction des autres (tu es différent mais je me sens pareil)*.

Il y a, nous l'avons dit, un intrication des plans, et le problème de l'identité réunit l'ensemble de ces plans. Nous en sommes jusqu'à présent restés, en nous attachant à des situations d'échanges entre personnages, aux plans de l'existence et de la pensée : nous avons pu déduire des échanges un certain nombre de concepts et commencer à tracer une nouvelle image de l'identité. Mais le moment est venu d'aborder ce qui nous permettra à la fois de confirmer que les personnages éprouvent et pensent une tension problématique, de compléter cette nouvelle image et de considérer le rapport du problème de l'identité au plan de composition esthétique : *le « discours des extrêmes », c'est-à-dire la deuxième théorie de l'identité formulée par les personnages.*

Cette théorie qui, comme nous allons le voir, fait tenir ensemble le « pareil » et le « différent »[354], s'énonce directement, avec les enjeux afférents, dans une série d'échanges de *The day he arrives*. Un moment que nous avons déjà évoqué en l'isolant prend place dans cette série : celui où Boram se reconnaît dans la description de la femme idéale projetée selon Seongjun[355], « *une femme qui semble impassible et maligne, mais qui est au fond très douce. Tellement émotive, en réalité. Le genre qui essaie désespérément de cacher sa sensibilité sans pouvoir réussir. Le genre qui me fait compatir ».* Nous convoquions précédemment cet échange pour interroger la valeur des images projetées, mais ce qui nous intéresse à présent est le rapport entre une propriété de la définition proposée par Seongjun et la réaction de Boram. C'est ce rapport qui est au cœur de l'échange qui suit, entre Boram, Seongjun et Youngho :

> « Boram : - C'est étrange. C'est ce que je suis. C'est vrai. Je suis comme ça.
>
> Youngho : - Toutes les femmes sont comme ça, il me semble. Tout le monde a des côtés extrêmes. Si on les fait ressortir, les gens se reconnaissent. Tu vois ce que je veux dire ?
>
> Boram : - Non, je vois pas. Mais je suis exactement comme ça.
>
> Seongjun : Tout le monde se ressemble, en restant unique.
>
> Boram : - Qu'est-ce que ça veut dire ?

[354] Confirmant ainsi que les oppositions binaires tendent chez Hong Sang-soo à être défaites.
[355] Voir *supra*, p. 272.

Youngho : - Ecoute… ça dépend du point de vue. Chacun est à la fois différent et pareil.

Seongjun : - Tout à fait.

Boram : - Je comprends pas. »

Boram, en se reconnaissant dans une image déterminée, en revendiquant un lien de cette image et de ce qu'elle est « vraiment » (c'est-à-dire son moi postulé), *affirme ici sa différence ou sa distinction.* Mais les propos de Youngho apportent une modération, en expliquant que la reconnaissance de Boram est liée au fait que l'image est composée de qualités opposées et que tout le monde a des côtés extrêmes. Youngho *affirme donc de son côté une indistinction,* posant que la reconnaissance de Boram ne signifie rien de plus que le fait qu'elle est comme tout le monde : elle croit que l'image projetée par Seongjun est une image d'elle, qui la représente dans ce qu'elle a d'unique, alors qu'elle pourrait être l'image d'une autre et même de n'importe qui. Et justement, *l'image qui était ici projetée par Seonjung intervient dans le récit comme la répétition d'une image qui avait été précédemment projetée par un autre personnage, en suscitant la reconnaissance d'une autre femme*.

L'échange autour de Boram succède en effet à celui réunissant Yejeon, Youngho et Jungwon (un acteur ami de Youngho et Seongjun) dans le bar « Roman ». C'est par la bouche de Jungwon qu'est formulé pour la première fois le « discours des extrêmes » :

« Jungwon : Je n'y connais rien en physionomie, je suis nul. Mais si je donne une analyse où j'insiste sur deux extrêmes, tout le monde me croit. Par exemple, je dis à une fille : "Tu sembles être très ouverte et rieuse, mais tu caches au fond de toi des pensées tristes et sombres." Elle me dit : "Comment tu as deviné ? Oh là là, tu as raison. C'est tout à fait moi !" Je n'ai qu'à citer les deux extrêmes.

Youngho : Tout le monde a des extrêmes. C'est pour ça qu'on se laisse duper. »

Cette théorie est tout de suite vérifiée expérimentalement, puisque Yejeon. après l'avoir écouté attentivement, demande à Jungwon de la décrire. Voilà ce que cela donne :

« - Je ne suis pas physionomiste, mais je dirais… Vous avez l'air pratique et réaliste. Mais au fond, vous êtes une femme très émotive. N'est-ce pas ?

- Oui, tout à fait ! J'en ai la chair de poule ! C'est tout à fait moi. C'est tellement surprenant !

- C'est bien ça ?

- Oui, je suis vraiment comme ça. C'est très intéressant. »

La valeur comique de ce moment est évidente puisque nous pouvons constater que, si l'acteur ne fait que tirer sur les ficelles qu'il vient de révéler, en reprenant les mêmes termes qu'auparavant (« *je ne suis pas physionomiste* »), Yejeon se reconnaît « *exactement* » et est complètement épatée alors qu'elle devrait se montrer distante et au mieux amusée après qu'on lui a exposé le caractère général du procédé. Pour

penser l'efficacité singulière de ce procédé, *il importe de bien soulever les deux aspects du problème de l'identité mis en jeu par cet échange et leur articulation*.

Nous pouvons reprendre le fil de nos analyses précédentes, puisque l'on retrouve ici le dispositif d'échange comme dispositif de croyance fonctionnant comme un dispositif de connaissance illusoire. Il est en effet assez clair que le procédé est utile à un homme qui désire faire croire à une femme qu'il la connaît, donc faire *croire qu'il sait*. Cependant Jungwon dévoile ici la supercherie, en commençant par indiquer du même coup son absence totale de savoir et l'autonomie de sa parole. Dire « *je n'y connais rien en physionomie* » revient en effet ici à dire que la parole-image n'est absolument pas produite par une démarche de type empirique et interprétative, suivant une remontée des apparences extérieures vers un fond[356].

Or, ce procédé se caractérise justement par *l'insertion dans le dispositif d'échange d'une image qui, tout en étant détachée des individus et ayant une valeur générale, a pour propriété d'emporter à coup sûr la croyance de celle qui la reçoit*. Nous avons vu que la croyance intervient comme puissance de liaison et permet une sélection entre les différentes images : le procédé consiste donc à trouver l'image qui sera sélectionnée systématiquement et suscitera la reconnaissance, la croyance et l'identification de chacun *en particulier.* Il suppose bien un savoir, *mais celui-ci porte sur l'image elle-même et non pas sur l'autre* : Sungwon ne connaît pas Yejeon, il ignore qui elle est, il sait seulement quelle image suscitera sa croyance. Or , si ce savoir est ici mis au service d'une manipulation, *l'efficacité de celle-ci suggère qu'il nous livre bien une vérité profonde sur les personnages eux-mêmes ou plus précisément sur leur condition d'existence*.

Si l'on observe que le procédé ne perd pas de son efficacité même lorsque celle à laquelle il s'applique a conscience de son caractère frauduleux, nous devons en outre noter que la croyance ne se ramène pas dans ce cas à un désir d'identification (l'image n'est ni positive ni négative) ou à un attachement à celui qui parle (Jungwon est un inconnu). *La croyance mise en jeu par la situation est purement structurelle*, découlant de la propriété de l'image elle-même, indépendamment des spécificité des individus qui la reçoivent et de ceux qui la projettent. C'est pourquoi *le plan de la réception, le fait « subjectif » de la croyance des personnages est ici directement articulé à une dimension « objective » du problème de l'identité*.

Cette articulation apparaît dans les discours des personnages eux-mêmes, lorsqu'ils expriment la raison de l'efficacité du procédé. C'est ainsi qu'ils formulent ce que l'on peut considérer comme une théorie, qui participe à tracer une nouvelle image de l'identité : *si tout le monde se laisse duper, c'est que*

[356] Notons d'ailleurs que l'image projetée par Seongjun était pour sa part, en tant qu'image de « femme idéale », un produit de l'imagination détaché de l'observation de celle qui s'y reconnaît et des autres.

tout le monde a des extrêmes. Là est le savoir obscur des personnages, qui fait prononcer des phrases comme « *tout le monde se ressemble, en restant unique* » ou « *chacun est à la fois différent et pareil* ». *Nous appelons donc cette théorie « discours des extrêmes », ce discours entrant en collision avec le « discours des limites »*. Ce dernier imagine en effet le moi comme une intériorité séparée d'une extériorité et suppose une séparation ou un isolement des uns et des autres, tandis que *le « discours des extrêmes » trouble les opérations de séparation en posant que chacun est à la fois différent et pareil, et conduit à penser l'identité en général (« tout le monde ») en posant que chacun a en commun d'avoir des côtés extrêmes*.

Un nouveau fait apparaît, qu'il faut prendre très au sérieux : que *les personnages, un par un, peuvent s'identifier à une image qui a valeur de généralité*. Nous avons vu que l'identification à une image projetée à la surface permet d'ouvrir une identité individuelle à une différence à soi par un ajout au montage de l'identité. Sous un double principe d'extériorité et d'altérité, l'identification renvoie ainsi à un processus relationnel de détermination d'un personnage par un autre *via* un « autre de soi » : Sunhi désirant s'identifier à l'image positive que Choi lui renvoie. Mais les exemples de *The day he arrives,* en ce que les images mises en jeu ont une valeur générale, diffèrent ou peuvent être abordés différemment : alors que Sunhi s'identifie à un « autre de soi », *Yejeon et Boram s'identifient littéralement à « tout le monde »*. *L'identification systématique des personnages à ce type d'image générale ne nous renvoie donc pas à la production d'une différence à soi mais à une indistinction objective et structurelle.*

Nous pouvons enrichir à partir de là notre conception de la surface : comme lieu de projection des images, la surface est une interface entre les individus (les uns et les autres), mais e*lle est aussi une interface entre un individu et « tout le monde », à la fois le lieu d'un passage possible de la généralité dans l'individualité et d'un passage dans l'autre sens, du particulier dans la généralité*. Il n'y a donc pas de l'autre côté de la surface une profondeur où trônent des mois déjà constitués mais un sans-fond ou *une zone d'indistinction commune à l'ensemble des personnages*, la surface pouvant être pensée comme lieu de conversion du général en particulier. La nouvelle image de l'identité se trace négativement à partir de l'image unitaire (perte du moi), mais nous rencontrons ici une de ses propriétés positives (une zone d'indistinction).

Concevoir une zone d'indistinction commune sur un plan de pensée est une étape importante, puisqu'une telle zone conditionne les expériences des personnages : l'expérience d'une ressemblance à l'autre, le sentiment d'indistinction ou la tendance à la comparaison qui étaient déjà en jeu dans les échanges de *Ha ha ha* se comprennent positivement à partir de là. « Le discours des extrêmes » véhicule un savoir que nous pouvons transporter pour notre part sur un plan de pensée, mais il ne faut pas oublier

que *certains personnages disposent eux-mêmes de ce savoir, et qu'il leur arrive par l'expérience, au travers de certains événements* qu'il s'agit de cerner pour déterminer le problème de l'identité.

Ainsi, dans *The day he arrives*, Yejeon et Boram ont une même réaction face à une même image, chacune opérant par sa reconnaissance et sa croyance une conversion du général en particulier : à une parole valable pour toutes les femmes, elles répondent « c'est exactement moi ». Mais il faut souligner ce que cette double identification suggère dans le cadre du film : que *ces deux personnages différents sont pareils. La répétition des situations dans le récit a pour fonction de poser un lien entre elles et nous invite à penser l'une comme le double de l'autre*.

Nous pouvons d'ailleurs revenir à cette lumière sur notre interrogation quant à la valeur de vérité de l'image en ce qui concerne Boram. Si l'on ne s'intéresse plus seulement au rapport d'une image et d'un personnage mais au rapport que les deux personnages entretiennent avec une image générale, le fait que Boram manifeste à un moment du film une forte émotivité pourrait laisser penser que sa reconnaissance est davantage fondée que celle de Yejeon. Nous pourrions avoir affaire à deux cas différents : une croyance purement structurelle et une croyance qui comporte une part de vérité. Si c'est le cas, il faudrait également penser que la conversion du général en particulier est illusoire pour Yejeon, mais que, dans le cas de Boram, l'erreur se situe plutôt du côté de Youngho et de Seongjun qui nient sa qualité véritable (une émotivité) en la rapportant à une généralité. Mais toutes nos réflexions précédentes restent valables : l'émotion de Boram n'est qu'une apparence de plus et, puisqu'il est impossible de savoir ce qu'elle est vraiment, il est du même coup impossible d'établir une distinction entre ces deux cas. L'on a peut-être tort de douter de la reconnaissance de Boram, mais on aurait tort de ne pas en douter alors qu'il ne s'agit que d'apparences : Boram a l'occasion de déployer une certaine gamme d'émotion dans le récit et de démontrer une émotivité, mais le fait que Yejeon n'ait pas cette occasion ne signifie rien de définitif sur l'une ou l'autre et n'empêche pas l'inclusion des deux dans une généralité.

En effet, nous ne devons pas manquer de noter que la conduite de Boram, qui apparaît émotive après être apparue davantage maîtresse d'elle-même, *rentre tout à fait dans le cadre du discours des extrêmes qui s'applique à tout le monde*. Nous avons devant nous deux apparences qui correspondent chacune à une extrémité, et rien ne nous assure qu'une apparence est extérieure tandis que l'autre refléterait un fond. Le moment où Boram pleure la perte de son chien permet certes d'opérer une distinction des personnages à l'intérieur du récit (l'une pleure, l'autre pas), mais ne permet aucune distinction en profondeur dès lors que l'émotivité est donné comme un attribut général.

Parce qu'elle implique la surface comme lieu d'identification de chacune à une image générale, toute tentative de distinguer entre le « pareil » et le « différent » s'avère problématique devant la relation

Yejeon-Boram. *Du « discours des extrêmes », posant que chacun est à la fois pareil et différent, que tout le monde se ressemble en restant unique, émerge une ambiguïté énorme, chaque élément distinctif pouvant valoir comme un élément commun ou chaque élément commun pouvant valoir au contraire comme un élément distinctif*. L'émotivité est dans la relation Yejeon-Boram l'un de ces éléments ambigus, à la fois distinctif et communs[357], à partir desquels un personnage peut aussi bien être pensé comme différent ou unique (elle est vraiment comme ça, à la différence des autres) que comme pareil ou ressemblant (elle est comme tout le monde, ne se distingue en rien à travers cela)[358].

Nous avons ici présenté le rapport de ressemblance-différence entre Yejeon et Boram comme un rapport impliqué dans le récit, par l'écriture, comme si celui-ci pouvait échapper à la conscience des principales intéressées. Et d'ailleurs Boram ne semble pas disposer du savoir contenu dans le « discours des extrêmes », puisqu'elle en rejette les termes et dit qu'elle ne les comprend pas lorsque Youngho et Seongjun modèrent son identification : elle conserve alors sans doute la conviction de sa distinction. Mais en réalité Boram éprouve bien le problème sous la forme d'un sentiment d'indistinction, et elle se met elle-même en comparaison avec Yejeon à l'occasion d'une autre conversation avec les deux hommes. Alors qu'ils disent trouver la patronne du bar jolie, elle s'inquiète en effet de savoir qui est la plus jolie d'entre elles, ce qui donne lieu à un échange où les rôles sont inversés : Youngho affirme qu'elle est complètement différente et ce sont donc les deux amis qui ont cette fois la charge de conjurer la ressemblance à l'autre.

Il y a bien sûr une certaine ironie à constater que la comparaison entre Boram et Yejeon s'opère sur le terrain du physique. Nous savons bien en effet qu'une autre ressemblance-différence est impliquée dans le récit et éprouvée par un personnage : celle de Yejeon et Kyungjin, à propos desquelles Seongjun dit qu'elles sont « pareilles ». Sont ainsi déployés dans *The day he arrives* quelques cas d'un même problème : le cas Yejeon-Boram qui implique le rapprochement de deux personnages autour d'une image générale projetée lors d'échanges, le cas Yejeon-Kyungjin qui implique une ressemblance physique. Nous avons dit que Yejeon et Boram étaient « pareilles » parce qu'elles se reconnaissaient dans une même image, mais cette identification signifie aussi l'identification des deux femmes à « tout le monde », ce qui laisse envisager une multiplication des rapports de ressemblance-différence. Si, selon le « discours des extrêmes », chacun est à la fois différent et pareil, l'extension d'un rapport de ressemblance-différence de

[357] Dans *Logique du sens*, Deleuze évoque l'existence de « signes ambigus », c'est-à-dire d'éléments qui sont communs à des mondes différents, ceux-ci renvoyant aux conditions d'un problème et pouvant faire apparaître les différents mondes comme les « variantes d'une même histoire ». Voir *Logique du sens, op. cit.*, p. 138. Bien qu'il ne soit pour l'instant question que de personnages et non de monde, nous pouvons rapporter ces réflexions au cas Yejeon-Boram.

[358] Nous verrons plus tard comment, au moment de l'échange, peut s'opérer le basculement du « pareil » au « différent ». Il existe bien sûr un rapport entre le problème de la répétition des situations et celui de la ressemblance des personnages : il y a à chaque fois le risque de projeter une illusion, et il s'agit de penser et apprécier rapport.

deux à trois personnages ne doit pas nous étonner, mais au contraire apparaître comme une forme de retenue. *Dès le départ, l'identification de deux femmes à une image qui excède les particularités de chacune implique – en désignant une zone d'indistinction commune à tout le monde - la possibilité d'une série infinie de doubles.*

Il y a donc dans *The day he arrives* un rapport de ressemblance-différence qui se joue à trois, et dans lequel on peut dire que Yejeon occupe une place centrale, Kyungjin lui ressemblant physiquement et Boram moralement. Ce rapport à trois nous fait retomber sur le problème épistémologique qui concerne la possibilité d'établir des liens assurés entre l'intérieur et l'extérieur dès lors qu'il met en jeu un décalage entre des apparences et des qualités morales. L'émotivité manifestée par Boram ne nous permet pas de connaître la vérité du personnage, et l'apparence de Kyungjin ne peut pas davantage nous permettre de connaître sa vérité : il n'y a que des éléments ambigus qui sont déliés de tout fond et flottent autour de la surface. L'incertitude sur un personnage implique l'incertitude sur le rapport de deux personnages et sur le rapport des différents rapports. Si l'on se pose la question « qui de Kyungjin et de Boram (se) ressemble le plus ? », on se rend immédiatement compte qu'elle est également problématique. Tout en étant amenés à reconnaître un lien entre les personnages, nous ne pouvons recourir à l'apparence physique ou à une manifestation de caractère comme à des critères valables pour évaluer un rapport de ressemblance-différence.

Tout le monde se ressemble en restant unique et chacun est à la fois différent et pareil, mais cet « à la fois » ne nous dit pas pour chaque cas quel est le rapport de la ressemblance et de la différence. Nous sommes ainsi invités à penser le rapport de « chacun » et « tout le monde » mais l'incertitude sur le degré et la nature des différences est insurmontable, le partage d'un élément n'impliquant pas le partage d'un autre, une ressemblance morale n'impliquant pas une ressemblance physique, et vice versa. En toute rigueur, il doit pouvoir exister un lien de ressemblance insoupçonné entre des personnages qui ont l'air différent, ainsi que des différences entre des personnages qui ont l'air ressemblant, si bien que deux personnages qui ne se ressemblent pas *a priori* (Yejeon et Boram, donc) peuvent pourtant aussi se comparer physiquement. Yejeon et Boram sont pareilles, Yejeon et Kyungjin sont pareilles, mais le rapport de ressemblance est lui-même dans chaque cas différent et indéterminable.

Woman on the beach comporte également un rapport de ressemblance-différence qui peut nous éclairer. La ressemblance de Moonsook et Sunhee est moins évidente que celle de Kyungjin et Yejeon (elles sont interprétées par des actrices différentes, que l'on distingue aisément), mais elle est suggérée par un tiers extérieur, celui qui les rencontre tour à tour, Jongrae. Prétextant son travail de cinéaste, il aborde en effet Sunhee en lui expliquant qu'il aimerait faire sa connaissance car elle ressemble à un

personnage qu'il imagine pour un futur projet. On s'aperçoit cependant rapidement que ce personnage est largement inspiré de Moonsook puisque Jongrae pose à la jeune femme une série de questions qui visent à lui permettre de comparer ses réponses avec certains propos tenus auparavant par Moonsook (est-ce qu'elle fait confiance aux autres ? Quel est son rapport avec ses parents?). Le spectateur déduit ainsi du choix des questions un lien entre les deux femmes, déduction qui se voit confirmée peu après, au moment où Moonsook croise un propriétaire de restaurant qui lui rapporte une déclaration de Jongrae selon laquelle les deux femmes se ressembleraient beaucoup. Le propriétaire semble d'ailleurs partager cet avis, et fait remarquer que, si Moonsook est beaucoup plus belle à ses yeux, elles sont toutes les deux grandes.

La ressemblance est donc d'abord posée par des tiers, mais les principales intéressées ont ensuite l'occasion d'en débattre entre elles, Moonsook se demandant lors d'un repas partagé si elles se ressemblent vraiment ou s'il s'agit juste d'une idée en l'air. Sunhee confie qu'elle s'est elle-même posée la question et affirme qu'elles sont en effet pareilles, même si cela est difficile à exprimer avec des mots, par exemple dans leur façon de parler. Les deux jeunes femmes admettent donc elles-mêmes l'existence d'un lien de ressemblance, mais celui-ci s'établit de différentes manières dans les discussions : tantôt sur un critère physique (leur taille), tantôt sur quelque chose de plus impalpable, une manière de parler, un caractère.

Il faut rappeler ici la genèse de *Woman on the beach*, la question « infantile » que s'est posée Hong Sang-soo lui-même après avoir croisé sur une plage une femme qui ressemblait à une femme de Séoul : « Si l'extérieur est identique, comment est l'intérieur ? Y a-t-il des éléments identiques dans son for intérieur ? »[359]. Jongrae fait dans le film la même expérience que le réalisateur et il questionne Sunhee dans le but de connaître son « for intérieur », cherchant à établir une similarité de caractère à partir d'une première impression de ressemblance superficielle. Mais, alors qu'il vise ici une double opération de connaissance d'un individu et d'évaluation d'un rapport (jusqu'où va la ressemblance ?), les réponses ne permettent pas d'atteindre de certitude, les propos de Sunhee apparaissant comme des variations de ceux de Moonsook (Moonsook disait ne faire confiance qu'aux étoiles, Sunhee dit ne faire confiance qu'à elle-même, Monsook avait un problème avec son père, Sunhee a un problème avec sa mère…). La relation de ressemblance-différence reste indéterminable, que ce soit pour ceux qui la posent depuis l'extérieur ou pour les principales intéressées, puisque la ressemblance peut être établie à partir d'éléments divers et potentiellement ambigus.

Mais, si nous voulons mettre en lumière toute la complexité du problème et la manière dont l'incertitude identitaire à un niveau individuel se noue à l'incertitude portant sur le rapport de deux ou

[359] Adrien Gombeaud, Hubert Niogret, « J'essaie d'accueillir ce qui vient vers moi », entretien avec Hong Sang-soo, *Positif* n° 571, pp. 35-38.

plusieurs personnages, il faut également être attentif à la manière dont Sunhee réagit à l'idée qu'elle ressemble à quelqu'un d'autre . Sunhee elle-même interroge en effet Jongrae sur ce personnage censé lui ressembler : après l'avoir retrouvé pour un verre, elle lui demande de lui décrire ce personnage, ce à quoi le cinéaste répond : « *C'est quelqu'un de simple. Et de sincère. Elle ne voit que ce qu'elle veut, elle n'est pas si sincère que ça. Juste simple, et un peu cérébrale, ce qui ne lui va pas du tout. Elle se laisse berner par ce que les autres disent. Et aussi par l'autorité ou la réussite, ce type de choses* ». La jeune femme semble éprouver un léger trouble et, une fois la description achevée, questionne : « *je suis comme ça ?* ».

Alors que Sunhee pourrait réagir en se reconnaissant ou en rejetant l'image projetée par Jongrae, en affirmant sa ressemblance ou sa différence, cette question exprime le doute dans lequel elle se trouve relativement à sa propre identité. Nous comprenons alors que *Jongrae, dans le but de la connaître et pour pouvoir la comparer à une autre, questionnait une personne qui ne sait pas elle-même qui elle est et – en cela parente de Moonsook et des autres personnages d'Hong Sang-soo – qui attend que ce savoir lui vienne de l'extérieur.* On peut envisager la position de Sunhee comme suit, en trois étapes logiques :

- Elle ne sait pas qui elle est (S = ?)
- Quelqu'un dit qu'elle ressemble à une autre (J : M' = S)
- Elle se renseigne donc sur cet autre pour se renseigner sur elle-même (M' = S ?)

Le moi apparaît encore une fois absent du dispositif : il n'y a pas du côté de Sunhee de moi déjà constitué et fixe auquel comparer l'image projetée à la surface par Jongrae, ce pourquoi Sunhee se trouve réduite à lui demander si elle est comme cette image, ce pourquoi il n'est pas de son côté en mesure de répondre. La situation, si elle vise une définition, ne peut pas s'orienter vers une issue satisfaisante, puisque la comparaison entre deux termes n'a de sens qu'à condition de disposer au préalable d'une définition de ces termes.

Mais la situation considérée dans sa globalité est cependant pour nous particulièrement riche. Si l'on compare les cas de *Woman on the beach* à ceux de *The day he arrives,* on s'aperçoit d'importantes différences et ressemblances. *A priori*, on ne trouve pas dans *Woman on the beach* d'image générale soumise à l'identification des personnages, et le rapport de ressemblance qui implique directement trois personnages (Kyungjin-Yejeon- Boram) dans un cas se trouve limité à deux personnages dans l'autre (Moonsook-Sunhee). Cependant *les deux films mettent en jeu un rapport de ressemblance-différence de deux manières : à travers des images échangées et à travers des rencontres physiques.*

En fait, l'hypothèse que le rapport de ressemblance-différence implique également trois personnages dans *Woman on the beach* est parfaitement soutenable, si l'on accepte que l'un de ces trois personnages n'existe que sous la forme d'une image projetée. L'image projetée par Jongrae n'a pas valeur

générale mais valeur particulière ou circonstanciée puisqu'elle se construit à partir de la fréquentation de Moonsook : il ne s'agit donc pas *a priori* de rapporter un personnage à « tout le monde » mais simplement de rapporter un personnage (Moonsook) à un autre (Sunhee). Et pourtant, l'image projetée par Jongrae rejoint l'image générale en tant qu'elle excède en réalité les particularités de chacune des deux femmes, et elle implique tout comme elle une potentielle prolifération des doubles.

Si l'image est produite par Jongrae à partir de la fréquentation de Moonsook, il est clair qu'il s'agit d'une production fictionnelle mobilisant une puissance d'altération. Jongrae est cinéaste et, lorsque Sunhee, après avoir écouté la description, demande à Jongrae si elle est vraiment comme ça, il lui répond que cette image correspond seulement à un personnage qu'il essaie de créer. Autrement dit, si un lien de ressemblance est posé dans le film entre Sunhee et Moonsook, *l'image mise en jeu dans cet échange ne correspond ni à l'une ni à l'autre, mais désigne un personnage qui rentre avec chacune d'elle dans un rapport de ressemblance-différence indéterminable*. Le rapport de « chacun » à « tout le monde » peut se faire directement par la mise en jeu d'une image générale, mais il peut aussi bien être impliqué dans la mise en jeu d'une série d'images ou de personnages liés par des rapports de ressemblance-différence : *c'est par l'addition des cas particuliers que l'on se trouve alors mené vers une zone d'indistinction commune à tous. Toute extension d'un lien de ressemblance-différence à plus de deux personnages nous renvoie à cette condition objective supposée dans le « discours des extrêmes ».*

Il n'y a pas d'issue assurée lorsqu'une définition est visée puisque les personnages sont à la fois différents et pareils. Mais les situations de *The day he arrives* ou *Woman on the beach* nous permettent de saisir une nouvelle dimension du double principe d'extériorité et d'altérité impliqué dans la formation des identités. Lors de l'échange entre Jongrae et Sunhee, l'image qui se trouve projetée est une altération, mais qui nous renvoie à une indistinction, à ce qui pourrait être commun à celle qui reçoit l'image, au personnage produit par l'image et à un autre personnage absent. Il y a sur ce point une différence notable entre ce cas et celui que l'on trouve dans *Sunhi*. Sunhi se tient face à ses lettres de motivation comme face à une altération d'elle-même, et elle peut paradoxalement changer en s'identifiant à cette image de soi comme « autre de soi ». Mais l'image que reçoit Sunhee n'est pas une altération d'elle-même, un « autre de soi », c'est l'image d'une autre censée lui ressembler, *l'image d'un autre comme autre de soi – et elle peut paradoxalement changer si elle s'identifie à l'image d'un autre qui lui ressemble*. Il y a donc dans ce cas comme un double niveau : Sunhee ne cherche pas simplement qui elle est dans la description qu'un autre fait d'elle mais elle le cherche dans la description qu'un autre fait d'un autre *qui est censé lui ressembler.*

Le cas de Sunhi renvoie donc à *une première dimension du principe d'extériorité et d'altérité* qui se donne dans la rencontre des personnages avec quelqu'un qui projette à la surface une image comme « autre de soi » . Mais *la seconde dimension apparaît dans les cas où quelqu'un projette à la surface l'image d'un « autre comme soi », dont l'existence est parfaitement extérieure* et avec lequel un personnage entre dans un rapport de ressemblance-différence. L'échange entre Sunhee et Jongrae doit en réalité être considéré comme un cas intermédiaire, *l'extériorité de l'image projetée renvoyant en dernier lieu à l'existence physique d'un double : le rapport avec « autre comme soi » sous forme d'image implique la possibilité d'une rencontre physique entre deux personnages à la fois différents et pareils*. Le principe d'extériorité et d'altérité est à chaque fois maintenu avec la dimension relationnelle du problème : *le rapport à soi ne cesse de passer par l'autre, mais dans certains cas l'identité est affaire de relation car un interlocuteur projette une image offerte à l'identification, tandis que dans d'autres un personnage s'identifie directement à l'autre et est tenté de se définir relativement à lui, tendant à la comparaison.*

En effet, le premier type de situation que nous avions vue est le suivant : un personnage demande « comment je suis ? » à un autre qui entreprend de la définir et peut prétendre la connaître. Mais entre Jongrae et Sunhee la situation est toute autre : un personnage prétend qu'il y a une ressemblance entre deux personnages, dont l'un demande si il est *comme l'autre* tel qu'il est décrit (même si l'on peut alors se demander quel autre : le personnage ou Moonsook ?). Ce qui est en jeu dans la première situation est « simplement » le lien des éléments qui composent une image à un fond postulé, mais la deuxième situation ajoute à ce lien celui de deux personnages : la parole de Jongrae est ici censée garantir à la fois la vérité d'une description du personnage inspiré de Moonsook, et celle du lien de ce dernier et de Sunhee.

Le passage de la question « comment je suis ? » à la question « est-ce que je suis la même ? » signale donc une nouvelle modalité de la quête du moi qui fait appel à la seconde dimension des principes d'extériorité et d'altérité et qui met ainsi du mouvement dans l'image de l'identité. Sous une image unitaire de l'identité qui fait valoir les individus comme des êtres uniques et isolables, l'idée même de *chercher* ce qui nous est propre chez un autre est irrecevable, puisqu'elle implique un partage des qualités. Le mouvement introspectif impliqué dans la quête du moi envisagée sous une image unitaire ne peut qu'entrer en conflit avec *l'opération de comparaison à travers laquelle un personnage cherche à se reconnaître dans l'image d'un autre personnage, la surface fonctionnant non pas comme le lieu de projection d'un moi profond et distinct, mais comme un miroir où apparaît l'image d'un double potentiel*. La question « est-ce que je suis la même ? » ne peut véritablement se comprendre que dans le cadre d'une

image de l'identité conforme au « discours des extrêmes », incluant l'idée d'une zone d'indistinction conditionnant l'existence de doubles.

3.b Les expériences de la ressemblance à l'autre : impersonnalisation et indistinction

Le « discours des extrêmes » a une portée théorique, mais ce savoir énoncé par les personnages leur vient de l'expérience. Les personnages font l'expérience de la ressemblance à l'autre, et sont susceptibles d'en retirer un savoir obscur lorsqu'ils rencontrent un double, l'image d'un double ou une image générale. Il faut préciser qu'il existe un rapport entre les expériences de la différence à soi et de la ressemblance à l'autre du point de vue de la surface, et il s'agit en réalité dans un cas comme dans dans l'autre d'un rapport de ressemblance-différence. La surface est le lieu structurel à partir duquel toute rencontre physique équivaut à la rencontre d'une image, et tout rapport de ressemblance-différence, par-delà les circonstances, doit être pensé et n'est pensable que comme rapport de deux images au moins via la surface. Autrement dit, l*a ressemblance-différence est un effet de surface* qui implique la co-présence ou la superposition d'images à un point de la surface.

La différence à soi implique dans *Sunhi* la superposition de l'image que Sunhi a de soi avec celle que Choi projette d'elle et la ressemblance à l'autre implique dans *Woman on the beach* celle de l'image que Sunhee a d'elle avec celle que Jongrae a de Moonsook (ou avec celle que Sunhee elle-même se fait de Moonsook lorsqu'elle la rencontre). Mais il y a également les cas où la différence et la ressemblance sont expérimentées par un tiers : la différence à soi implique alors du point de vue de Tongsu dans *Conte de cinéma* la superposition de deux images de Yongsil, et la ressemblance à l'autre implique du point de vue de Jongrae dans *Woman on the beach* la superposition d'une image de Moonsook et d'une image de Sunhee.

Or, tous ces effets de surface, *toute expérience de ressemblance-différence, sont l'occasion d'enclencher une comparaison*, c'est-à-dire, comme nous l'avons déjà vu, d'établir des liens entre les différents éléments entrant en relation pour tâcher de déterminer ce par rapport à qui une ressemblance ressemble et une différence diffère : c'est à chaque fois tracer des « traits de pensée » qui forment une image de l'identité. C'est tout naturellement que l'on passe d'une question circonstanciée sur une différence (« suis-je cette personne ou cette autre ? ») ou une ressemblance (« suis-je la même que cette autre personne ?») à une question générale sur l'identité : penser le rapport de ressemblance-différence de

soi et d'un autre, ou de deux autres, revient à penser l'identité. Mais c'est ici que, par-delà le rapport structurel des expériences à la surface, la dissociation conceptuelle doit être faite.

L'expérience de la différence à soi passe par exemple par des actions ou des images contradictoires et implique la comparaison de deux images différentes d'un personnage et un échec potentiel de la reconnaissance. Sunhi, nous l'avions vu, ne se reconnaît pas dans l'image projetée par Choi. Et l'on peut mentionner ici un type de situation qui n'est pas prisé d'Hong Sang-soo pour rien, puisqu'un personnage y est volontiers comparé à lui-même par un tiers : les retrouvailles. Kyung-soo commence par dire à son ami Sung-woo qu'il n'a pas changé, alors que ce dernier lui rétorque qu'il a pour sa part pris du poids (*Turning gate*) ; Sung-nam remarque que Min-sung n'a pas changé quand il la croise dans la rue (*Night and day*) ; Boram trouve que Seongjun a maigri depuis son départ de Séoul (*The day he arrives*) ; Haewon trouve que Jungshik n'a pas changé et celui-ci répond que c'est grâce au sport ; Sunhi dit à Jaehak qu'il a perdu du poids, alors qu'il lui rétorque qu'elle est pareille qu'avant ; au début de *Le jour d'après*, Haejoo dit à son mari Bangwon qu'il a l'air différent et qu'il a maigri, tandis que c'est à la fin qu'Areum remarque que Bangwon a l'air différent, plus détendu.

On remarque que ce sont surtout des kilos que les personnages reçoivent ou se voient retirés d'une rencontre à l'autre, et les dialogues mettent volontiers l'accent sur ces éléments physiques. Mais ces situations triviales et superficielles prennent place dans un problème plus large, elles nous indiquent que la différence est une affaire quotidienne et renvoie à des changement divers et à une dimension plus impalpable. Leur superficialité même cadre en réalité parfaitement avec l'idée que toute différence est un effet de surface et s'apprécie en liant une ancienne image à une autre. *Pour un personnage qui en retrouve un autre comme pour le spectateur qui suit le déroulé des images du film, l'enjeu est le même : voir s'il a changé ou est resté le même à partir de manifestations de surface*. Mais nous avons vu que toutes les images projetées ne représentaient pas les individus et étaient coupées de l'origine, si bien que différentes images d'un même individu peuvent prétendre être vraies. Dès que l'on essaie de relier les différentes images à un fond, la comparaison devient problématique, et le fond où devrait trôner un moi continu et identique tend à disparaître. *L'expérience de la différence à soi menace l'unité et l'identité du moi et permet de faire apparaître le sans-fond*.

L'expérience de la ressemblance à l'autre concerne non pas le changement d'un personnage mais le partage d'éléments par plusieurs personnages. C'est pourquoi la surface peut alors être décrite comme un miroir où les traits d'un personnage se confondent partiellement avec ceux d'un autre, la superposition installant une indistinction à travers laquelle l'éventualité du double se substitue à la quête du moi. *C'est donc dans ce cas l'unicité qui est directement menacée*. En tant qu'ils amènent ou forcent les personnages

à penser sa propre identité et l'identité en générale, *les cas de différence à soi et de ressemblance à l'autre constituent, comme effets de surface, des événements de pensée*, les comparaisons d'images entraînant un mouvement qui s'oppose à chaque fois au « discours des limites » et s'accorde au « discours des extrêmes ». Mais *seuls les cas de ressemblance à l'autre supposent de penser le rapport de « chacun » à « tout le monde » ou du particulier au général, et de concevoir, de l'autre côté de la surface, un espace commun aux différents personnages, une zone d'indistinction des différents individus, et non un espace où tout moi est comme dissous dans un sans-fond*. Ces deux expériences ouvrent en quelques sorte deux perspectives différentes sur un même problème, et *la fonction de la ressemblance-différence dans le problème de l'identité est de nous renvoyer à une condition objective dont la différence à soi et la ressemblance à l'autre ressortent comme deux possibilités logiques et complémentaires.*

Les personnages peuvent retirer un savoir obscur de leurs rencontres avec un double, et il va de soi qu'un monde où l'on rencontre des doubles est un monde où la prétention à l'unicité est problématique. Mais *les personnages peuvent éprouver à la fois un sentiment d'indistinction et un sentiment d'impersonnalité*, et l'expérience de la ressemblance à l'autre peut passer par différentes voies et donner lieu à des questions qui ne se recoupent pas tout à fait. La figure du double s'explicite très tôt dans la filmographie d'Hong Sang-soo dès *Le pouvoir de Kangwon,* quoiqu'elle y soit discrète. Lors d'une promenade en forêt, Eunkyung remarque en effet une ressemblance entre Jisook et Misun après les avoir prises en photo. Mais l'on observe peu après que les deux amies censées se ressembler sont également opposées l'une à l'autre : elles se disputent lors d'un repas et Misun demande à Jisook pourquoi elles se fréquentent alors qu'elles sont si différentes. Il s'agit *stricto-sensu* d'un cas de ressemblance-différence : les deux jeunes femmes sont à la fois « pareilles » et « différentes », le rapport, pouvant être établi à partir d'éléments et de critères variables, étant indéterminable. Mais on remarque surtout que Misun, lors de cette altercation, s'en prend à Jisook en lui disant qu'elle se prend pour quelqu'un d'original mais qu'elle est en réalité très « cliché ».

La réplique accole ainsi directement à l'expérience de l'indistinction et à la rencontre du double les deux questions de l'originalité et du cliché[360]. *La question de l'originalité* tourne autour du rapport de deux individus ou plutôt, si on la formule dans les termes de l'image unitaire, de deux « moi ». Mais *la question du cliché* concerne le rapport de chaque individu avec des images extérieures et elle implique d'un point de vue structurel le passage d'images à la surface et leur intériorisation. Le cliché, notait Deleuze, est une image qui *circule* dans le monde extérieur et *pénètre* en chacun pour constituer son monde intérieur, et nous devons comprendre à présent que l'intériorisation du cliché ne signifie

[360] Nous renvoyons ici à nos développements de la deuxième partie sur le cliché, que nous faisons valoir dans cette partie à l'intérieur du problème de l'identité.

aucunement la constitution d'une intériorité cloisonnée mais qu'elle heurte au contraire le fantasme d'isolement qui accompagne le « discours des limites ». Le cliché, comme image toute faite traverse les personnages et est inséparable d'*une expérience de l'ouverture*, *à la fois individuelle et interindividuelle*.

Le cliché par excellence chez Hong Sang-soo, c'est la maxime ou la phrase toute faite. Sa circulation est dans les films directement prise en charge par l'écriture, et l'on peut observer que les clichés viennent plutôt des situations elles-mêmes que des personnages (ils sont « anonymes »). *Turning gate* a son cliché romantique répété deux fois (« *Moi en toi. Toi en moi* ») et son cliché moral répété trois fois (« *même si c'est difficile d'etre humain, essayons de ne pas devenir des monstres* »). *Night and day* a également son cliché moral, « *Nous sommes tous différents* », que Sung-nam répète coup sur coup aux deux amies, Hyun-jun et Yu-Jeong, après qu'elles se soient disputées lors du voyage à Deauville ; cliché qui trouvera plus tard son pendant, Jang disant à Sung-nam pour le consoler, alors qu'il regrette sa conduite passée, que « *nous sommes tous pareils* ». Dans *Les femmes de mes amis*, ce sont les clichés du milieu artistique qui ressortent des rencontres de Ku et des autres membres du jury du festival de Jecheon. On se complimente sur sa maîtrise de l'anglais, un réalisateur déclare vouloir découvrir l'œuvre d'un autre réalisateur, et Ku dit à un critique qu'il a lu et aimé l'un de ses articles. Mais le cliché ne saurait donner plus qu'une illusion de lien entre chacun et la situation, et entre les uns et les autres. Quand le critique demande à Ku de préciser quel est l'article en question, celui-ci en est incapable, et mentionne un numéro de revue dans lequel le critique n'avait pas écrit : c'est que les paroles de Ku en tant que cliché s'adressaient à «un » critique indéfini, et non à ce critique en particulier. Enfin, le beau discours de Ku selon lequel il trouve qu'il y a trop de films méconnus auxquels il voudrait donner une chance lui vaut quelques réactions admiratives, mais le fait qu'il le répète mécaniquement à quelques secondes d'intervalles devant des auditrices différentes invite à nous faire douter de sa conviction, et il n'est pas lui-même préparé à s'y impliquer personnellement si l'on en juge par sa surprise lorsqu'on lui demande si ses propres films sont à inclure dans son propos.

Alors que le cliché devrait assurer un enchaînement automatique, Hong Sang-soo s'amuse à introduire des réactions qui rompent l'illusion de continuité : se glissent aussi au milieu des mondanités l'anecdote d'un juré sur une opération ratée d'ablation du prépuce et un détail déjà évoqué, à savoir le fait que Ku fait mal à une actrice en lui serrant la main. On assiste également dans *Hill of freedom* à la rencontre entre un interlocuteur qui alimente la conversation de cliché, la gérante de la chambre d'hôte, et un autre qui fait l'effort de formuler des réponses personnelles, Mori. Ce contraste entre les paroles influence le rythme de l'échange : Mori fait de brèves pauses et les mots sortent précautionneusement de sa bouche, alors que la logeuse l'écoute avec surprise et attention.

Alors qu'elle commence par lui souhaiter la bienvenue d'un « *enjoy your stay* », il réplique qu'il n'est pas toujours facile de s'amuser. Elle souligne elle-même le statut de sa parole par un « *je disais ça comme ça* » (« *I'm just saying that* »), avant d'enchaîner sur une question qui est répétée par deux autres personnages dans le film (« *business or pleasure* »?). Elle termine en faisant part de son opinion positive des japonais, qu'elle trouve gentils, polis et propres, ce à quoi Mori rétorque qu'il n'aime pas pour sa part parler des japonais ou des coréens *en général* et qu'elle connaît sans doute peu de japonais (la situation impliquant un japonais en visite en Corée, les clichés sont ici touristiques ou culturels). Hong Sang-soo construit ici une conversation bancale, mais amusante également, comme la rencontre de deux cadres de pensée : mais le léger recadrage expérimenté par la logeuse n'empêchera pas qu'elle répétera plus tard le cliché sur les japonais propres et polis…

Alors que nous évoquions une zone d'indistinction commune, le cliché est, comme le montrent les conversations précédentes, un « lieu commun », au sens où il opère une généralisation des situations particulières. Ou, autrement dit, le cliché est une image générale dont chaque passage à la surface et à l'intérieur des individus rapporte chacun à une zone impersonnelle : le cliché est un opérateur d'impersonnalisation et « être cliché » c'est être rempli d'images générales, être impersonnel, comme « tout le monde »[361].

La circulation du cliché mise en jeu par sa répétition au travers des films suppose bien comme nous l'avons dit une connexion entre les uns et les autres, une ouverture. Mais nous devons insister sur le fait que la communication par cliché est tout à fait différente d'un échange entre deux individus dotés d'une intériorité isolable. *Les clichés ne se transmettent pas d'un individu à l'autre et ne constituent pas des intériorités en s'intériorisant, mais ils tracent un cercle qui excède tous ceux qu'il traverse*. On peut le saisir à travers l'exemple de *Sunhi,* où la circulation des phrases toutes faites à la surface du récit et au travers des personnages est sans doute la plus sensible dans l'oeuvre d'Hong Sang-soo. La description de Sunhi y revient quatre fois, et le « discours des limites » cinq fois. Chacun des quatre personnages principaux le formule à un moment donné : Choi, d'abord, l'adresse à Sunhi, qui le répète ensuite à Munsu, qui le répète face à Jaehak, qui le réiterera face à Sunhi, qui le retrouvera avec Choi.

Comme on le voit, on dirait qu'une boucle se forme, partant de Choi et revenant à lui, mais passant par les autres. Cependant les personnages, lors de leurs échanges, s'interrogent sur la provenance de ce discours : au moment où Munsu le formule devant Jaehak et où ce dernier lui dit qu'il faut trouver ses

[361] Il y a donc un rapport entre le cliché et les images à valeur de généralité qui sont projetées dans les échanges de *The day he arrives*, et la distinction se fait par rapport au contexte et au fait que certaines images prétendent être des descriptions-définitions d'un personnage alors que d'autres sont plutôt des réactions à une situation. Mais il est clair que lorsque Munkyung dit que Seongok aime les fleurs parce que toutes les femmes aiment les fleurs, ou lorsque Choi dit à Sunhi que tout le monde a des ambitions cachées, ils énoncent un cliché et rapportent leur interlocutrice à une généralité, l'identifient à « tout le monde » ou à la totalité d'un genre.

limites pour savoir qui on est, Jaehak demande s'il ne lui avait pas déjà dit. Lorsque Jaehak fait face à Sunhi, c'est elle qui dit qu'elle a déjà entendu tout ça et par contre, lorsque Choi rappelle à Sunhi qu'il lui avait déjà dit, celle-ci dit ne pas s'en souvenir, malgré l'insistance du professeur. Alors même que l'on peut retracer le trajet du « discours des limites » dans le récit, une question émerge ainsi des échanges : d'où vient-il ? *Ce sont les personnages qui le prononcent, mais en réalité il ne se transmet pas de l'un à l'autre mais ils sont tous traversés par lui sans qu'il soit possible de situer son point d'origine.*

Qui a prononcé le discours en premier ? Du strict point de vue du récit, c'est Choi, mais en réalité, on doit dire que c'est personne et tout le monde à la fois. Nous avions déjà pu noter que les trois personnages masculins, à travers leurs descriptions communes de Sunhi, formaient moins trois « je » qu'un « on » et que leur parole s'apparentait à une forme de rumeur. Nous pouvons donc ajouter à présent que *le « discours des limites » s'apparente pour sa part à un cliché, image flottante venue d'une zone impersonnelle et qui ne connecte les différents personnages qu'en les rapportant tous à cette zone*[362].

L'expérience du cliché suppose donc une ouverture et une impersonnalisation, et son effet peut être ambivalent. Elle peut entraîner chez les personnages un sentiment de distance : parce qu'il dépasse chacun et semble toujours avoir été dit, le cliché glisse sur les individus et les fait glisser sur les situations. Lorsque Jaehak tient le discours des limites à Sunhi, la jeune femme lui dit qu'elle l'a déjà entendu, mais elle ajoute qu'il lui passe littéralement au travers, qu'à présent *il rentre par une oreille et sort immédiatement par l'autre. Un monde de cliché est un monde qui passe par nous et par lequel on passe sans s'arrêter, sans qu'aucune rencontre ait lieu.* Mais parce qu'il provient d'une zone impersonnelle, le cliché constitue aussi pour les personnages l'occasion d'éprouver l'existence de cette zone. Il semble bien y avoir pour Ku quelque chose d'éprouvant lors des échanges avec les autres jurés : s'il se prête au jeu du cliché mondain, on le voit s'éponger fréquemment le visage avec un mouchoir et quitter rapidement le groupe pour regagner sa chambre (nous allons revenir très vite sur les aventures de Ku).

Il y a comme une génération spontanée du cliché, et la question du cliché se pose à partir du surgissement d'une image flottante à partir de la situation elle-même, image qui n'est le propre de personne et peut se répéter à l'infini, tant qu'il y aura des situations et des hommes. Mais *la question de l'originalité se pose à partir de la relation de deux personnages, lorsque deux images qui se ressemblent sont projetées à la surface.* C'est Seongjun qui, à un moment de *The day he arrives,* éprouve cette

[362] La rumeur et le cliché soutiennent tous deux une expérience d'impersonnalisation, mais le cliché ne peut pas produire plus qu'une image générale qui rapporte chacun à « tout le monde », là où la rumeur, si elle ne peut pas de toute façon saisir la vérité d'un individu, projette potentiellement une image circonstanciée, qui peut être pensée comme une altération. La rumeur met ainsi en jeu une puissance d'altération, même si celle-ci est parfaitement impersonnelle *du point de vue de la source*, tandis que le cliché est fixé et ne fait que se reproduire.

question. Après avoir pris un verre avec trois étudiants en cinéma tout juste rencontrés, Seongjun leur propose de l'accompagner ailleurs pour continuer la soirée. La rencontre semble agréable pour tout le monde, les jeunes gens sont fort satisfaits du hasard qui les a fait rencontrer un cinéaste, et ils expriment une légère admiration à son égard. Mais un revirement se produit subitement, lorsque Seongjun, au sortir d'un transport en commun, se met à allumer une cigarette. On voit alors derrière lui les trois étudiants qui se mettent à allumer une cigarette en même temps, prenant exemple sur leur aîné. En se retournant, Seongjun ne tarde pas à s'apercevoir de ce qui se passe, et son attitude change : comme pris de panique, il s'échappe en courant, en criant aux étudiants de le laisser tranquille.

Qu'a-t-il pu voir de si effrayant ? Tout simplement la transformation des trois étudiants en double, et celle de ses « propres » gestes en gestes des autres, c'est-à-dire l'apparition soudaine entre lui et eux d'un espace d'indistinction. *La reproduction de ses gestes par les autres est indissociable d'un recul du personnage à partir duquel il peut questionner sa condition, ce questionnement pouvant engendrer un mouvement panique* : les pauvres étudiants se demandent ce qu'ils ont bien pu faire de mal, mais c'est que leur imitation menace l'illusion du moi.

En somme, la réaction de Seongjun ne se comprend que comme événement de pensée. Comme le cliché, une imitation peut être pour les personnages l'occasion d'une prise de conscience à partir de laquelle amorcer une mutation. *L'expérience de l'impersonnalisation faite à travers le cliché rejoint l'expérience de l'indistinction faite à travers la copie dans une même zone commune à « tout le monde ».* Le cliché comme le rapport original-copie sont indissociables d'un régime de reproduction, et *toute répétition d'un élément exprime la perte de l'intériorité et implique un état particulier de la pensée*, une pensée « mise hors d'elle-même » au sens précis où elle entre en rapport avec la zone commune. Cependant, alors que l'image-cliché semble générée spontanément, on dirait qu'il faut pour qu'il y ait une image-copie qu'une première image valant comme modèle ait été projetée par un personnage *: on peut être impersonnel seul, mais on ne peut pas être copié ou copier, être indistinct, tout seul*[363].

Nous disons que les expériences pourraient être l'occasion d'une mutation, mais, du point de vue existentiel, elles constituent autant de menaces pour les personnages. En se tenant à l'écart et en fuyant, Ku et Seongjun effectuent des mouvements négatifs : ce qu'ils fuient, c'est l'idée de ne pas avoir de « propre », c'est la terreur de l'ouverture, de la perte du moi et de l'intériorité. Nous verrons dans la dernière partie en quoi consisteraient les mouvements positifs à partir de ces expériences, mais nous allons continuer, afin de développer nos réflexions et leurs implications sur le plan de l'existence et de la

[363] Ainsi l'image-cliché peut être un modèle et l'on voit mal comment un individu rempli de cliché pourrait être original, mais la question du cliché ne renvoie pas à une illusion de rapport intérieur, à la fiction d'un moi attribué à un autre. On ne prend pas dans ce cas modèle sur quelqu'un supposément doté d'une qualité propre ou d'une essence, mais on répète une phrase flottante, sans rapport intrinsèque au monde. D'où le sentiment de distance.

pensée, et nous intéresser à d'autres cas de ressemblance-différence mettant en jeu le cliché et l'originalité : le rapport de Ku et de Yang dans *Les femmes de mes amis*, et de celui de Munkyung et de l'amiral Yi dans *Ha ha ha*. Ceux-ci sont, comme nous le verrons, à la fois spécifiques et proches, s'éclairant l'un l'autre.

Le rapport de Ku et de Yang est établi à travers trois moments. Le premier intervient lors d'un échange entre Ku et des étudiants en cinéma qui ont assisté à la projection de l'un de ses films. L'échange devient vite éprouvant pour Ku, amené à se justifier devant une étudiante qui lui demande pourquoi il continue à faire des films que les gens ne comprennent pas. Ku renvoie alors le spectateur à sa propre responsabilité et essaie de caractériser sa démarche (avec des propos qui rappellent ceux d'Hong Sang-soo), en disant notamment qu'il cherche ce qu'il sait vraiment « *pour tout voir d'un œil neuf, sans idées préconçues* ». Plus tard, au restaurant, il dira à un étudiant qui lui demande ce qui compte le plus pour lui dans la vie que c'est la liberté : « *On est malheureux sans raison car on pourchasse de faux idéaux et les désirs d'autres que nous. La force, c'est de se concentrer sur ses véritables désirs. C'est la liberté* ».

Alors que la soirée se poursuit, l'assemblée est rejointe par Yang, un peintre présenté comme une légende de l'art coréen, et auquel Ku, qui avait été son élève, semble vouer une grande admiration. Comme ils profitaient auparavant de la présence du réalisateur pour discuter avec lui, les étudiants profitent maintenant de celle du grand peintre pour écouter ses paroles et recueillir des conseils. Yang enfile à cette occasion les maximes, parmi lesquelles « *faire de l'art c'est essayer de créer quelque chose de neuf pour les sens. Se jeter à l'eau avec sa toile blanche* ». Et, lorsqu'une étudiante lui demande à son tour ce qui est le plus important dans la vie, il commence par répondre que tout compte et est utile, avant d'ajouter « *mais la chose la plus importante c'est essayer de vivre sincèrement, selon ses convictions, pas celles d'un autre* ». Demandant à l'étudiante de soulever la frange qui lui cache une partie du visage, il conclura en lui intimant de ne rien cacher, ajoutant qu'*il est absurde de prétendre être quelqu'un d'autre*.

Ces deux moments permettent deux remarques. D'un côté, les discours de Ku et de Yang font du fait d'être soi-même une valeur cardinale, ils vantent une séparation des uns et des autres conformément au « discours des limites » et portent la marque d'un fantasme d'isolement[364]. Le geste de Yang qui soulève la frange de l'étudiante semble d'ailleurs imprégné de l'idée d'un rapport transparent de l'apparaître et de l'être : on porterait son moi sur le visage, et il faudrait se débarrasser des éléments qui obstruent la vision. Mais d'un autre côté, les discours se ressemblent étrangement : comme le « discours des limites », il s'agit d'un discours qui circule, et *la répétition a pour effet d'entraîner un doute aussi bien sur le contenu*

[364] La liberté est spécifiquement définie par Ku comme capacité d'échapper à ce qui provient de l'extérieur et des autres (aliénation) par opposition à ce qui correspond à son propre moi (autonomie), et comme ce qui a pour effet d'apporter le bonheur. Nous reviendrons sur ces propos des personnages et sur le *drame de l'influence* chez Hong Sang-soo, qui se rapporte à une ouverture des individus.

du discours que sur ceux qui le tiennent. Un discours répété perd sa dimension personnelle et prend le goût du cliché, d'une image toute faite sous l'influence de laquelle les personnages agissent, pensent et jugent : celle d'un individu autonome et isolé des autres, l'image unitaire de l'identité. Mais la répétition produit aussi un trouble moral en faisant douter de la sincérité de celui qui se répète ou répète.

Ku semble ici éprouver directement le problème que la répétition rend sensible. Au moment où Yang évoque l'importance de la sincérité, un panoramique nous montre Ku qui, baissant la tête et prenant une gorgée d'alcool, semble ressentir un léger malaise, contrastant avec l'acquiescement légèrement embué du professeur ou l'enthousiasme fasciné de l'étudiante qui sont visibles à ses côtés. *Nous passons ainsi à travers la répétition d'un personnage qui affirme dans son discours l'importance d'être soi-même à un personnage qui, entendant des paroles identiques aux siennes sortir de la bouche d'un autre, fait l'épreuve d'une impersonnalisation et d'une indistinction*. Il nous semble que cette situation, et le rapport de Ku à Yang qui se noue à travers elle, correspond à la situation décrite par Hong Sang-soo en entretien :

> « Chacun pense être une personne originale, mais on rencontre sans cesse des gens qui pensent comme nous ou qui nous ressemblent. De nouvelles images de nous-mêmes apparaissent à travers ces répétitions, qui entrent en conflit avec l'image qu'on a de soi. »[365]

Le moment où Ku entend les paroles de Yang est un moment où une image de soi de Ku, qui se pense comme unique et original suivant une image unitaire de l'identité, se superpose à l'image de Yang, ce qui entraîne automatiquement une comparaison et met du mouvement dans la pensée. Quand Hong Sang-soo déclare que « des nouvelles images de nous-mêmes apparaissent à travers ces répétitions », il nous semble qu'il faut comprendre deux choses à la fois, en vertu d'un lien de ressemblance entre personnages : la nouvelle image de soi-même, c'est dans un premier temps l'image de celui qu'on rencontre, de l' « autre comme soi » (ici Yang), et dans un second temps la nouvelle image de soi qui résulte de la rencontre. *La rencontre avec le double est l'occasion d'un double « conflit » qui implique à la fois la manière dont le personnage pense son identité individuelle, et la manière dont il pense l'identité en général* : un conflit entre une image de soi et l'image d'un autre comme soi qui mène à une nouvelle image de soi, et un conflit entre une image de l'identité et une autre. Le malaise de Ku lorsqu'il entend les paroles de Yang est ainsi dû au fait qu'il est amené à repenser son image de soi, la comparaison avec l'autre ne le laissant plus aussi facilement croire à son originalité, et au fait que la pensée d'un isolement des uns et des autres perd du même coup de son évidence.

Mais la question de l'originalité se consolide dans *Les femmes de mes amis* à travers la manière dont Ku se comporte suite à la rencontre. Une fois Yang parti se coucher, une autre étudiante demande à

[365] Hervé Aubron, Cyril Neyrat, Antoine Thirion, « Comme on jette des œufs contre un mur ». Entretien avec Hong Sang-soo, *Vertigo n°28*, janvier 2006, pp. 11-13

Ku ce qu'il considère comme étant le plus important, et, cette fois, il répond : « *Tout* », reprenant à son compte les paroles de Yang. Mais il se trouve alors en porte-à-faux face à l'étudiant qui lui rappelle ce qu'il avait précédemment répondu, « *la liberté* ». Après que Ku a entendu Yang tenir un discours proche du sien, donc après qu'un lien de ressemblance ait été posé entre les personnages, voilà que *Ku se met à copier Yang*

C'est justement cela qui permet de rapprocher le rapport de Ku et de Yang de celui qui se noue dans *Ha ha ha* entre Munkyung et l'amiral Yi. Ce dernier est d'abord rencontré dans le musée de la ville de Tongyeong (son lieu de naissance de l'amiral), sous forme d'image : Munkyung contemple un tableau qui le représente. Un lien est d'emblée posé entre les deux, par l'intermédiaire de l'ami qui accompagne Munkyung et qui fait remarquer une ressemblance entre les deux (il y a là une suggestion de ressemblance physique qui est absente du rapport Ku-Yang, mais cette ressemblance physique n'a rien d'évidente et, puisque tout le monde se ressemble de toute façon, il s'agit plutôt d'une manière de poser le problème qui sera développé ensuite). La seconde rencontre a lieu plus tard, à l'intérieur d'un rêve où Munkyung, découvrant le grand amiral tranquillement assis sur un banc, ne tarde pas à se jeter pathétiquement à ses genoux et l'implore de lui donner sa force. *Munkyung se trouve dans la même position que les étudiants occupaient face à Yang*, et l'on retrouve à cette occasion le *fantasme d'isolement* : le sage amiral répond à Munkyung qu'il pourra trouver sa force lui-même s'il parvient à voir avec ses propres yeux et à leur faire confiance, sans écouter les idées des autres.

Il soumet alors le cinéaste à un test : il brandit devant lui des feuilles et lui demande ce que c'est. Munkyung répond qu'il s'agit de feuilles, mais il lui dit qu'il a tort et réitère la question – Munkyung révise sa position et répond après réflexion que si ce ne sont pas des feuilles, s'il oublie leur nom, il les voit d'une autre façon, mais qu'il ne sait pas ce que c'est. Mais après avoir répondu à la question, Munkyung la retourne et demande à l'amiral ce qu'il voit, lui, quand il regarde les feuilles. L'amiral répond alors qu'il voit uniquement le bon, la beauté des choses, avant de souligner à nouveau, par précaution, qu'il s'agit bien pour Munkyung de voir à travers ses propres yeux et pas à travers les siens, si bien qu'il ne devrait pas s'attacher à cette réponse. Cette précaution semble cependant inutile, puisque le réalisateur suit ensuite l'amiral comme son ombre, mime ses gestes lorsqu'il fait semblant de tirer à l'arc. Plus tard, lorsque Seongok lui demande ce qu'il voit dans la vie, il répond qu'il ne voit « *que les bonnes choses* », reprenant à son compte les mots de l'amiral.

Comme Ku à l'issue de sa rencontre avec Yang, *Munkyung finit donc par copier l'amiral Yi*. Il y a bien sur des différences entre les deux cas, par exemple le fait que le lien entre Ku et Yang passe par un partage de pensée alors que Munkyung se met immédiatement en position de recevoir des conseils de la

part de Yi. Mais la conduite de Munkyung éclaire justement la réaction finale de Ku, que rien dans les prémisses ne laissait présager. Si du point de vue de la surface considérée dans son autonomie, les images des personnages impliqués dans une relation de ressemblance-différence sont strictement égales, il faut nous demander pourquoi les images de Yang et de Yi l'emportent dans ces deux cas sur celles de Ku et de Munkyung, dont les comportements se calquent sur ceux des autres, *pourquoi nous passons d'un rapport entre deux doubles égaux à un rapport d'original et de copie* ?

Répondre nécessite de se placer au niveau existentiel et du point de vue des personnages. La conduite de Munkyung montre de manière limpide que, si les images sont égales, *Ku et Munkyung se pensent comme inférieurs*. La raison à cela est évidente : si Yang est présenté comme une légende de l'art, Yi est un héros national coréen, et l'on peut voir qu'ils suscitent l'admiration générale. Au contraire, nous avions notamment noté que Ku tendait à se comparer à un autre réalisateur qui avait davantage de succès et doutait de sa valeur par manque de reconnaissance : l'image qu'un personnage a de soi étant aussi largement faite par celle que les autres lui renvoient, il ne fait pas de doute que l'image de soi de Ku pèse peu face à l'image qu'il se fait de Yang. Le sort du conflit des images individuelles se règle à partir de là : *si le rapport de ressemblance-différence suppose objectivement des éléments communs aux différents personnages, une discrimination intervient du point de vue des personnages eux-mêmes*. Yang et Yi sont *hors du commun* aux yeux des autres, qui n'ont donc pas beaucoup de joie à espérer en se comparant ou en étant comparés à eux.

Mais c'est *l'emprise d'une image de pensée unitaire qui oriente le déroulé de la rencontre et les réactions des personnages, produisant toute une série d'illusions*. Nous avons souligné que les discours de Yang et de Yi véhiculaient l'image d'un moi isolé, et, puisqu'ils conseillent aux autres de se concentrer sur eux-mêmes, leur auditeurs peuvent facilement s'imaginer qu'ils disposent pour leur part d'un moi isolé, de leurs idées et de leurs convictions. Le caractère *hors du commun* des personnages vient du fait que l'on commence par leur attribuer un moi auquel se relieraient certaines paroles et actions *propres*. Mais c'est là une illusion pesante : dire qu'un personnage apparaît hors du commun aux yeux des autres, c'est dire qu'il a l'image de quelqu'un d'exceptionnel, mais *dire qu'un personnage hors du commun a un moi, c'est penser que l'admiration qu'on lui porte est fonction de ce moi, qu'on l'admire pour ce qu'il est vraiment et pour les qualités qui lui sont propres, pour une essence*. La séparation d'un moi des autres mois mène ici logiquement à la discrimination des uns, comme hors du commun, et des autres.

C'est ainsi qu'à partir d'une superposition d'images à la surface, *l'ajout par la pensée du moi dans le dispositif tend à transformer la comparaison des éléments en compétition des uns et des autres* et entraîne des mouvements négatifs chez les personnages. Comme nous le disions, Ku peut se penser (ou

aimerait se penser) original au départ mais le fait que Yang tienne le même discours ne lui permet plus de conserver cette croyance en lui faisant éprouver un sentiment d'indistinction qui pourrait l'amener à penser. Mais le personnage, à partir de ce sentiment, s'accroche à cette croyance, que la figure de Yang relance par ailleurs. Le fait qu'il reprenne les paroles du peintre témoigne de sa part d'un désir de regagner ce que la rencontre lui a fait perdre, le sentiment d'un moi et de l'originalité, en copiant celui qui les possède à ses yeux. *Trouvant chez un autre qui lui ressemble ce qu'il pensait posséder en propre, le personnage imagine se le réapproprier en imitant cet autre*. Cette logique peut paraître étrange – et vouée à l'échec - mais elle découle en réalité du postulat de moi séparés contenant chacun des qualités propres.

Si l'on quitte le point de vue des personnages pour décrire la situation d'un point de vue structurel, en pensant l'identité comme problème d'images, alors la répétition des paroles et des gestes se comprend à partir du mécanisme d'identification. *Ces deux cas de ressemblance-différences ont la particularité de mettre en jeu un profond désir d'identification* chez certains doubles, qui désirent *devenir comme ceux à qui ils ressemblent*, mais il y va de leur part d'un désir d'unité et les images qui les attirent sont des idéalisations, c'est-à-dire des clichés. Les maximes ou les conseils de Yang sont des phrases toutes faites, et lui-même est le cliché du grand artiste (non pas tant dans sa conduite que dans le regard des autres). Le peintre et l'amiral n'exerceraient pas une attirance si forte et générale s'ils n'incarnaient pas des valeurs traditionnelles et d'anciennes croyances[366]. D'une certaine manière, nous pouvons dire que tout ce que les personnages reproduisent ou que tout le reproductible confine au cliché, la reproduction elle-même venant attester de la conformité de ce qui est reproduit à des canaux cérébraux formés par la force de l'habitude.

Mais le mécanisme d'identification, dans ces conditions où les personnages envisagent eux-mêmes le dispositif sous une image unitaire en attribuant aux autres des « moi » qui, pensent-ils, leur font défaut, ne peut déboucher que sur un blocage et la solution envisagée par les personnages ne fait que reconduire le problème et un sentiment de dégradation du moi. Du point de vue de l'identité individuelle, nous disions que la rencontre avec le double et le conflit des images se soldait par une nouvelle image de soi, mais en l'occurrence la rencontre ne produit pas de réel changement. *Ku et Munkyung ne changent pas mais ils reproduisent des paroles ou des actions, copient des images qui se sont constituées comme des modèles extérieurs. S'identifier, ici, c'est copier,* et les images qu'ils projettent apparaissent comme les décalques des images projetées par les autres avant eux..

[366] Il y a d'ailleurs dans *Ha ha ha* un moment très drôle où Seongok, alors qu'elle exerce son métier de guide et évoque la figure de l'amiral Yi, s'emporte de manière excessive contre ceux qui y semblent insensibles, arguant que ne pas croire aux héros revient à se mépriser soi-même. L'amiral incarne donc certaines valeurs aux yeux de Seongok, mais l'on remarque aussi que la croyance à ces valeurs n'est plus partagée.

Le postulat d'un « moi » séparé oriente dont la conduite des personnages tout en fondant une discrimination, une comparaison orientée vers la distinction des uns et des autres en termes d'originaux et de copie. Dès que l'on pense les manifestations de surface comme liées à un moi profond avec des qualités qui lui appartiennent en propre, c'est-à-dire doté d'une « essence interne »[367], alors il est fatal que tout cas de ressemblance apparaisse suspect et amène une délibération quant à savoir qui imite qui, quel est le moi original et le moi dérivé. Lorsque Ku répète la réponse de Yang pour répondre à la question que lui pose l'étudiante, il est condamné à subir un jugement d'inauthenticité et apparaît logiquement comme le copieur. *Sous une image unitaire, l'un des doubles est forcément un copieur et toute comparaison aboutit à l'inscription des personnages dans un ordre hiérarchique : les premiers et les seconds, les moi supérieurs et les mois inférieurs*[368].

Les propos du peintre et de l'amiral auraient d'ailleurs au moins pu mettre en garde Ku et Munkyung contre cela : la quête d'une identité « propre » ne peut passer par l'imitation d'un autre, par l'adoption de ses idées ou de ses convictions. *Croire que l'on peut acquérir l'originalité en copiant un original est une erreur, qui ne conduit qu'à devenir soi-même une copie*. Et l'échec de Ku semble venir illustrer le propos de Yang selon lequel *il est absurde de prétendre être un autre, puisque l'on voit ici que cela ne mène en fait qu'à obtenir un moi de second rang.* Le passage d'un moment où il ressemble à celui où il imite est aussi le passage d'une souffrance à une autre : avoir le sentiment d'être une copie n'est pas plus agréable qu'avoir le sentiment de manquer de moi.

Mais les difficultés de Ku viennent du fait qu'il cherche à préserver un idéal d'unité et son identité individuelle quand la seule issue résiderait dans un « recadrage » de sa pensée : il n'y a qu'à partir d'une pensée de l'identité en général qu'il pourrait redéfinir une identité individuelle et s'épargner la souffrance. Le souci n'est pas la perte du moi et de l'originalité, mais la pensée qu'il existe un moi, que l'on a été original. C'est au niveau du récit que se règle autrement le conflit des images de l'identité, puisque, si les personnages, sous l'emprise d'une image unitaire, inscrivent leurs rapports dans un ordre hiérarchique où

[367] Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p.296.

[368] On pourrait appeler l'épreuve de Ku « épreuve du prétendant », puisque la question de l'originalité, en tant qu'elle peut conduire à opérer une distinction entre un original et une copie, renvoie à ce que Deleuze a nommé chez Platon la question de la sélection des prétendants ou la distinction entre des bonnes images (copies bien fondées, participant à l'essence du modèle) et des mauvaises images (simulacres sans ressemblance, en rapport purement externe). Voir *Ibid.*, pp.295-300 et *Différence et répétition, op. cit*., pp 83-95, 165-168 . Le problème concerne déjà chez Platon à la fois les individus et les images (les simulacres sont « identifiés » au sophiste lui-même) : c'est encore plus évidemment le cas pour nous puisque nous disons que les individus projettent des images et apparaissent eux-mêmes comme image : lorsque Ku ou Munkyung imitent Yang ou Yi, ils sont eux-mêmes des images sur la surface et il s'agit de distinguer entre ces images. Deleuze souligne que la sélection et la hiérarchisation des prétendants demande de faire intervenir ou de postuler un fondement à partir duquel évaluer les degrés de participation (les premiers, les seconds…) : le fondement dans les situation dont nous traitons, c'est donc le moi. Ku apparaît donc pour nous comme un simulacre qui éprouve une souffrance et un sentiment d'infériorité parce qu'il ne peut pas se défaire d'un postulat, alors que son expérience et son existence elles-mêmes le contestent.

règnent les opérations de discrimination, l'écriture établit plutôt la co-appartenance des personnages à un ordre commun de ressemblance.

Vouloir acquérir un moi original en en imitant un autre n'est pas moins paradoxal en vérité que vouloir devenir quelqu'un à qui l'on ressemble dès le départ. Il n'est pas difficile de contester le jugement d'après lequel Ku et Munkyung apparaissent comme des copies, puisqu'un tel jugement repose sur la possibilité de distinguer un original et une copie, et suppose d'inscrire les éléments dans un ordre chronologique : le premier comme original et le second comme copie[369]. Or, l'ordre chronologique apparaît ici contingent et les rapports réversibles : il n'y a pas un personnage qui répète ce qu'a dit l'autre dans un premier temps, mais des personnages qui partagent des éléments. En effet, *la ressemblance de Munkyung et de Yi préexiste à toute imitation*, puisqu'elle est remarquée lors de la visite du musée par un tiers. Et le jugement énoncé à l'encontre de Ku apparaît lui aussi douteux si on ne perd pas de vue que *c'est le discours de Yang qui ressemble d'abord à celui de Ku*.

Par conséquent, il est impossible de séparer deux mois et de décider ce qui reviendrait en propre à chacun. Mais il n'est pas impossible au contraire, si l'on admet au départ un lien de ressemblance entre les personnages, de penser qu'*un personnage cherche et imite chez un autre ce qu'il avait déjà : il n'est pas impossible autrement dit que Ku ne soit ni plus ni moins sincère que Yang lorsqu'il déclare que tout est important dans la vie*. Cette pensée et les autres n'appartiennent pas plus à Ku ou à Yang qu'une apparence physique n'appartient à Kyungjin ou à Yejeon : c'est en même temps que l'on est amené à penser l'indistinction des doubles, le fait qu'ils puissent être à la fois pareils et différents, et le fait que tous les éléments qui se manifestent à la surface ne sont pas attachés à un moi en profondeur, mais viennent d'une zone commune à l'ensemble des personnages. *Le double n'est pas un copieur qui prend à l'autre ce qui lui appartient originellement, mais simplement un autre qui reçoit certains éléments en partage*.

Tracer la zone d'indistinction sur le plan de la pensée libère ainsi des illusions liées au postulat d'un moi unitaire et des souffrances qui en découlent. Mais cela amène un autre souci pour les personnages sur le plan existentiel, puisque l'apparition de cette zone conditionne la perte du sentiment d'unicité. Tout rapport de ressemblance-différence suppose une opération de comparaison, mais *remplacer le fond et les mois par la zone d'indistinction est suggérer une ressemblance de tout le monde en fonction de laquelle chacun est comparable*. Nous avons noté que la séparation de différents mois, des uns et des autres, était solidaire de la discrimination entre des individus communs et hors du commun. Nous avons utilisé l'expression *hors du commun* pour évoquer Yang et Yi, mais nous aurions aussi bien pu écrire qu'ils

[369] Nous renvoyons ici à nos développements précédents à propos des cas de Kyungjin et Yejeon dans *The day he arrives*, mais aussi de Yongsil dans *Conte de cinéma*.

étaient *incomparables*, et que se comparer à eux revenait donc à comparer l'incomparable pour Ku et Munkyung. Or, il faut insister que ce caractère « hors du commun » ou « incomparable » est illusoire : dans *Les femmes de mes amis*, l'écriture se charge de détruire les illusions des admirateurs de Yang. Derrière l'image que les autres se font de lui, nous découvrons un homme à la conduite erratique, qui couche avec une étudiante après avoir bu et ne s'en souvient pas le lendemain. Yang est un individu comparable aux autres, ni un être supérieur ni un être inférieur (il a par ailleurs de bons côtés). Mais le fait que chacun soit comparable à tous a un revers : cela produit de la déliaison, chacun risquant de ne plus voir la raison pour laquelle il est à sa place.

3.c. Le drame de la substitution ou le principe d'interchangeabilité

Nous avons eu l'occasion de relever chez les personnages un besoin de croire qu'ils sont incomparables et de croire que l'autre membre du couple est différent des autres, croyances dont dépend la solidité du couple. Ce besoin émerge des conditions pointées par nos réflexions présentes : il ne se comprend qu'à partir d'une indistinction objective et de l'expérience de la ressemblance à l'autre. Nous avions également noté que le postulat d'unicité servait d'articulation entre l'illusion unitaire et l'illusion fusionnelle, et il fallait s'attendre à ce que nous retrouvions, au moment d'aborder l'expérience de la ressemblance à l'autre qui menace cette unicité, la question du rapport entre identité individuelle et relation de couple, entre le lien avec soi-même et les liens avec les autres.

Cette question est posée dans *Les femmes de mes amis* où l'on peut trouver une série de fantasmes d'isolement concernant tantôt le couple, tantôt l'individu (à travers les discours de Yushin, Ku et Yang). Les couples dans ce film se maintiennent à distance des autres, et leur unité est directement menacée par l'irruption de Ku dans leur intimité. Mais, *du point de vue du problème de l'identité, il n'est pas anodin que l'unité du couple soit menacé par un personnage qui entre dans un rapport de ressemblance-différence objectif avec l'un de ses membres*. Il faut d'ailleurs préciser que Gosun, qui est la femme de Yang, est aussi l'ex-petite amie de Ku, à qui il avait justement fait une demande en mariage il y a des années, c'est-à-dire une femme dont il aurait pu devenir le mari à un moment donné. L'envie que Ku éprouve à l'égard de Yang peut jouer un rôle dans l'attraction que Ku ressent à nouveau pour la jeune femme : c'est la position sociale du peintre et l'unité de son existence qu'il désire aussi en désirant sa femme. Mais il se trouve que le vieux maître a pas choisi pour compagne une femme que Ku avait désirée

auparavant, et, par conséquent, que *Ku ne convoite pas la place de Yang sans que Yang n'occupe une place qu'il aurait pu occuper avant lui*.

Le couple de Yang et Gosun porte aux yeux de Ku un fantasme d'unité, mais son propre désir d'unité, tout en motivant son identification à Yang, amène l'exact contraire dans la situation : l'expérience de la ressemblance et l'existence du double. Un personnage pouvant à la fois se comparer aux autres et être comparé, la ressemblance-différence de Ku implique à la fois que Ku se compare à Yang et que les deux hommes soient comparés l'un à l'autre par Gosun. Et, à l'invitation de Gosun, Ku couchera avec elle en l'absence du peintre.

Il faut repenser l'identification et ce qu'elle produit dès lors qu'il ne s'agit plus uniquement du rapport que le personnage entretient à sa propre identité individuelle à travers son double ou l'image d'un « autre comme soi », mais du rapport qu'il entretient avec ce que son double possède. Nous avons vu auparavant que, lorsqu'un personnage en envie un autre, la surface peut fonctionner comme un calque, l'identification entraînant une imitation de l'un par l'autre. Mais lorsqu'il convoite Gosun, Ku ne désire pas ressembler à Yang et il n'exprime plus d'admiration à son égard : il dénigre au contraire occasionnellement le peintre. Ku ne désire pas ici s'approprier les qualités de Yang mais il semble au contraire, à partir d'un partage d'éléments qui contribue à établir une ressemblance objective, *désirer ce qu'il possède : ce ne sont pas les qualités de Yang qu'il convoite alors, mais sa place*.

La surface ne fonctionne donc plus comme un calque, *mais comme une plaque tournante, tout ce qui appartient à celui qui se trouve d'un côté pouvant revenir à l'autre : l'identification tend à produire une inversion des places de chacun par rapport à la surface intermédiaire*. Bien sûr, celui qui désire prendre la place de l'autre doit toujours éprouver une forme de manque ou une incertitude et peut toujours viser un idéal d'unité, mais le postulat d'un moi isolé, incomparable et la hiérarchisation qui en découlent n'interviennent plus de manière déterminante dans le processus. Cependant, si le fait de postuler un moi isolé fait apparaître le double comme un copieur, la suppression du moi risque de le faire apparaître comme un monstre. Le désir de prendre la place de l'autre, d'avoir ce qu'il possède suppose une violence qui, comme nous l'avons vu, se manifeste dans Les *femmes de mes amis*, notamment au moment où Ku rêve la mort de Bu. Quand bien même la situation témoignerait d'une sortie de l'illusion du moi et d'une forme d'accord à une condition objective (sans que le personnage en ait nécessairement conscience), la solution ne saurait se trouver uniquement du côté de la ressemblance et d'un désir d'identification à l'autre qui, poussé à l'extrême, mène à la négation mentale ou physique de l'altérité et de la différence, plonge les existences dans le sans-fond.

Si un rapport de ressemblance-différence est établi objectivement par le récit en ce qui concerne Ku et Yang, il ne fait pas de doute qu'il en existe également un entre Ku et Bu dans *Les Femmes de mes amis*. En organisant la répétition d'une même situation à travers les rencontres de Ku avec les deux couples, c'est la structure du récit qui nous permet de l'envisager : Ku convoite les femmes et l'existence *des deux autres hommes*. Comme nous l'avons vu, l'existence d'un double implique la possibilité d'une démultiplication, et cette répétition nous renvoie au discours des extrêmes liant « chacun » à « tout le monde » : les cas de ressemblance-différences les plus apparents ou objectivement déterminés ne constituent qu'une partie du problème. Il est possible de concevoir à partir de la zone d'indistinction commune toute une série de cas et degrés de ressemblance-différence, et par conséquent aussi des cas et des degrés divers d'identification d'un personnage à un autre, d'occasions pour un personnage de désirer devenir celui à qui il ressemble ou obtenir ce qu'il a et qu'il n'a pas[370]**.** *Si l'amitié de Ku et de Bu se retourne si subitement, ce n'est donc pas parce qu'il y aurait eu entre eux de l'hypocrisie et de la distance, une fausse proximité, mais plutôt parce qu'il y a entre eux une trop forte proximité*, la présence de Ku mettant à l'épreuve la croyance au caractère unique et irremplaçable du mari de Yushin, menaçant sa place.

Depuis l'indistinction qu'elle met en jeu, la rencontre du double a un effet sur la pensée et l'existence des personnages. L'expérience de la ressemblance entraîne une comparaison, mais la présence d'éléments communs rend impossible la distinction qui soutient la croyance aux mois isolés et à l'unicité : *c'est la ressemblance qui, sur un plan de pensée, menace l'unicité en amenant à penser la possibilité qu'un individu ne soit pas différent d'un autre. Mais c'est la rencontre du double qui, sur le plan de l'existence, menace les couples*. Lorsque le double rencontre un couple dont l'un des membres lui ressemble ou lorsque les membres d'un couple rencontrent un double qui ressemble à l'un d'entre eux, les uns et les autres se comparent. Mais, ce faisant, ils ne font que retrouver la condition de départ en éprouvant une indistinction. *C'est l'existence d'une indistinction qui informe logiquement le questionnement du double , « pourquoi pas moi ? » et celui d'un tiers confronté aux doubles, « pourquoi l'un plutôt que l'autre ? »***.** *L'expérience de la ressemblance débouche sur une désillusion quant à l'unicité, et l'existence du double conduit au problème du choix.*

Les personnages d'Hong Sang-soo doutent et tendent à se comparer aux autres, tantôt en reproduisant des réflexes de pensée (en concevant des mois), tantôt en acquérant une nouvelle conscience (en théorisant la ressemblance). Mais *leurs existences pâtissent autant lorsqu'ils projettent des illusions*

[370] En plus de Ku et des deux maris, il y a aussi dans *Les femmes de mes amis* le personnage du professeur qui invite Ku à parler devant sa classe. Après que Yang a couché avec une étudiante, ce professeur appelle Ku et condamne la conduite du peintre, mais Ku l'accuse alors d'être un hypocrite en disant qu'il ne condamne Yang que parce qu'il aurait aimé être à sa place.

en niant une condition objective ou lorsque, perdant de vue l'ensemble, il sont trop sensibles à une partie du problème. Nous avons évoqué précédemment les échanges réunissant Seongok et Munkyung dans *Ha ha ha.* Nous avions remarqué la présence de l'articulation entre l'illusion unitaire et l'illusion fusionnelle dans la relation du couple en formation, tout en nous arrêtant sur un moment où, plus proches que jamais, les personnages envisageaient une vie ensemble et occupaient une position intermédiaire. Le fait que Seongok dise au début de cet échange à Munkyung qu'il est incomparable prend encore davantage de relief maintenant que nous avons évoqué le rapport entre Munkyung et Yi. Mais la discussion se réfère à ce moment à un autre personnage, le jeune poète Jeongho, qui est le « rival » de Munkyung dans *Ha ha ha* : la séquence où Seongok et Munkyung évoquent le mariage est d'ailleurs suivie par une séquence où les deux hommes s'affrontent physiquement à la sortie d'un théâtre, puis par une autre où Seongok demande au poète de ne plus l'appeler. On la voit ainsi, dans un mouvement de balancier, s'éloigner de l'un et se rapprocher de l'autre.

Mais alors même que la jeune femme semble avoir fait son choix, la relation connaît un revirement assez surprenant. Avant de partir pour le Canada, Munkyung désire que Seongok fasse la connaissance de sa mère, mais la guide, quand Munkyung lui indique sa mère, s'aperçoit qu'elle la connaît déjà puisqu'elle était venue dans son restaurant accompagnée de Jeongho. Elle exprime alors une gêne à l'idée de se présenter devant elle comme la petite amie de Munkyung**.** Ce dernier a beau dire que sa mère n'a pas de principes, le trouble de Seongok ne s'estompe pas, et cet événement signe la fin de leur relation. Ils se rendent ensuite ensemble au temple où travaille Seongok, et elle se déclare lassée de tout, lui demande de la laisser seule. On ne reverra plus les personnages ensemble mais la jeune femme renouera avec Jeongho contre toutes attentes (y compris celles de Jeongho), en faisant ce qu'elle lui avait interdit de faire : passer un coup de fil.

Il faut encore une fois, pour comprendre la conduite des personnages, envisager certaines situations comme des événements de pensée : il s'agit ici de la découverte par Seongok de l'identité de la mère de Munkyung. On voit bien que Seongok ne rompt pas avec Munkyung en fonction de ce qu'il fait, mais suite à ce que cette découverte provoque en elle. Alors que Seongok s'engage dans une relation avec quelqu'un qu'elle voudrait croire différent des autres et unique, elle se retrouve dans une situation qui la force à opérer une comparaison entre deux hommes. La gêne qu'elle éprouve à l'idée de se présenter face à la mère accompagnée de Munkyung n'est pas seulement morale, le souci n'est pas seulement que la mère verrait qu'elle est passée en peu de temps d'un homme à un autre, mais elle est liée au fait qu'*elle se retrouverait elle-même dans une situation identique à celle dans laquelle elle s'était trouvée en compagnie de Jeongho*. *Le trouble ne vient pas ici de la rencontre du double, mais de la présence d'un*

tiers qui renverrait directement à l'existence de ce double. Il faut d'ailleurs noter que le récit établit toute une série de rapport entre les différents personnages : non seulement la mère de Munkyung connaît son rival et Seongok, mais elle demande au poète et à la guide de l'appeler « maman », et, à l'occasion d'un repas, Seongok avait été comparée à la mère par Jungshik, qui leur trouvait une ressemblance. Le restaurant que tient la mère de Munkyung est un véritable nid de ressemblance, et la mère semble être un personnage voué à établir des liens entre les uns et les autres. Le fait que les deux rivaux partagent une « maman » renforce leur lien et l'on comprend que la rencontre de la mère signe du même coup pour Seongok la perte de la croyance en l'unicité et la fin de sa relation avec Munkyung. Lui-même voit sa croyance sévèrement entamée par cette rupture : rentrant seul après avoir laissé Seongok à ses prières, il déclare en voix off ne plus avoir envie de partir, car « *il n'existe nulle part où aller pour avoir une belle vie* ». Si le couple se forme en nourrissant un rêve d'unité, l'effondrement du couple signe aussi la perte des illusions.

Le rapport entre la croyance à l'unicité et la liaison des personnages, et ce que provoque à cet égard l'expérience de la ressemblance, est bien posé à travers cet exemple. Le rapport de Seongok à Munkyung et à Jeongho, son oscillation entre l'un et l'autre, illustre bien le fait que l*'existence du double est indissociable d'un drame de la substitution*. Aucun de nos exemples précédents n'échappe à cette observation. Dans *The day he arrives* ou *Woman on the beach*, un double apparaît toujours à un moment donné comme un remplaçant possible pour l'autre. Dans le premier, Seongjun passe ainsi de Kyungjin à Yejeon, tandis que l'attitude de Boram suggère qu'elle serait intéressée par la place. Le cas de *Woman on the beach* est quelque part encore plus flagrant puisque Jongrae semble délibérément, après la rencontre de Moonsook, rechercher avec Sunhee quelqu'un qui lui ressemble.

Mais c'est *Lost in the mountains* qui, dans sa durée ramassée, nous livre ce drame de la substitution de la manière la plus pure. Alors même que la construction du film, suivant un cours linéaire, apparaît relativement classique dans la filmographie d'Hong Sang-soo, *la relation des personnages se donne à travers l'écriture comme un problème structurel, un problème de place*. Ce court-métrage[371] se développe autour du personnage de Misook, une jeune étudiante en littérature et aspirante écrivaine qui décide de prendre sa voiture pour aller rendre visite à sa meilleure amie Jinyong, à Jeonju. Arrivée sur place, elle retrouvera cette amie, mais aussi M. Jeon, professeur et écrivain avec qui elle a eu une aventure, et Myungwoo, camarade de classe, ex petit-ami, mais aussi jeune romancier dont le bouquin a reçu un prix. Hong Sang-soo fait entrer ces personnages dans une série de combinaisons de manière à intensifier la crise du moi du personnage principal.

[371] Il s'agit plus exactement d'une contribution à un film collectif intitulé *Visitors* (2009), qui contient aussi des contributions de Naomi Kawase et de Lav Diaz.

Comme Ku et Munkyung, Misook est peu sûre d'elle, et l'on retrouve dans le film une figure équivalente à celles de Yang et de Yi. Désireuse de « *réévaluer ses objectifs* », la jeune femme décide de se rendre chez son écrivaine favorite afin d'obtenir de sa part quelques précieux conseils. Lorsque cette figure-modèle arrive enfin après que Misook ait attendu un moment devant chez elle, l'échange se réduit à presque rien : les deux femmes se retournent un compliment physique (« - *Vous êtes jolie – Ah non, c'est vous* ! ») et l'écrivaine, pressée, se contente de souhaiter beaucoup de succès à son admiratrice. Le plus surprenant est qu'alors même que la rencontre semble décevoir d'éventuelles attentes, qu'il n'en sort aucune recommandation, elle semble néanmoins avoir un effet sur Misook, qui assure qu'à partir de ce moment elle ne fera plus qu'écrire, comme si le simple fait de s'être trouvée en contact avec cette femme l'emplissait d'une détermination qui lui manquait jusqu'alors. Cela nous indique bien que ce qui compte pour le personnage est en réalité moins un conseil et la vérité ou le propre de l'autre que la simple existence d'une image où projeter ce qui lui manque et à laquelle s'identifier. C'est ce qu'est l'écrivaine *aux yeux de Misook* qui joue ici, et Misook ne retire de l'écrivaine à qui elle aimerait ressembler que ce qu'elle lui attribue elle-même.

En réalité, cette écrivaine favorite que Misook considère comme son modèle apparaît dans le film comme une seconde figure-modèle, puisque la jeune femme avait auparavant confié à Jeon qu'elle l'envie, lui, l'écrivain que tout le monde aime, et qu'il a déjà écrit tout ce qu'elle a envie d'écrire. Comme dans *Les femmes de mes amis* et *Ha ha ha*, on trouve donc dans la relation de Misook à ces figure-modèles un conflit entre un ordre hiérarchique (Misook les envie et s'estime inférieure) et un ordre commun de ressemblance (si le travail du professeur correspond à ce qu'elle aurait elle-même pu écrire, c'est qu'ils partagent des idées, comme Ku avec Yang). Et on constate ici aussi une extension des rapports de ressemblance-différence, qui vaut en même temps sur le plan professionnel et sur le plan intime, entre publique et privé. La conversation de Jeon et Misook se met en effet à tourner autour de Myungwoo, qu'ils définissent par le fait qu'il copie tout ce que fait le professeur, « *jusqu'au moindre détail* ». Jeon est d'ailleurs persuadé que Myungwoo n'est sorti avec Misook que pour le copier, parce qu'il savait qu'elle lui plaisait – ce que la jeune femme dément, expliquant que Myungwoo n'était pas au courant de leur relation. Se dessine ainsi un triangle : une femme entre deux hommes pris dans une relation modèle-copie, et deux jeunes amants qui partagent de l'admiration pour un même homme, un modèle commun. Peut-être Jeon pourrait-il occuper le sommet du triangle, mais la colère et la jalousie qu'il éprouve envers sa copie, Myungwoo, semble déjà signaler qu'il n'y a aucune position privilégiée.

De toute façon, le triangle est un quadrilatère. Misook ne tarde pas en effet à découvrir que Jeon a une aventure avec sa meilleure amie, ce qu'elle prend extrêmement mal. Elle appelle son amant dans la

foulée pour lui demander comment il a pu lui faire une chose pareille mais, au lieu de s'excuser, il lui demande pour qui elle se prend. La jeune femme finit la conversation terrassée : ce moment où elle découvre que les deux personnes les plus proches d'elles, son amie et son amant, ne lui disent pas tout, qu'ils la trompent, le font l'un avec l'autre, et qu'elle n'est pas la seule à pouvoir occuper la place de l'étudiante-maîtresse, est le premier moment de crise. Ce pourrait être pour le personnage le point à partir duquel se détacher des autres, mais ce sera celui où, guidée par un désir d'unité individuelle, elle part à la rencontre de l'écrivaine, avant de renouer sous le coup d'une impulsion sa relation avec Myungwoo, soit la « copie » de celui qui l'a déçue (celui-là même avec qui, disait-elle, elle n'était sortie que pour ne pas rester seule après sa séparation avec Jeon). *Le jeu de chaises musicales sentimental commence à apparaître clairement : tout comme Jinyong peut se substituer à Misook auprès de Jeon, Myungwoo peut logiquement se substituer à Jeon auprès de Misook.*

Lors de la première scène réunissant trois personnages, l'écriture combinatoire se montre à l'oeuvre : alors que Misook, Myungwoo et Jinjong sont en train de boire et manger au restaurant, chacun sort tour à tour pour appeler l'absent, Jeon. Myungwoo lui propose de les rejoindre, Misook reprend leur discussion précédente et sa crise, et Jinyong, lorsque ses camarades sont finalement partis l'un avec l'autre, lui dit qu'ils peuvent se retrouver et passer la nuit ensemble. La séquence produit une répartition des protagonistes en deux couples, mais *cette répartition, loin de marquer une distinction, entraîne un nouveau rapprochement structurel, puisque les couples se trouvent mis en miroir, chacun occupant sa nuit de la même façon* (ils vont dans un hôtel pour coucher ensemble). Et c'est ainsi que nous sommes menés jusqu'à la séquence finale, où tout le monde est, pour la première fois, réuni au même endroit.

Sortant de leur hôtel, Jeon et Jinyong vont prendre leur petit-déjeuner dans un restaurant où se trouvent déjà Misook et Myungwoo, mais, embarrassé par la situation, ils vont s'asseoir à une table éloignée. Après avoir été mis en miroir par l'écriture, *les couples sont ainsi mis dans une situation de regard croisés : chaque couple, tout en faisant mine de l'ignorer, se trouve sous le regard de l'autre, qu'il regarde lui-même*. Une telle situation apparaît vite intenable, en particulier pour Misook et le professeur : elle perd son appétit et préfère s'en aller le plus vite possible, tandis que Jeon lance des insultes et en veut particulièrement à Myungwoo de ne pas venir le saluer comme la politesse le voudrait. Le souci auquel sont confrontés les personnages a évidemment une dimension morale, mais *il s'agit surtout d'une question d'apparences et de regard : l'idée insupportable au professeur est que, le voyant de bon matin avec une étudiante, Myungwoo «* se fasse des idées *», c'est-à-dire projette une mauvaise image de lui.* De manière assez malicieuse, les fulminations de Jeon contre le jeune homme viennent juste après que Myungwoo ait dit à Misook qu'ils devraient aller le saluer pour ne pas qu'il se sente mal et pense qu'ils

ont mal compris la situation : le problème ne se trouve donc pas posé au niveau des actes effectués par les personnages, de leurs pensées ou qualités véritables, mais au niveau des images qui s'interposent entre eux et les font ou non tenir ensemble. *Ce qui importe n'est pas de se comporter moralement, d'estimer véritablement quelqu'un, mais de maintenir entre soi et les autres une image positive* : c'est ici avant tout le souci de Jeon, qui, d'avoir été pour les autres un modèle, souffre sans doute davantage de se voir ainsi destitué à leurs yeux. Pour supporter sa position, Jeon a besoin qu'on le salue, qu'on lui renvoie une image positive : son attitude nerveuse et colérique nous signale bien sa sensibilité au regard des autres, son absence d'isolement ou d'autonomie.

Les personnages sont réunis dans un même endroit, mais maintenus jusqu'à présent dans des espaces séparés : ils sont finalement réunis dans un même plan et, à l'extérieur du restaurant, se font face - à l'avant, Jeon face à Myungwoo et, derrière chacun d'eux, Jinyong et Misook. *C'est le plan qui cristallise l'ensemble du mouvement du film et de la structure, rendant sensible que, si quelque chose pouvait encore tenir tant que les personnages restaient séparés, leur réunion produit quelque chose d'encore plus insupportable et les mène vers un point d'éclatement*. Mais ce plan laisse également percer une différence entre Jeon et Misook, dans leur sensibilité au problème, le premier éprouvant surtout comme nous venons de le voir le problème de l'identité comme problème d'images. Alors que son couple se trouve mis en miroir avec celui formé par Myungwoo et Misook et qu'il se retrouve structurellement l'égal des autres, *toute sa défense consiste à essayer de réinstaurer une hiérarchie entre les images en tentant de remplacer une image-apparences par une image-parole*. Alors que chacun projette à partir des apparences l'image de deux couples qui ont passé une même nuit, voilà ce qu'il dit en substance à Misook et Muyngwoo : vous êtes un homme et une femme qui ont couché ensemble, mais j'ai juste bu un verre avec une étudiante et nous avons dormi côte à côte. Lui et Myungwoo, qui rentre dans son jeu, s'emploient ainsi colmater les brèches avec des mensonges auquel personne ne peut croire, et il n'est même pas sur que Jeon attende des autres qu'ils le croient : il s'agit plutôt de se maintenir à un niveau où les choses peuvent encore être sauvées, de « faire comme si » on croyait pour rester ensemble.

Mais le dépit de Misook ne fait qu'augmenter face à ce spectacle. Refusant de jouer le jeu, elle coupe court aux échanges et s'en va après avoir demandé à Myungwoo de ne pas l'accompagner. On peut voir dans cette volonté de séparation un élan moral, mais les regards gênés échangés entre elle et Jinyong signalent, par-delà l'amitié et la confiance trahie, *la conscience obscure que l'une pourrait se trouver à la place de l'autre, et que rien ne lie entre eux des êtres dont les places apparaissent pourtant à cet instant interchangeables*. C'est Misook qui éprouve ici le plus fortement la part la plus profonde du problème, celle que le film exprime par son écriture combinatoire. Le changement de partenaire est une expérience

de ressemblance à l'autre, et *le mouvement général du film amène à constater, à rebours de l'articulation entre illusion unitaire et illusion fusionnelle, l'articulation entre l'absence d'unité au niveau du couple (puisque rien ne lie suffisamment deux êtres pour que l'un des deux ne puisse pas être remplacé) et l'absence d'unité individuelle (puisque personne n'est isolable du mouvement général)*. À travers la série de couple qu'il compose, Jeon et Misook, Jeon et Jinyong, et Myungwoo et Misook, le film suggère que *chacun, considéré comme partie d'un couple, est remplaçable, et que chacun, considéré individuellement, est le double d'un autre* (soit la série homme/femme : Myungwoo double de Jeon, Jinyong double de Misook)[372].

Les personnages ne peuvent ici faire l'objet d'une évaluation morale dans la mesure où le récit éconduit le postulat qui fonderait cette évaluation : ce n'est pas parce que les personnages sont mauvais qu'ils se trompent l'un l'autre, mais parce que les uns ressemblent aux autres et que leurs mois sont introuvables, que l'isolement laisse place à la circulation. Le problème n'est pas l'immoralité individuelle : l'éprouvant, c'est le sentiment d'une indistinction, l'insupportable, c'est la découverte que les relations obéissent à un *principe d'interchangeabilité* et que l'on est forcé d'occuper soi-même, en tant que l'on participe d'un ordre commun de ressemblance, une place dans le drame de la substitution.

On peut considérer tout le parcours de Misook comme une expérience de pensée, sans être bien sûr qu'elle opère une mutation et se débarrasse des illusions qui la guident au départ. Elle est ici *ce personnage qui, en entreprenant la quête du moi sous un fantasme d'isolement, en attribuant aux autres ce dont elle pense manquer, découvre que les autres n'ont pas plus de moi qu'elle.* Mais sa rupture finale avec les autres est ambiguë : cela pourrait signifier qu'elle refuse, depuis sa nouvelle conscience, de continuer à se faire illusion et à sauver les apparences, qu'elle pourrait devenir militante de la perte et mener à bien son deuil ; cela pourrait signifier qu'elle rejette la faute sur les autres et que, plus déterminée que jamais à ne compter que sur elle, elle reste la proie d'un fantasme d'autonomie et sera plus vulnérable que jamais. En vérité, dès que les uns sont les doubles des autres, il est peu recommandé de se faire une mauvaise image de son vis-à-vis, puisque cela revient à se déprécier soi-même un jour ou l'autre, ou à s'enfermer dans l'illusion d'une hiérarchie des mois.

Pour les personnages, et cela d'autant plus qu'ils ont le sentiment de manquer de moi, *l'autre est à la fois celui à la place duquel on se verrait bien et celui qui menace notre place*. Mais cela se conçoit à partir d'une expérience de l'indistinction objective qui suppose d'un point de vue structurel la

[372] Jeon ne perd pas son statut *hors du commun* et l'admiration des autres simplement parce qu'il serait immoral, mais parce qu'il se retrouve impliqué dans la combinatoire : en remplaçant Misook par Jinyong, il cesse lui-même d'occuper une place privilégiée. Sans doute perd-il de sa superbe aux yeux de Misook, qui ne pourra plus projeter en lui certains qualités, mais c'est tout un rapport au monde qui est en jeu dans le rapport des personnages, un cadre et ses postulats qui s'effondrent. La présence de l'écrivaine et le fait qu'elle ne prenne pas place dans la combinatoire sentimentale indique par ailleurs que le problème ne peut être réduit à un aspect sentimental.

superposition de deux images : *c'est parce que les personnages et leurs images sont à la surface dans une relation de ressemblance-différence que chacun a la possibilité de se voir à la place de l'autre.* Alors que les personnages expérimentent le dispositif en espérant se définir, en cherchant leur moi, seule la ressemblance motive le drame de la substitution : *pas besoin de savoir qui l'on est pour ressembler aux autres*. En tant qu'elle est l'occasion d'un conflit d'images, l'expérience de la ressemblance peut donc orienter les personnages vers l'abandon de l'illusion du moi, et seul cet abandon peut signifier l'accord des personnages à leur condition d'existence. *Si, comme le dit Yang, il est absurde de prétendre être quelqu'un d'autre, on s'aperçoit qu'il est, du point de vue du dispositif, parfaitement absurde de prétendre être soi* si l'on pense ce « soi » comme fixe et isolé, conformément au « discours des limites ». La perte du moi ne peut simplement laisser la place à la ressemblance à l'autre, et *tout le défi des personnages est de trouver la position à partir de laquelle, face à la ressemblance, affirmer la différence sans la lier à un moi*.

3.d L'immanence des personnages au récit ou la production des identités individuelles

Les films participent d'un même problème et la détermination de ce problème ne peut ainsi pas se faire sans la mise en relation d'éléments qui, tout en étant tirés de récits différents et en constituant des cas spécifiques, s'entre-éclairent les uns les autres. Avoir déterminé le problème de l'identité comme problème d'images nous permet ainsi de mieux penser les expériences de la ressemblance dans *Ha ha ha*, *Les femmes de mes amis* et *Lost in the mountains,* qui permettent pour leur part de mieux envisager ce qu'implique le « discours des extrêmes » et l'existence d'une zone commune sur le plan existentiel. Nous avons pu constater que l'image unitaire tracée par le « discours des limites » apparaissait infondée à travers les films eux-mêmes, et nous avons commencé à dégager quelques caractères de la nouvelle image de l'identité, mais celle-ci reste néanmoins incomplète. En prenant acte que la forme du moi est ruinée, il convient de penser le plus précisément possible la constitution des identités individuelles, si tant est qu'un concept comme celui d' « individu » peut se maintenir dans la nouvelle image de l'identité.

Pour ce faire, nous allons procéder à un saut. Nous nous sommes surtout concentrés jusqu'à présent sur les plans de pensée et d'existence, mais il nous faut revenir au plan de composition esthétique. La jonction ne sera cependant pas trop brutale, et nous pouvons l'opérer en rapprochant l'expérience de pensée des personnages et celle du spectateur. En effet, la question « comment penser la ressemblance-différence ? » se pose également au spectateur qui doit lui aussi, face à un film d'Hong Sang-soo, tenter

de déterminer le rapport d'un personnage à un autre. Cette question nous renvoie alors au plan de la composition esthétique puisqu'elle se pose à partir du retour de certains éléments à l'intérieur du récit. *C'est la répétition comme procédé qui implique une relation de ressemblance-différence entre des éléments, pris ensemble ou séparément, qui sert de passerelle entre le plan de composition esthétique et le plan de pensée.* Et si le personnage fait l'expérience du savoir du « discours des extrêmes » à travers la rencontre d'un double ou d'une image, le spectateur la fait pour sa part à travers le récit. *La position du spectateur n'est pas si différente de celle du tiers qui constate depuis un point de vue extérieur la ressemblance de deux autres personnages*, et il n'est pas moins frappé que Seongjun d'une ressemblance comme celle de Kyungjin et Yejeon. L'expérience de la ressemblance-différence passe aussi pour le spectateur par le rapport de deux images *via* une surface.

Nous avions noté, en parlant de « surface-écran », le rapport entre le dispositif mental expérimenté par le personnage et celui expérimenté par le spectateur. Tout comme les rencontres physiques sont converties en images mentales, les images qui défilent sur l'écran physique du cinéma sont transportées sur les écrans mentaux des spectateurs. La surface-écran est donc à la fois le lieu de réunion des différentes expériences que font les personnages, et celui des expériences des personnages et du spectateur. *Le concept de surface-écran implique ainsi l'assimilation d'une surface mentale comme lieu de projection des images pour les personnages à l'intérieur du récit et de la surface de l'écran comme lieu de projection des images dont ces personnages font partie, et il désigne la manière dont toute expérience du problème de l'identité revient à la pensée*. C'est autour de la surface que se joue un conflit interne (entre l'image de pensée impliquée dans la rencontre et celle que les personnages ont en tête) ou un conflit externe (entre l'image construite par le récit et celle que le spectateur projette). Dans leur variété, les cas de ressemblance-différence visent à mettre la pensée en tension en la confrontant à une indétermination ou une indécidabilité, la renvoyant ainsi à une condition objective sous laquelle chacun est à la fois pareil et différent. Il faut même dire que *l'expérience du problème serait impossible sans objectivité, chaque élément d'une expérience étant à la fois un élément problématique pour la pensée et un élément pouvant servir à la détermination du problème et de ses conditions.*

Puisque le plan esthétique est celui à partir duquel s'opére la détermination des éléments qui composent le récit, c'est à ce niveau que l'on peut saisir le plus directement le caractère parfaitement objectif du problème. La répétition est en fonction du plan esthétique un caractère parfaitement objectif du monde dans lequel évoluent les personnages et dans lequel leur questionnement identitaire prend place. Elle concerne à la fois les personnages et le monde, et c'est pourquoi il est inutile de chercher à dissocier quant au problème de l'identité un questionnement « identitaire » (qui renverrait à l'identité

individuelle) et un questionnement sur l'« identique » (qui renvoie à un rapport de ressemblance-différence entre au moins deux éléments[373]). *Du point de vue du plan de composition esthétique, le questionnement identitaire apparaît compris dans le questionnement sur l' « identique », dans la mesure où les personnages sont compris dans le monde composé à travers les images et projeté à la surface.*

Nous avons commencé précédemment à *penser l'identité en termes structurels, l'identité se constituant imaginairement à partir des images projetées sur la surface, suivant un processus relationnel*. La surface mentale vaut en effet dans une structure d'échange et relie les uns et les autres, l'intérieur et l'extérieur. C'est ainsi en prenant en compte le rapport des personnages autour de la surface qu'il avait fallu se demander comment se formaient les images échangées et comment elles étaient sélectionnées. Nous avions alors pu formuler une conception de l'identité individuelle comme montage d'images : seules certaines images, faisant l'objet d'une intériorisation *via* une identification, étant intégrées au montage.

Si l'assimilation de la surface mentale et de la surface de l'écran permet de continuer à penser l'identité en termes structurels, cette opération suppose bien sûr quelques ajustements, qui accompagnent le passage d'un plan à l'autre. *La surface-écran équivaut exactement à un plan de composition et renvoie à la structure du récit, si bien qu'il n'est plus question d'un échange entre des personnages qui seraient chacun d'un côté. Les personnages sont tous sur la surface et la constitution imaginaire ou l'identité comme montage d'images prend sous cet aspect un autre sens*[374]. Les questions que nous nous posions peuvent rester valables, puisque l'on peut toujours se demander comment se forment ou plutôt se déterminent les images et comment elles sont sélectionnées, mais il y a un changement radical en ce qui concerne l'identification. Il ne peut plus s'agir d'une identification *par* le personnage, c'est-à-dire de sa réception des images projetées, mais seulement de la manière dont *un personnage fera l'objet d'une identification à travers les images que le cinéaste a composées et intégrées à son montage* : du point de vue du plan de composition esthétique, c'est le spectateur qui est en position de se mettre en quête du moi du personnage à partir de manifestations de surface.

Nous avons déjà dit qu'une telle quête ne pouvait être menée à bien sans difficulté, mais on comprend à travers la manière dont Hong Sang-soo conçoit et crée ses personnages que le sort d'une telle entreprise est scellé au niveau du tournage, la démarche du cinéaste s'ancrant dans un refus de toute unification arbitraire :

[373] Ces rapports concernant donc aussi bien un seul personnage que deux personnages : différence à soi et ressemblance à l'autre. Vincent Descombes explicite la distinction entre « l'identité au sens de l'identique et l'identité au sens de l'identitaire » dans *Les embarras de l'identité*, *op. cit.*, pp. 14-15.

[374] On peut dire si l'on veut qu'à l'échange entre personnages se substitue un échange spectateur-cinéaste, les images reçues par le spectateur étant déterminées et projetées par le cinéaste. Mais le cinéaste est en même temps une figure imaginaire, dont le spectateur peut se faire une image.

> « Habituellement, pour donner forme à un personnage, on sacrifie plusieurs aspects au profit d'un seul, dans un souci de clarté et de simplicité par rapport au spectateur. Alors que pour moi, comprendre quelqu'un, c'est chercher à connaître toutes les facettes de sa personnalité. J'essaie donc de mettre tous ces éléments contradictoires dans un film pour que le spectateur puisse capter cette multiplicité au cœur d'un personnage. »[375]

Il est tentant de rapprocher ces propos de ceux de Yejeon qui déclare à Seongjun lors de la nuit qu'ils passent ensemble, juste après qu'il l'ait désignée comme un ange, *qu'elle a plein de facettes* et qu'il ne sait pas encore qui elle est. Et surtout, la présence d'éléments contradictoires chez un personnage nous renvoie à l'incohérence apparente des comportements. Nous pouvons repenser ici au rapport de Seongjun et de Yejeon, ou prendre de nouveaux exemples de configurations contradictoires : Munkyung et Jeongho dans *Ha ha ha* (le premier étant un ancien militaire pratiquant la poésie et le second un poète sans aucun romantisme avec les femmes), ou Mori dans *Hill of freedom* (qui s'accuse de lâcheté quand il prend la fuite devant le copain de Youngsun mais que l'on félicite plus tard pour s'être héroïquement battu contre lui).

La citation et l'idée d'un abandon de l'unité au profit d'une multiplicité suffisent déjà à poser la question de la forme qu'il serait possible de donner à l'identité individuelle à partir des différentes manifestations de surface. Elle est cependant insuffisante par la suggestion que l'abandon de l'unité se fait au profit d'une multiplicité interne au personnage, laissant subsister la possibilité que les éléments contradictoires ou les multiples facettes soient malgré tout contenus dans un moi unitaire. L'idée d'une *multiplicité interne* semble suggérer que nous avons affaire à une *individualité complexe* qui accueille la contradiction sans exploser pour autant, sans que le moi soit perdu. Il ne s'agit que d'*une idée intermédiaire, qui correspond en partie au « discours des extrêmes » et en partie au « discours des limites » : chacun a des côtés extrêmes mais toujours à l'intérieur d'un moi unique et identique.* Nous avions noté que l'interprétation psychologique pouvait s'accommoder d'un moi complexe, notamment en parvenant à comprendre le changement ou la contradiction apparente causalement. Face aux films d'Hong Sang-soo, qui compare par ailleurs ses personnages à des oignons[376], une couche en cachant une autre, les seules questions à nous poser, les questions décisives, sont : les différentes couches sont-elles rapportables à un principe totalisateur, le passage de l'une à l'autre couche s'opère-t-il en fonction d'un principe de sélection ? Peut-on concevoir à partir de la méthode de tournage une liaison et subordination des manifestations de surface à un moi profond, complexe ou non ?

Il semble bien que ce ne soit pas le cas, la construction des personnages suivant le processus de création : les couches s'ajoutent au fil de l'écriture quotidienne du cinéaste et des situations qui se

[375] Charles Tesson, « Le désir au quotidien », entretien avec Hong Sang-soo », *art. cit.*, pp. 55-56.
[376] Hervé Aubron, Cyril Neyrat, Antoine Thirion, « Comme on jette des œufs contre un mur », *Vertigo n°28*, janvier 2006, pp. 11-13

présentent à lui. Si Hong Sang-soo a bien une espèce de continuité en tête au moment d'écrire et réfléchit au point où en sont les relations des uns et des autres, *son souci est moins de reprendre le fil de l'intrigue ou d'imprimer une évolution logique et causale que de déterminer une tonalité émotive*[377]. Cette décision n'est pas rapportable à une idée donnée d'avance mais éprouvée dans l'instant, selon le partage opéré entre « émotion impossible » et « émotion possible »[378]. *La sélection ne s'effectue pas en profondeur* **:** une émotion ne devient possible et n'est sélectionnée qu'après avoir été « testée » par le corps des acteurs, qui doivent parvenir à éprouver une émotion véritable en interprétant la scène et les dialogues. Non seulement l'émotion prime sur la continuité ou la cohérence, mais la détermination suppose donc une relation avec l'acteur, le personnage pouvant subir une réorientation *depuis l'intérieur de chaque scène*, dans une indépendance relative vis-à-vis de toute perspective globale.

Les traits de la méthode d'Hong Sang-soo se retrouvent ainsi dans la construction des personnages : *la détermination à travers un processus et le primat du fragment sur la totalité*. À un interlocuteur qui lui demande s'il juge parfois ses personnages, le réalisateur répond :

> « Oui, bien sûr. Mais quand je tourne, je ne pense pas que la totalité de l'image soit importante. Je suis prêt à attendre jusqu'à la fin. Je suis plus concentré sur les détails, pour décider si c'est plutôt dans ce sens-ci, ou plutôt dans ce sens-là. Parfois je regarde en arrière et je recommence quelque chose. Je ne suis pas conscient de la totalité tout le temps, mais des petites choses : comment cet élément fonctionne avec celui-là. Il a dit cela il y a cinq minutes : comment cela marche avec ce qu'il dit maintenant »[379]

Nos analyses précédentes ont montré que l'articulation des éléments pouvait ainsi aussi bien produire une évolution qu'une répétition ou une contradiction : soit l'exemple de Ku qui affirme à un moment que la liberté est la chose la plus importante avant d'affirmer à un autre moment que tout est important. Or, *cette manière de procéder à une articulation des détails se donne pleinement comme une opération de surface* : l'intérêt va à l'effet produit par le rapport des éléments à la surface, à la superposition des images et à la comparaison qu'elle induit, sans qu'intervienne le postulat d'un moi profond.

Nous pouvons donc réitérer ici à propos de la surface du récit ce que nous notions au moment de décrire la structure d'échange mentale : le moi apparaît comme un postulat dispensable. Les différentes actions d'un personnage, avant d'être pensées comme les projections d'un moi complexe, peuvent l'être

[377] Voir Huh Moonyung, « Entretien », *op. cit.,* p. 46 (traduction personnelle) : « D'habitude, je lis le traitement une fois et j'essaie de réfléchir à ce que je dois faire le lendemain, à quel point se situe la scène du jour suivant dans la narration, avec quelle émotion particulière il faudrait jouer, et quel type de relation devrait être celle des personnages à ce point ».

[378] Voir Adrien Gombeaud « Une forme très simple finit toujours pas apparaître », *art. cit*., pp. 33-37 : « tous les dialogues et toutes les actions que j'ai pu écrire doivent être testés par le corps des acteurs pour devenir des "émotions possibles". Je ne demande jamais de jouer des émotions impossibles. Je suis prêt à changer mon dialogue et mon scénario jusqu'aux limites de ce que peut supporter le film, pour que les acteurs ressentent une véritable et sincère émotion, même minuscule et dissimulée dans un petit coin de leur cœur. Tout ce que j'avais imaginé : la structure, les thèmes, la progression de notre histoire, doit être vérifié par la troisième personne que nous créons. ».

[379] Adrien Gombeaud, Hubert Niogret, « J'essaie d'accueillir ce qui vient vers moi », *art. cit.*, pp. 35-38.

comme le résultat d'un travail de composition esthétique et l'ajout d'une couche aux personnages correspond à l'ajout d'éléments dans le montage. Dès le tournage, la place du moi est vide, et cela est lourd de conséquence : *les personnages ne sont pas la projection d'un réalité donnée d'avance, mais ils sont produits au cours d'un travail de composition esthétique.*

Les personnages sont parfaitement immanents au récit. C'est en fonction de cette immanence qu'il convient de penser la constitution imaginaire des identités ou l'identité des personnages comme montage. Ce qui se joue avec l'ajout d'une couche aux personnages n'est pas éloigné de ce qui se joue lorsqu'un personnage reçoit à l'intérieur du récit l'image d'un « autre de soi » et est exposé à une différence à soi. Les images intégrées au montage du film déterminent les identités des personnages, mais, puisque la détermination et la sélection de ces images ne se font pas en fonction du moi, chaque image peut devenir l'occasion d'une différence. Pour les personnages, l'expérience de la différence à soi passe par la rencontre avec un « autre de soi » sous forme d'image projetée, pouvant être intériorisée. *Mais l'expérience de la différence à soi du personnage à partir de la surface du récit passe par la présence à l'intérieur du montage de deux images au moins dont la liaison est problématique : il s'agit donc d'une intégration d'images dans le récit*. L'expérience de la différence suppose une double discontinuité : sur le plan de l'existence des personnages, dans leur comportement, mais aussi sur le plan de composition esthétique, *le changement de comportement découlant directement d'une détermination des images et des éléments.* Mais nous sommes aussi à chaque fois renvoyés par la discontinuité à la condition d'existence des personnages et au plan de pensée où se dessine où nouvelle image de l'identité.

Le passage d'une image à l'autre dans l'expérience de la différence à soi implique une force de discontinuité en fonction de laquelle l'unité et perdue et l'identité se pense sur le mode de la fragmentation. Mais elle implique aussi l'intervention d'une puissance en fonction de laquelle les images projetées forment une série d'altérations d'un personnage. Nous avions évoqué une « fonction fictionnelle imageante », et vu qu'une puissance d'altération s'exerçaient sur les images échangées à travers l'imagination des personnages : la production d'image-regards ou d'image-paroles venait combler le vide du moi. Sur le plan de composition esthétique il ne saurait être question de l'imagination des personnages : c'est par l'imagination du cinéaste lui-même, lorsqu'il produit une image ou la construit à partir de ce qui se présente à lui lors du tournage, que la puissance d'altération monte à la surface.

La fragmentation et l'altération renvoient exactement au passage d'une image du personnage à l'autre, mais il faut encore ajouter que chaque passage implique l'action d'une *puissance d'indétermination*. Tout passage d'une image à l'autre ou tout changement du personnage implique en effet à chaque fois une détermination de la nouvelle image. On perd en effet avec le moi à la fois le

principe qui régit le passage d'une image à l'autre et celui à partir duquel s'opère la détermination de chaque image. Sans lui, *chaque détermination s'opère librement, à partir d'une indétermination première : tout passage d'une image à l'autre implique alors la plongée vers une zone d'indétermination objective* [380].

C'est par cette voie que l'expérience de la différence à soi nous renvoie elle aussi (comme la ressemblance à l'autre) à une condition d'existence des personnages telle qu'elle est énoncée à travers le « discours des extrêmes ». « Tout le monde a des côtés extrêmes » signifie, d'après la différence à soi, que chacun, étant indéterminé, peut à un moment donné passer d'un extrême à l'autre sans prévenir. Mais si les passages se manifestent à la surface du récit par les opérations et déterminations menées depuis le plan de composition esthétique, *« tout le monde a des côtés extrêmes » veut dire que chacun est susceptible de recevoir à un moment donné n'importe quel élément situé dans la zone d'indétermination* afin qu'une nouvelle image soit composée et que son comportement change en conséquence.

Pour davantage de clarté, nous reformulerons donc : si tout le monde a des côtés extrêmes, cela signifie qu'il y a *un milieu de constitution commun à l'ensemble des personnages, d'où se dégagent des ressemblances-différences, et que tout ce qui se trouve entre les extrémités de ce milieu peut être projeté à la surface comme fragment constitutif d'un individu***.** Si l'existence des personnages avait pour condition un fond limité alors les altérations elles-mêmes seraient limitées et déterminées par avance : chacun ne recevrait que ce qui est situé dans les limites du moi[381]. *La véritable condition d'existence des personnages, celle qui soutient la différence à soi, c'est un sans-fond commun, un espace illimité et ouvert où les extrêmes coexistent et à partir duquel la détermination opère : une zone d'indétermination objective.*

Nous avions noté que le lien de l'individu et du moi supposait le rapport avec un principe totalisateur valant pour le monde entier, c'est-à-dire avec une instance transcendante occupant un espace originaire. À partir du plan de composition esthétique, il faut dire que *le cinéaste, en remplissant le vide du moi par son imagination, semble se substituer à l'instance transcendante. Mais il en subvertit la fonction* à travers son processus de création. D'un point de vue structurel, nous établissons le rapport de la surface qui supporte les images projetées avec une zone d'indétermination à partir duquel s'opère la détermination de ces images. Toute image projetée est parfaitement déterminée, si bien que *la surface peut nous apparaître quant au problème de l'identité comme lieu de passage de l'indéterminé au déterminé*. Mais les choix opérés à partir de la zone d'indétermination le sont en vertu du hasard, dans

[380] « D'une part, nous savons qu'une singularité n'est pas séparable d'une zone d'indétermination parfaitement objective », Gilles Deleuze, *Logique du sens, op. cit*., p. 138.

[381] Cette situation renvoie alors à l'idée de la forme du « Moi » ou du « Je » chez Deleuze, et à celle de singularités qui seraient déjà prises ou emprisonnées dans les individus ou les personnes. Voir *Ibid*., p. 124, 129.

l'instant, et non en vertu d'un principe continu de sélection. Le moment de la sélection tendant à se confondre avec celui de la détermination dans la méthode du cinéaste, il est impossible de connaître à l'avance, parmi les différents éléments, lesquels viendront composer l'image qui sera intégrée au montage de l'identité. Les individualités ne sont que des vides qui se remplissent d'images au fur et à mesure, *chaque identité individuelle étant par rapport au sans-fond parfaitement déterminée, mais déterminée à travers une sélection et une distribution aléatoire d'éléments à la surface*. Ce n'est pas le moi profond qui organise le passage d'une image à l'autre, mais c'est un *point aléatoire* qui parcourt la zone d'indétermination, chaque point de montage laissant remonter une *force de dé-finition* à la surface[382].

À partir de l'établissement d'une zone d'indétermination où flottent ou fourmillent un ensemble d'éléments, *les expériences de la différence à soi et de la ressemblance à l'autre apparaissent comme deux possibilités logiques*. Du point de vue du plan de composition esthétique, *il y a production d'une différence à soi lorsqu'un personnage reçoit des éléments qui sont éloignés ou contradictoires par rapport à ceux qu'il avait déjà reçus*. *Il y a production d'une ressemblance à l'autre lorsque deux personnages reçoivent en partage les mêmes éléments*. Comme nous l'avions noté, c'est à partir des cas de ressemblance à l'autre que la zone d'indétermination objective se conçoit comme une zone d'indistinction commune ou comme zone impersonnelle, et que la surface peut se penser non plus comme lieu de passage de l'indéterminé au déterminé, mais comme lieu de conversion du général en particulier ou de rapport de « chacun » et de « tout le monde ».

Nous parvenions déjà à déduire du « discours des extrêmes » l'existence d'une zone d'indistinction, mais nous voyons à présent que *ce qui fait défaut au « discours des extrêmes » comme discours sur l'identité est une théorie des éléments constitutifs des identités individuelles*[383]. Cette théorie se conçoit le

[382] Sur l'existence d'un point aléatoire dont dépend la répartition des éléments, voir *Ibid.*, pp. 125 , 138-139. Sur le fait qu'une telle répartition s'oppose au modèle d'une détermination transcendante, voir page 206 : « ce point aléatoire qui circule à travers les singularités, qui les émet comme pré-individuelles et impersonnelles, ne laisse pas subsister, ne supporte pas que subsiste Dieu comme individualité originaire, ni le moi comme Personne, ni le monde comme élément du moi et produit de Dieu. ».

[383] Deleuze entreprend dans *Logique du sens* de présenter une « théorie des points singuliers » et propose (à partir d'influences diverses comme Leibniz ou Simondon, mais aussi Nietzsche) une théorie de l'individuation pour laquelle les individus sont *produits* par la répartition des points singulier ou singularités pré-individuelles. Autrement dit, c'est la répartition des points qui vaut comme processus de constitution des identités individuelles : « Mais, dans ce monde, des individus sont constitués qui sélectionnent et enveloppent un nombre fini de singularités du système, qui les combinent avec celles que leurs propres corps incarne... ». Sur ces théories, voir notamment les chapitres « quinzième série des singularités » et « seizième série de la genèse statique ontologique » dans *Ibid.*, pp. 122-142. Nous reprenons donc à notre compte certains aspects de cette pensée de l'individuation, qui nous semble rencontrer la manière dont sont constitués et conçus les personnages chez Hong Sang-soo. Mais nous l'adaptons aussi, notamment en mettant l'accent sur l'idée d'une constitution *imaginaire* des identités : les singularités ou les éléments ne constituant les individualités des personnages qu'à travers des images qu'ils échangent à l'intérieur du récit ou les images du récit lui-même. La surface est ici la surface d'un écran où sont projetées des images, et les singularités sont les éléments d'une composition esthétique. On peut remarquer que le terme « élément » apparaît dans *Le Pli* au moment où Deleuze compare la conception de l'individu de Leibniz avec celle de Whitehead : l' «élément » est chez ce dernier une sorte d'équivalent de la singularité et l'individu est défini comme une « conscrescence » d'éléments. Voir *Le Pli*, Paris, Les Editions de Minuit, 1988, p. 105.

plus directement à partir du plan de composition esthétique. Tout cas de ressemblance suppose en effet de ce point de vue une répétition des éléments à l'intérieur du récit, qu'il s'agisse d'un caractère physique (Yejeon ou Kyungjin), de qualités morales (Boram et Yejeon), d'une manière ou attitude (Moonsook et Sunhee), d'une pensée (Yang et Yi). Or, le fait même qu'un élément puisse être répété ou qu'il circule d'un personnage à l'autre nous signale que *les éléments sont objectivement partageables et distincts des individus*[384]. Les éléments ne sont pas reliés à un fond et attachés à un moi, mais ils flottent et coexistent dans une zone d'indétermination commune. Les éléments ne peuvent ainsi pas être dits « propres » à un individu, mais ils circulent au contraire à l'intérieur de la zone commune et passent d'un personnage à l'autre.

En réalité, il n'est pas certain qu'il faille parler à propos des éléments d'une conversion du général en particulier, et il s'agit plutôt simplement d'un passage des éléments de l'un à l'autre. Aucun élément n'existe dans la zone d'indétermination à l'état de généralité, et aucun n'est distribué à tout le monde sur la surface. Chaque élément est dans la zone d'indétermination singulier, et *les éléments doivent être pensés comme autant de « singularités pré-individuelles » qui viennent se répartir à la surface* : une répartition proche de différentes singularités donne ainsi lieu à une forte impression de ressemblance, mais celle-ci, aléatoirement déterminée, n'est jamais qu'une coïncidence. *Le rapport ne se fait donc pas autour de la surface entre une généralité et une particularité* (un élément général pour un individu particulier : une particularisation du général du point de vue des éléments ou une généralisation du particulier du point de vue des individus), *mais entre différentes singularités pré-individuelles et différentes identités individuelles qui sont comme autant de cas formés par un processus de répartition à la surface*[385].

Le rapport de « chacun » comme individu déterminé et de « tout le monde » se maintient néanmoins au cours du processus car les éléments ne passent pas en chacun sans que chacun ne passe dans la zone d'indétermination, si bien que *le mécanisme de constitution d'un individu renvoie à celui de tous les autres.* Il faut souligner que *l'opération de détermination conçue à partir de la zone d'indétermination n'est pas une opération de séparation*. Comme nous l'avons dit, les opérations ne se rapportent pas à un moi déjà constitué et fini, mais produisent une identité mobile susceptible de recevoir l'ensemble des éléments, dont ceux qui ont déjà été reçus par un autre. C'est pourquoi certains des éléments apparaissent

[384] « On voit que le continuum des singularités est tout à fait distinct des individus... » , Gilles Deleuze, *Logique du sens, Ibid*., p. 135.
[385] Deleuze souligne le fait que la singularité pré-individuelle n'est pas une généralité : « La singularité est essentiellement pré-individuelle, non personnelle, a-conceptuelle. Elle est tout à fait indifférente à l'individuel et au collectif, au personnel et à l'impersonnel, au particulier et au général – et à leurs oppositions. Elle est *neutre*. », *Logique du sens, op. cit.*, p. 67 (l'auteur souligne). Voir également *Différence et répétition, op. cit.*, p. 332.

comme étant distinctifs et communs à la fois, l'un recevant à un moment donné ce qu'un autre avait reçu à un autre moment.

Il y a un « nomadisme »[386] des éléments qui rend possible, en même temps que se constituent des identités individuelles, la constitutions des cas de ressemblance-différences dans leur diversité de degrés et de nature. Un individu n'est d'une part qu'un ensemble de projections de surface, mais d'autre part les manifestations de surface ne nous permettent pas de savoir ce qu'il est vraiment, puisqu'elles ne se fondent dans aucun moi et sont simplement les étapes d'un processus jamais interrompu et entrepris depuis une zone d'indétermination commune. À chaque étape de la constitution, l'individu est rapporté structurellement au sans-fond, ce qui implique l'impossibilité de limiter ou de fixer ses qualités : tout le spectre des singularités peut être déployé en chacun au cours du processus, indépendamment des manifestations présentes.

C'est ainsi que *« chacun », tout en étant individuellement déterminé, n'en est pas moins rapportable à « tout le monde » et indéterminé*. *Penser le rapport de chacun et de tout le monde implique de penser le rapport de la surface et du sans-fond : c'est le mouvement qui fait passer les éléments du sans-fond à la surface et de la surface au sans-fond qui fait que chacun est à la fois pareil et différent, unique et ressemblant*. Depuis le sans-fond, rien ne distingue les uns et les autres, c'est une zone informelle où les éléments coexistent comme des points singuliers, suivant des rapports anarchiques. Mais *la répartition permet de constituer des individus et ainsi de leur donner une forme sans que cette forme soit jamais celle d'un moi unitaire et limité, sans que l'individualité préexiste à sa constitution*. C'est *l'intervention du point aléatoire qui permet la constitution des individualités à partir du sans-fond, mais qui entraîne aussi la différence à soi et la ressemblance à l'autre*. Il y a différence à soi puisque chacun se constitue au gré de la répartition des éléments comme une série d'image et passe par différentes versions de soi – « autre de soi ». Il y a ressemblance à l'autre car la répartition donne lieu à un partage des éléments et produit des séries communes à plusieurs personnages, si bien que les individus constituent une série infinie de doubles – « autre comme soi ». *C'est en même temps que chacun passe par une série de versions de lui-même, que l'un devient autre, et qu'il passe dans les autres, que l'autre devient l'un.*

On s'aperçoit, une fois que l'on a énoncé cette théorie des éléments ou singularités, que *l'image de l'identité qui correspond au « discours des extrêmes » se caractérise par l'absence de limites : la circulation des éléments et l'ouverture des individus*. Chaque individu est situé entre deux extrêmes et est ouvert à l'ensemble des singularités qui circulent entre ces extrêmes : *la forme de l'individualité est*

[386] « C'est cette singularité libre, *anonyme* et nomade... », *Logique du sens, op. cit.*, p. 131. Nous soulignons ici le recourt au terme « anonyme » qui, nous l'avons vu, est aussi employé par Deleuze pour qualifier les clichés. Il faudra revenir sur la manière dont les clichés peuvent eux-mêmes basculer de l'impersonnel au singulier.

produite par la distribution aléatoire des singularités à la surface, si bien que chaque individu doit toujours être pensé comme un « cas fortuit »[387] *(pas de raison à telle répartition) et intermédiaire (plus ou moins proche d'un extrême)*. Les personnages et leurs individualités ne sont pas donnés d'avance – s'ils peuvent certes donner l'impression de traverser la surface du récit, d'être des entités extérieures revenant de lieu et lieu et se combinant à d'autres entités du même genre, ils sont en réalité partie intégrante de la composition, leur identité se constituant progressivement au gré d'une répartition des éléments dans la structure.

Lorsque nous disons que les personnages sont parfaitement immanents au récit et essayons de déterminer une conception de l'identité à partir de la structure du récit, nous retrouvons nécessairement l'idée de Deleuze selon laquelle une « idée » au cinéma est indissociable d'un processus cinématographique. *Les choix opérés par le cinéaste depuis le plan de composition esthétique tracent une image de l'identité sur le plan de pensée*. Mais nous retrouvons aussi l'idée selon laquelle les personnages d'Hong Sang-soo, pris dans une « forme-cinéma », se situent à l'intermédiaire entre personnages conceptuels et figures esthétiques. *Les choix de composition et les existences des personnages tendent à se rejoindre à partir de la surface dans un même espace problématique*. Les changements de comportement des personnages, leur sentiment de manquer de moi ou d'indistinction ne sont pas de simples sentiments ou des caractères subjectifs mais constituent *des traits personnalistiques qui renvoient à des conditions objectives et à des expériences de pensée.* Penser les personnages en rapport aux structures du récit ne doit pas seulement signifier qu'il existe un lien entre un thème narratif et un travail formel, mais que *l'existence des personnages se place sous les mêmes forces que celles qui se manifestent dans l'organisation du récit.* Il n'y a pas de domination d'un plan sur l'autre. Si les choix opérées depuis le plan de composition esthétique conditionnent les expériences de pensées pour orienter personnages et spectateurs vers la saisie des forces, ils sont eux-mêmes déterminés par l'action que ces forces exercent sur le plan de pensée, les deux plans participant ensemble à la constitution d'un monde discontinu et à la définition des conditions d'existence des personnages. Ces conditions et les forces et puissances auxquelles elles renvoient *excèdent les personnages individuellement : forces de discontinuité, mais aussi bien forces du dehors, qui fragmentent, altèrent, indéterminent, dé-finissent.* C'est donc logiquement que nous sommes amenés à prendre nos distances avec certains *topoï* de la réception des films d'Hong Sang-soo : l'observation ou l'étude des sentiments et des désirs humains, le problème des rapports hommes-femmes, toute la psychologie.

[387] *Ibid.*, p. 209.

I / Le monde discontinu : devenir et possible

1) *Le changement du devenir ou le régime de non-identité*

1.a Logique de l'identité : *Yourself and yours*

Lorsque nous disons que les personnages sont parfaitement immanents au récit, nous entendons deux choses. D'abord que les personnages ne sont pas donnés d'avance : si l'on peut avoir l'impression qu'ils sont des entités extérieurement constituées et traversant le récit, y revenant de séquence en séquence pour interagir avec d'autres entités du même genre, ils sont en réalité partie intégrante du plan de composition et leurs identités se déterminent progressivement au gré d'une distribution des éléments à la surface.

Mais cela implique également que les personnages sont pris dans une « forme-cinéma », et que l'identité chez Hong Sang-soo doit être pensée en prenant en compte les choix opérés par le cinéaste depuis le plan de composition esthétique et *la logique* qui préside à la distribution des éléments dans la structure ou à l'agencement des différentes séquences entre elles. L'identité peut être pensée comme montage puisque chaque identité se constitue par intégrations successives d'images, et nous avons noté qu'il y avait, dans le cas d'une différence à soi, à la fois une discontinuité dans l'existence des personnages et sur le plan de composition. Mais nous avons fait comme si la discontinuité survenait dans un cours continu, liant la différence à soi à l'intervention d'une puissance d'altération *dans* l'image, alors même que nous avons vu que les récits d'Hong Sang-soo mettent en jeu différents niveaux ou différentes lignes temporelles : *la surface où se projettent les images et où se composent les identités n'est pas unilinéaire*. Il est donc nécessaire de poursuivre nos réflexions en y faisant place aux discontinuités formelles liées au montage, et de *penser l'identité de personnages immanents aux récits au regard de l'image du temps qui émerge de ces mêmes récits*.

Pour ce faire, nous commencerons cette nouvelle partie avec *Yourself and yours*, qui constitue une sorte d'exemple total, au sens où la question de la temporalité y est indissociable de celle de l'identité, les deux renvoyant directement à un enjeu existentiel pour les personnages. Nous profiterons ainsi de cet exemple pour finir de tracer une nouvelle image de l'identité, mais aussi pour circuler entre les différents plans (existence, esthétique, pensée) et pour avancer vers une issue à notre problème de la croyance. En effet, *Yourself and yours* implique de manière assez frappante la double « rééducation » du spectateur et

d'un personnage, et nous conduit à la fin la plus positive que l'on peut jusqu'à présent trouver dans l'œuvre d'Hong Sang-soo (mais nous n'en arriverons là qu'après quelques détours).

Yourself and yours s'organise autour de la relation du peintre Youngsoo et de Minjung, vendeuse de vêtements qui aimerait travailler dans le domaine de l'écriture. Une tension entre forces de continuité et discontinuité se met en place dès le début, où l'on remarque toute une série de motifs que nous avons déjà eu l'occasion d'aborder. Youngsoo place son couple dans une perspective d'unité : il songe à se marier avec Minjung et lui a fait promettre de modérer sa consommation d'alcool. Il n'y a pas d'engagement durable concevable sans continuité du comportement, et moins boire est logiquement pour lui un « *premier pas* » vers le mariage. Mais la première conversation du film, réunissant Youngsoo et son ami Junhaeg, introduit la discontinuité, les deux hommes commençant par évoquer la maladie de la mère du peintre, dont on apprend qu'elle ne parvient plus à se nourrir (le récit est donc à nouveau placé sous le signe de la mort). Par la suite, Junhaeg rapporte la rumeur selon laquelle on aurait vu Minjung au bar « Goldstar », en train de boire puis de se disputer avec un inconnu. La rumeur a donc là encore pour effet de retirer la confiance : si jamais elle est vraie, c'est que Minjung n'a pas respecté sa promesse[388].

Youngsoo, dès qu'il retrouve Minjung, lui demande ce qu'il en est, mais leur discussion prend vite un tour excessif. Alors que la jeune femme dément, Youngsoo, poussé par un désir de certitude, ne se satisfait pas de sa parole et l'accuse de mentir, de trop aimer l'alcool et d'être trop faible pour tenir sa promesse. La confrontation des personnages rend ainsi la situation inextricable et, loin de révéler une vérité, les porte vers un point d'indécidabilité qui est en l'occurrence aussi un point de rupture : face aux accusations répétées, Minjung finit par quitter la chambre de Youngsoo où se tient la discussion, en demandant à ce dernier de ne pas l'appeler pendant un moment. Cet échange évoque celui que l'on trouvait dans *Oki's movie*, lorsque Nam questionnait Song sur son éventuelle corruption, ou encore celui, dans *Woman on the beach,* où Moonsook suppliait Jongrae de lui dire la vérité sans jamais le croire[389]. Cependant nous savions dans ce dernier cas que Jongrae mentait, ce qui est loin d'être certain concernant Minjung. L'indécidabilité première sert ici de point de départ à un mouvement qui ne s'achèvera qu'au terme du film, qui, de cette dispute jusqu'aux retrouvailles finales, ne nous montrera plus que les deux personnages séparément[390]. Nous suivrons ainsi d'un côté Youngsoo qui pense à Minjung et la recherche, et de l'autre Minjung qui discute et boit avec des hommes. Et l'ambiguïté ne cessera de croître.

Si une issue positive est possible dans *Yourself and yours*, c'est que l'on y trouve un lien direct entre la question de la vérité et un questionnement sur l'identité du personnage, questionnement autour duquel

[388] Sur l'intervention ponctuelle de la mort, voir *supra*, première partie, p. 103. Pour la rumeur, voir *supra*, p. 76 de la même partie.
[389] Voir *supra*, p. 74.
[390] En dehors de deux « retrouvailles », mais dont le statut est incertain. Nous reviendrons plus loin sur ces moments.

tourne tout le film : *pour savoir si le personnage ment ou dit vrai, il faut d'abord se demander qui il est, tenter de l'identifier.* Sauf que l'identification s'avère comme nous allons le voir problématique. Si, pour nous, Yushin et Sunhi incarnaient au mieux l'idéal de continuité et la quête du moi accompagnant une image unitaire, le personnage de Minjung dans *Yourself and yours* est celui qui incarne pour sa part de la manière la plus radicale la nouvelle image, une image discontinue de l'identité.

Nous avons vu qu'une certaine logique d'identification et d'évaluation repose sur des postulats de continuité, soumettant l'individu ou le personnage à un principe d'identité (la forme de l'identité épousant la forme du concept, c'est-à-dire que le moi a la valeur d'une essence originellement déterminée : le fondement) et présupposant l'inscription des actions ou des manifestations de surface dans un cadre chronologique où un après succède à un avant et où vaut un principe de causalité. Il n'est donc pas inutile de noter que le questionnement qui entoure Minjung à l'intérieur de la fiction mobilise les termes d'une telle logique, impliquant à la fois l'espace et le temps. L'on pourrait en effet formuler la question de Youngsoo en ces termes : est-ce que c'est bien Minjung qui, comme le dit la rumeur, se trouvait au Goldstar (données spatiale) le jour précédent (donnée temporelle) avec un inconnu, alors qu'elle avait promis d'arrêter de boire (action soumise à évaluation morale)[391] ?

Cependant, une telle logique d'identification reposant sur un cadre chronologique est vite rendue inopérante par l'agencement des séquences, c'est à-dire l'organisation des rapports spatio-temporels à l'intérieur du récit. Nous disons que nous voyons Minjung boire à plusieurs reprises avec des hommes – ce qui est conforme à la rumeur - tout en disant que l'ambiguïté ne cesse de croître, mais ce paradoxe apparent est produit par les choix d'écriture du cinéaste, qui induisent l'impossibilité de situer les séquences dans le temps. Il nous faut donc décrire plus précisément les apparitions du personnage.

La première intervient entre la discussion de Youngsoo avec Junhaeg et la dispute du couple : nous la découvrons assise seule à la table d'un bar, avant d'être abordée par un inconnu (Jaeyoung) qui dit l'avoir déjà rencontrée. Même si la jeune femme lui dit qu'il se trompe, une conversation est entamée, et un plan nous montre finalement les deux personnages en train de sortir ensemble du bar, suggérant une bonne entente (ce qui se confirmera plus tard, puisqu'ils se reverront). Cet épisode, lorsque nous voyons par la suite Minjung rentrer chez Youngsoo, le rejoindre dans son lit, soutenir qu'elle a arrêté de boire et qu'elle n'a pas pris de verre avec un inconnu, est donc à même de jeter un doute sur la valeur de ses paroles[392]. Cependant et pour être exacts, Minjung n'est pas montrée en train de boire *avec* Jaeyoung :

[391] Les données spatiales et temporelles sont ici, à travers le principe d'identité, rendues indissociables d'un jugement moral : si l'on suppose qu'une même personne, après avoir promis de ne pas boire, a bu, il faudra logiquement conclure qu'elle a commis une faute.

[392] Il ne s'agit toutefois pas de confondre la rencontre de Jaeyoung et l'événement auquel est censé se référer la rumeur, puisque Minjung dans ce cas ne se dispute pas avec Jaeyoung. Mais il n'est néanmoins pas difficile de faire un rapprochement.

nous pouvons seulement supposer qu'ils ont fini par boire ensemble, en remplissant par l'imagination l'ellipse ménagée entre le début de leur conversation et leur sortie du bar. Il faut ajouter à cela un autre élément propre à accroître l'ambiguïté : Hong Sang-soo, entre le moment où ils sortent du bar et celui où Minjung regagne le lit de Youngsoo, intercale un plan où la jeune femme avance seule dans la rue, jusqu'à pénétrer dans l'immeuble de Youngsoo (on la voit pousser une porte en fer que Junhaeg poussait lui-même plus tôt, quand il rendait visite au peintre). *Le personnage apparaît donc de manière suivie dans une série de plans, mais à travers une discontinuité* qui provoque la disparition soudaine de Jaeyoung et nous fait soudainement passer d'une Minjung accompagnée à une Minjung seule.

Ce premier effet de discontinuité trouve plus tard un écho. Alors qu'un premier plan très bref nous montrera Minjung seule et attablée, en train de déguster un plat de nouilles, nous la retrouverons dans un second plan, dans un parc en compagnie d'un homme, Sangwon (rencontré quatre séquences auparavant). Gagné par la faim, Sangwon demande alors à Minjung si elle a mangé, et elle répond non. L'on comprend alors que le plan précédent, à première vue relativement pauvre et inutile, permet de produire un effet assez frappant, qui nous renvoie par ailleurs à la dispute initiale du couple. Nous voyons en effet par deux fois Minjung effectuer une action dans un plan avant de la retrouver dans un nouveau plan, en train de soutenir crânement qu'elle n'a pas effectué cette action : *elle boit avec un inconnu mais n'a pas bu avec un inconnu, elle mange mais elle n'a pas mangé*.

Bref, en organisant à sa surface la confrontation d'une image et d'une parole, le récit ménage ses *effets de contradiction*. Et ces effets mettent à nu la dimension logique du problème de l'identité, le principe de contradiction appartenant à une logique continue ou classique orientée vers la cohérence et mobilisant les mêmes postulats que la logique d'identification dont nous parlions : l'identité et la chronologie. Une chose ne peut être dite contradictoire qu'à partir du moment où les termes de la contradiction sont soumis à *une condition de convergence*, c'est-à-dire doivent être réunis à l'intérieur d'une chose unique et identique à elle-même (un monde ou n'importe quel être occupant le monde). Il y a ainsi contradiction lorsqu'une même chose contient deux termes opposés alors que l'un des termes devrait être exclu « en vertu de l'identité de son concept »[393], l'exclusion étant à la fois ce qui est opéré *en vertu* de l'identité et ce qui *garantit* à l'identité sa cohérence et son unité. Appliquer le principe de contradiction (ou de non-contradiction) à Minjung revient donc dans notre cas à poser qu'il est pas concevable qu'un même personnage réunisse deux déterminations opposées, ait bu avec un inconnu et n'ait pas bu avec un inconnu. Cette réunion de déterminations apparaît illogique (et la seule explication logique relève vite de l'évaluation morale : elle ment). Mais, de manière complémentaire, une chose ne peut être dite

[393] Gilles Deleuze, *Logique du sens, op. cit*., p. 204.

contradictoire que lorsque les termes de la contradiction sont soumis à une *condition chronologique* de succession : la contradiction tient ici au fait que le plan où l'on voit Minjung manger précède celui où elle affirme qu'elle n'a pas mangé. Mais *les conditions de convergence et de succession qui soutiennent la contradiction sont des conditions de continuité*, de celles que les forces de discontinuités brisent, et il nous faut voir quelles sont les conditions posées par le récit lui-même.

Nous avons déjà évoqué le pouvoir qu'avait le cinéma, selon Epstein, de produire des expériences de pensée en jouant de l'espace et du temps, mais il nous faut ajouter, alors qu'il est question du principe de contradiction, qu'Epstein soulignait également *l'interdépendance des déterminations spatio-temporelles et de la logique*. Capable de varier l'espace-temps, le cinéma avait entre autres fonctions, pour le théoricien, de substituer à une logique classique une autre logique[394]. Mais Epstein s'en prenait aussi à la conception classique de l'identité et mettait en évidence que *la variation du temps et de la logique entraînait celle de l'identité individuelle*. L'analyse que nous proposons ici reprend donc l'idée d'Epstein selon laquelle il existe une *logique de l'identité*, et nous désirons montrer que la logique qui préside aux choix d'Hong Sang-soo répond à des postulats opposés à ceux qui gouvernent la logique classique et qu'ils rendent par conséquent obsolète une logique d'identification classique qui « exige la coïncidence non seulement dans l'espace, mais encore dans le temps »[395]

Nous avions mobilisé pour notre analyse d'*Hill of freedom* l'idée de fonctionnalisation, selon laquelle la réalité d'un phénomène n'est pas donnée et intrinsèque mais dépend d'une pluralité de relations spatio-temporelles et de comparaisons. Nous nous intéressions alors principalement au statut des différents moments présentés dans le montage, mais la fonctionnalisation concerne aussi les personnages dont l'identité n'est pas, comme nous l'avons dit, séparable du plan des images intégrées dans le montage. *La fonctionnalisation s'applique ainsi à l'identité* :

> « la réalité du moi présente un caractère approximatif et probabiliste, tout comme celle du grain, matériel et énergétique, le plus simple. C'est dire que la personnalité obéit à la loi générale selon laquelle toute réalisation dépend d'une quantification dans l'espace-temps. Ainsi, un moi insuffisamment pourvu de variantes ne réussit pas à se constituer une individualité, tandis qu'un moi trop diversement décrit, surabondamment situé, ne parvient plus à se concentrer avec le degré de précision nécessaire pour définir un être unique. Un excès de possibilités divergentes disperse évidemment la probabilité de localisation ainsi que l'effet quantique de réalisation »[396]

[394] Voir « Relativité de la logique », dans *L'intelligence d'une machine*, dans *Jean Epstein, Ecrits complets, Volume 5, 1945-1951*, Paris, Independencia éditions, 2014, pp. 75-85. Et les chapitres « Vérité de contradiction et de tiers inclus », « Logique du fluide », « Logique de temps variable » et « Sortir de soi » (chapitres où Epstein s'en prend tout particulièrement au principe d'identité) dans « Alcool et cinéma », *Ecrits sur le cinéma, tome II : 1946-1953, op. cit*., pp. 205-229. Deleuze en appelle parfois également à une « nouvelle logique », par exemple dans *L'image-temps, op. cit*., p. 359.

[395] « Alcool et cinéma », *Ecrits sur le cinéma, tome II : 1946-1953, op. cit*., p. 220.

[396] « Le doute sur la personne », dans *Le cinéma du diable*, dans *Jean Epstein, Écrits complets, Volume 5, 1945-1951*, Paris, Independencia éditions, 2014, p. 166. Epstein écrit un peu plus loin « La réalité du moi, c'est-à-dire son identité ». Nous avons dit que le moi avait dorénavant la valeur d'une fiction pratique.

Une identification problématique, si l'on suit Epstein, serait donc liée à un manque ou à un excès de détermination[397]. Or, si nous nous demandons face aux images de *Yourself and yours* « où » et « quand » Minjung apparaît, nous nous rendons compte que certaines données font irrémédiablement défaut ou sont au contraire « surabondantes ».

Si l'on excepte plusieurs plans brefs qui nous montrent un personnage s'avançant dans une rue anonyme, l'action de *Yourself and yours* se concentre dans six lieux identifiables (l'atelier de Youngsoo, le bar Gon où Minjung rencontre Jaeyoung et Sangwon, un parc de Séoul, la boutique où travaille Minjung et où Youngsoo la cherche, le Goldstar où Minjung boit avec les hommes, et un restaurant de fruits de mer). Et l'on remarque par ailleurs que le récit est entrecoupé par trois fondus au noir qui semblent marquer le passage d'un jour à l'autre (l'ensemble se déroulerait donc sur quatre jours). Cependant, reconstruire une totalité spatiale ou temporelle à partir de ce que nous voyons demeure impossible : comme dans *Hill of freedom*, chaque plan semble flotter et prend la valeur d'un fragment détachable, la proximité dans la continuité filmique n'impliquant aucune continuité spatio-temporelle.

Spatialement, le problème est particulièrement sensible en ce qui concerne le parc, espace traversé par les différents personnages à quatre reprises. Ce sont d'abord Youngsoo et Junhaeg que nous voyons avancer sur une allée, en chemin vers la boutique où travaille Minjung[398]. La seconde fois, nous y retrouvons Minjung et Jaeyoung en discussion sur un banc, alors que la jeune femme annonce qu'elle désire mettre un terme à leur relation. Puis c'est à nouveau Youngsoo qui emprunte une allée, mais cette fois revenant de la boutique. Enfin, la quatrième occurrence correspond au moment où Minjung dit à Sangwon qu'elle n'a pas mangé. En considérant ces moments ensemble, il est possible d'affirmer qu'il s'agit d'un seul et même parc, puisque l'on reconnaît à chaque fois un certain type d'aménagement urbain (un panneau concernant la présence des chiens, des colonnes d'éclairage nocturne), mais l'espace est en même temps découpé de manière à produire une déconnexion.

Les passages de Youngsoo se font toujours à l'intérieur du même espace, puisque l'on reconnaît lors du second l'allée qu'il empruntait déjà en sens inverse lors du premier. Mais les rencontres de Minjung avec les deux hommes ont pour leur part lieu dans deux espaces différents, et l'on ne peut pas plus recoller entre eux ces espaces que les recoller avec celui traversé par Youngsoo. Le cadrage serré autour des personnages, au moment où Minjung discute avec Jaeyoung sur un banc, ne nous permet pas de les

[397] Epstein évoque clairement les deux cas, surdétermination et indétermination, dans le chapitre « Relativité de la logique » de *L'intelligence d'une machine*, dans *Jean Epstein, Écrits complets, Volume 5, 1945-1951*, Paris, Independencia éditions, 2014, pp. 79-80. Il y évoque notamment la dissociation des valeurs spatiales et temporelles, cas qui correspond assez bien au traitement du parc dans *Yourself and yours*, que nous allons bientôt analyser.

[398] On suppose la boutique proche sans jamais pouvoir la situer et la relier aux autres espaces, la fragmentation prévalant. L'arrivée des personnages à la boutique n'est jamais montrée en plan large, mais, lors des deux apparitions de la boutique, l'on passe par une coupe d'un morceau du parc à un plan fixe isolant la boutique – ou l'inverse.

situer dans un premier temps : il faut attendre que Minjung se lève et s'en aille pour qu'un panoramique, en accompagnant son mouvement, nous révèle que nous sommes à nouveau dans le parc. Et ce panoramique laisse également apparaître sur la droite du cadre un cours d'eau, élément absent des plans avec Youngsoo.

La séquence réunissant Minjung et Sangwon, quant à elle, commence justement sur les pieds de Minjung marchant dans l'eau, avant qu'un zoom arrière ne nous découvre Sangwon et le parc dans la profondeur. Le cours d'eau fait donc cette fois retour, sans qu'il nous soit possible pour autant de situer cet espace relativement aux autres. La perspective sur le cours d'eau est beaucoup plus ouverte la deuxième fois, ce qui laisse apparaître de nouveaux détails (notamment des espèces de petits ponts ou de planches permettant de passer ou de s'asseoir au-dessus de l'eau), mais l'angle de prise de vue s'est également inversé : le cours d'eau qui se tenait à droite du cadre se tient maintenant à gauche. La perspective que nous découvrons s'avance donc probablement dans la direction opposée à celle dans laquelle s'éloignait Minjung en quittant Jaeyoung. *Les choix d'angles de prises de vues opèrent ainsi une division et une polarisation de l'espace qui rend indéterminable la distance qui va d'un bout de cours d'eau à l'autre* : les emplacements des deux discussions avec les hommes pourraient aussi bien se trouver à quelques pas l'un de l'autre ou être séparés par une centaine de mètres, voire plus.

Il n'est bien sûr pas anodin, relativement à l'enjeu du film, que Youngsoo, le personnage guidé par un désir d'unité, reparaisse dans un même espace tandis que les apparitions de Minjung s'accompagnent à la fois d'un changement de compagnie et d'une modification spatiale. Et l'on retrouve dans *Yourself and yours* un motif d'*Hill of freedom* : tout comme le café « Hill of freedom » constituait un repère commun à Mori et Kwon, le parc est un repère commun à Youngsoo et Minjung. Cependant ce partage ne fait là encore qu'accuser la séparation des personnages et une dissociation des plans, qui, au lieu de constituer une totalité, constituent *des séries différentes et divergentes*, excluant la possibilité d'une convergence et

donc d'une rencontre. L'espace a ici perdu ses connexions « sensori-motrices »[399] et l'on ne progresse pas dans un espace continu, mais on saute d'un plan à l'autre.

Du point de vue de l'espace, nous sommes donc amenés à constater une indétermination, mais l'indétermination est aussi bien temporelle. Les différents passages des personnages dans le parc ont lieu à différents points de la continuité filmique, mais les deuxièmes apparitions de Youngsoo et de Minjung y sont néanmoins assez rapprochées, puisque séparées par un unique plan. Or *ce plan est justement celui où l'on voit Minjung manger, dont la présence produit un effet de contradiction*. Cependant, il ne nous est pas plus possible d'évaluer la distance spatiale entre deux emplacements dans le parc que la distance temporelle qui sépare les plans qui se succèdent dans la continuité filmique, et, si les plans constituent des séries divergentes, l'on peut parier que cette divergence concerne à la fois l'espace et le temps. Nous voyons Minjung manger, mais nous ne savons ni où se trouve le restaurant ni quand a lieu ce repas.

Le personnage de Minjung est donc, en fonction de l'indétermination des séquences, *insituable dans le temps et l'espace*, mais c'est cette même *indétermination qui peut nous libérer de l'application systématique des principes d'une logique continue*, à commencer par le principe de contradiction. Puisque l'on ne peut situer les séquences dans le temps, c'est d'abord la condition de succession qui tombe, les différents moments apparaissant à la surface n'ayant pas à être nécessairement pensés au sein d'un temps chronologique. Il n'est pas impossible que le plan où Minjung mange suive chronologiquement celui où Youngsoo traverse le parc (en fonction de quoi ils ne se croisent pas) sans pour autant précéder celui où elle affirme qu'elle n'a pas mangé.

Mais les différents fragments projetés à la surface semblent également échapper à la condition de convergence qui est liée au principe d'identité : *on dirait que le parc traversé par les personnages est à la fois un même espace et un espace différent, si bien que les trajets des personnages ne peuvent pas converger*. On voit bien que les conditions posées par le récit ne sont pas des conditions de continuité,

[399] Le parc est ici découpé en espaces dont, pour reprendre les mots de Deleuze, « les caractères ne peuvent pas s'expliquer de façon seulement spatiales », impliquant des « relations non localisables » et des connexions non « légales ». La citation de Simondon à laquelle Deleuze recourt pour caractériser à la fois le statut de l'espace dans un régime « cristallin » et la crise de l'action propres à l'image-temps semble correspondre parfaitement à ce qui se joue ici : « Avant l'espace hodologique, il y a ce chevauchement de perspectives qui ne permet pas de saisir l'obstacle déterminé, parce qu'il n'y a pas de dimensions par rapport auxquelles l'ensemble s'ordonnerait. La *fluctatio animi* qui précède l'action résolue n'est pas hésitation entre plusieurs objets ou même entre plusieurs voies, mais recouvrement mouvant d'ensembles incompatibles, presque semblables et pourtant disparates ». Voir *L'image-temps, op. cit*., p. 168. Epstein évoque dans un même ordre d'idée la manière dont les changements d'appareils de prise de vue produisent une multiplicité de perspectives qui échappent à la mesure humaine et n'ont pas d'étalon commun, si bien que l'espace cinématographique apparaît indéterminé et échappe aux règles de la géométrie euclidienne, notamment dans « Alcool et cinéma », *Ecrits sur le cinéma, tome II : 1946-1953, op. cit*., pp. 205-207, 213-215. Retenons cette citation, notamment pour l'usage des termes « continuité » et « discontinuité » : « Que l'on considère l'espace cinématographique dans sa discontinuité, de cellule en cellule, ou dans ses évolutions continues, la donnée visuelle – qui est, ici, le seul renseignement – indique que la plupart des formes ne restent égales à elles-mêmes ni à la suite de leur transposition d'un cadre à l'autre de la discontinuité, ni au cours de leur passage d'un moment à l'autre de la continuité. Deux figures d'un même objet, prises dans deux champs fixes différents ou à deux moments différents d'un champ mobile, ne conservent presque jamais leurs formes géométriques, ne sont presque jamais superposables exactement. »

mais nous ne sommes parvenus ainsi qu'à une condition négative qui permet de faire apparaître l'application des postulats de continuité comme arbitraire ou externe. Pour passer de l'ancienne logique à une nouvelle logique positive, il faut considérer ensemble l'indétermination spatio-temporelle et les déterminations narratives. Il faut ajouter de nouvelles données au problème, qui permettront de mettre en évidence le fait que, dans *Yourself and yours*, *les agencements spatio-temporels sont bien au service d'une expérience de pensée qui a trait à l'identité et de montrer que la divergence qui concerne le monde composé à travers les séquences concerne également les personnage dont les identités sont constituées à travers les images*. Du point de vue du problème de l'identité, la question est en effet la suivante : *peut-on penser l'identité en dehors du principe d'identité*, c'est-à-dire sans faire converger les différentes manifestations de surface dans un moi identique ? Peut-on penser que le personnage de Minjung est comme le parc, une réalité variable, à la fois même et autre à chacune de ses apparitions ?[400]

Cela semble absurde mais un dialogue, peu après la première apparition de Minjung, nous suggère que celle que nous voyons n'est en réalité pas Minjung. Comme nous l'avons dit, la jeune femme apparaît pour la première fois à l'écran seule, avant d'être abordée par Jaeyoung, qui a l'impression de l'avoir déjà vue, impression qu'elle dément en lui disant qu'il se trompe et qu'elle ne s'appelle pas Minjung. La rencontre avec Sangwon suit le même protocole : il prétend qu'ils ont bu un verre ensemble il y a deux ou trois ans, mais elle affirme n'en avoir aucun souvenir. Du point de vue des hommes, la rencontre avec Minjung met en jeu une superposition d'images sur une surface mentale : une image passée se superpose à une image présente, cette superposition étant complétée d'une visée identificatoire et d'une entreprise de convergence. Chacun, sous le coup d'une ressemblance, semble en effet spontanément postuler une unique identité à laquelle rapporter ces deux images différentes.

Chaque rencontre avec Minjung constitue ainsi pour ses interlocuteurs un événement de pensée : après être sorti fumer une cigarette, Jaeyoung revient s'asseoir et, perplexe, la fixe longuement, tandis que Sangwon, censé avoir une très bonne mémoire, ne comprend pas sa confusion et se questionne : « *comment deux personnes peuvent-elles se ressembler autant ?* ». Mais toute une série d'explications nous parvient également par la bouche de Minjung. Elle en énonce trois face à Sangwon : peut-être que

[400] Notons que le problème de l'identité se pose parfois chez Epstein à partir de la co-présence ou la superposition d'images sur l'écran (« Ici deux images, deux apparences, deux formes d'un être ne sont jamais parfaitement superposables, jamais tout à fait égales entre elles. Rigoureusement l'identité – c'est-à-dire cette permanence dont le transfert sans déformation est la condition comme la preuve – l'identité a disparu ») et concerne aussi bien les choses inanimées que les individus, une table et un homme. Voir *Ibid*., p.204. La manière dont nous formulons le problème, à partir de différentes manifestations de surface (que la surface soit mentale ou physique), est donc assez proche. Mais Epstein fait surtout reposer la remise en cause du principe d'identité sur une différence d'apparences ou de formes, alors que les récits d'Hong Sang-soo, s'ils mettent en jeu une diversité d'apparences, mettent également en jeu des cas de ressemblance-différence et utilisent parfois une ressemblance plutôt qu'une différence pour venir à bout du principe d'identité. Mais cela n'est possible qu'en faisant jouer la ressemblance à l'intérieur d'un complexe formel et narratif : c'est le cas de *Yourself and yours*. Cependant la stratégie d'Hong Sang-soo rejoint la philosophie d'Epstein, puisque toute ressemblance cache une différence.

sa mémoire lui joue des tours, peut-être qu'*il prend ses désirs pour une réalité,* ou peut-être qu'il s'agit simplement d'une *incroyable coïncidence*. Mais la première est celle-ci : il est normal que Jaeyoung l'ait de son côté prise pour Minjung et qu'elle ne l'ait pas reconnu de son côté, parce qu'elle est en réalité non pas Minjung mais *sa sœur jumelle.* Et le personnage de préciser qu'elles sont de « *vraies jumelles* », parfaitement « *identiques* ». Comme le dit alors Jaeyoung, soulagé, « *tout s'explique* ». Mais nous avons de bonnes raisons d'en douter.

Yourself and yours est l'un des films les plus ludiques d'Hong Sang-soo, qui s'amuse sans doute en fournissant par l'intermédiaire de son personnage des explications au problème qu'il pose lui-même : mais nous avons vu que les récits tendaient des pièges, et il nous faut considérer toutes les explications comme autant de pistes fausses ou insuffisantes. La première raison de douter est la pluralité des explications: le personnage évoque une jumelle devant Jaeyoung, mais n'en parle pas à Youngsoo et invente d'autres hypothèses face à Sangwon. *La constante n'est donc pas à chercher du côté des explications, mais plutôt du côté du problème* : Minjung, qu'elle se trouve face aux deux inconnus ou face à Youngsoo, pose sans cesse un problème d'identification, que celui-ci se pose à travers la confrontation d'une image passée et d'une image présente (Jaeyoung et Sangwon) ou d'une série d'images-apparences et d'une image-parole (Youngsoo). *Minjung, en déclarant systématiquement qu'il y a erreur sur la personne, contrarie l'entreprise de convergence menée par la pensée*. Mais une seconde constante est la suspicion avec laquelle réagissent d'abord ses interlocuteurs : Youngsoo l'accuse de mentir, et Sangwon pense qu'elle lui fait une blague, ce à quoi elle répond « *pourquoi je vous mentirais ?* ».

En effet, si l'on peut imaginer que Minjung aurait une raison de mentir à Youngsoo, on ne voit pas pourquoi elle mentirait aux autres, et il nous faut pour notre part *écarter les explications sans pour autant suspecter le personnage de mensonge*. Si les explications sont des fausses pistes, nous pouvons relever un indice qui ouvre une autre voie : dans *Hill of freedom*, Hong Sang-soo plaçait entre les mains de Mori un livre intitulé « Temps », et l'on peut s'apercevoir ici que Minjung, lorsque nous la retrouvons par deux fois seule au café Gon, est en train de lire *La métamorphose* de Kafka[401]. Minjung n'est pas une menteuse, mais c'est une sorte de *métamorphe*, soit un personnage dont l'existence et l'identité mêmes sont problématiques.

Yourself and yours présente un cas tout à fait spécifique de ressemblance-différence. Après que la jeune femme à qui il parle lui ait dit être la jumelle de Minjung, Jaeyoung à une réaction qui rappelle celle de Seongjun lorsqu'il était confronté à la ressemblance de Kyungjin et de Yejeon dans *The day he*

[401] Comme avec le livre de Norbert Elias dans *Haewon et les hommes*, précisons qu'il s'agit moins pour Hong Sang-soo de s'inspirer du contenu du livre de Kafka que d'utiliser son titre comme un « fragment » ou une « surface » à l'intérieur de son film.

arrives : il dit qu'elles sont pareilles. Les cas de ressemblance-différence sont dans l'un et l'autre film particulièrement saisissants, et il n'est pas inutile de nous rappeler ici de nos développements autour du cas Kyungjin-Yejeon : il est en effet frappant qu'une hypothèse énoncée par Minjung corresponde à une interprétation possible de ce qui se joue dans *The day he arrives*. L'idée qu'une ressemblance physique entre deux femmes est liée au fait qu'un personnage masculin projette une image (Sangwon qui prendrait ses désirs pour une réalité) correspond en effet à l'hypothèse d'un réalisme mental, que nous avions écartée parce qu'elle supposait de faire valoir un centre de projection[402]. Mais l'on rencontre un souci identique si l'on explique la ressemblance par la mémoire : ces deux hypothèses tendent à considérer ce qui se joue dans la rencontre comme un fait subjectif et non objectif. Elles impliquent ainsi des illusions de continuité et ne sont pas recevables si nous maintenons notre exigence critique.

La jurisprudence du cas Kyungjin-Yejeon pourrait en outre nous permettre de considérer d'emblée l'hypothèse de la gémellité comme superfétatoire, puisqu'il nous indique qu'il n'y a guère besoin de biologie pour expliquer une ressemblance physique chez Hong Sang-soo (il y va fondamentalement de la répartition d'éléments ou de singularités pré-individuelles). Mais contrairement aux autres, et comme l'indique le fait qu'Hong Sang-soo l'ait faite intervenir au début, cette hypothèse remplit une fonction claire à l'intérieur du récit. Elle participe en effet à jeter d'emblée une ambiguïté sur toutes les apparitions du personnage à la surface de l'écran : dès la séquence où Youngsoo accuse Minjung d'avoir pris un verre avec un inconnu, elle nous empêche d'adhérer à la position de Youngsoo et nous pousse à nous demander s'il ne lui attribue pas la responsabilité des actions de sa jumelle. *L'hypothèse de la gémellité introduit un trouble en fonction duquel toute apparition du personnage mobilise une capacité de distinction, tout passage d'une séquence à une autre recouvrant potentiellement le passage d'une sœur jumelle à l'autre.*

Mais la distinction est un objectif illusoire alors que plusieurs choix d'écriture viennent au cours du film entretenir une indécidabilité. Il y a d'abord le choix de la garde-robe : le récit est, comme nous l'avons noté, entrecoupé de trois fondus au noir séparant potentiellement différentes journées, et l'on remarque ainsi que, si chaque fondu implique un changement de vêtements du personnage, Minjung conserve le même ensemble lors de ses différentes apparitions entre deux fondus. Cela signifie, si nous revenons aux moments évoqués auparavant, qu'elle porte les mêmes vêtements au moment où elle sort du café après sa rencontre avec Jaeyoung et à celui où elle rentre chez Youngsoo, ou au moment où elle mange son plat de nouilles et à celui où elle apparaît dans le parc en compagnie de Sangwon. *Contre les effets de discontinuité du montage pouvant suggérer une alternance de personnages, la garde-robe trace*

[402] Voir *supra,* deuxième partie, p. 194.

une continuité suggérant que nous avons affaire à un seul et même personnage (à moins que l'on veuille admettre une coïncidence inouïe : les jumelles ont acheté et choisi les mêmes vêtements).

Hong Sang-soo place également dans la bouche de la jeune femme, lors de la discussion qui a lieu avec Sangwon dans le parc, des propos qui viennent coïncider avec la situation de Minjung telle qu'elle nous est présentée au départ. Comme Minjung, celle que nous voyons déclare aimer l'alcool mais essayer ces deniers temps de se modérer : la promesse faite à Youngsoo persiste dans la conversation, et la jeune femme reprend d'ailleurs à cette occasion une phrase que le peintre prononçait au début, proclamant les dangers de l'alcool. C'est elle qui, cependant, après avoir exposé une volonté de modération en réponse à une invitation à boire de Sangwon, relance cette invitation, dans une incohérence caractéristique des personnages d'Hong Sang-soo.

Plus tard, une séquence qui réunit la jeune femme et Jaeyoung et Sangwon, alors qu'elle les avait toujours rencontrés séparément, semble porter un coup fatal à l'hypothèse de la gémellité - mais sans jamais dissiper l'ambiguïté. Minjung se trouve au Goldstar aux côtés de Sangwon mais Jaeyoung, passant par là par hasard, vient la saluer. Seulement, et contre toute attente, la situation initiale se répète puisque la jeune femme affirme qu'elle ne le connaît pas. Dans l'hypothèse où il existe deux jumelles, il faudrait bien pourtant que l'une des deux le reconnaisse – soit Minjung qu'il a rencontrée par le passé, soit sa jumelle qu'il a rencontrée trois jours auparavant. Les deux hommes, qui commencent une dispute, finissent par se rendent compte pour leur part qu'ils se connaissent (ils sont allés au collège ensemble), mais la jeune femme semble de son côté éprouver un malaise en les écoutant et se lève pour aller aux toilettes. Elle fait alors son entrée dans un nouveau plan où nous avons d'abord le temps de reconnaître Junhaeg, l'ami de Youngsoo. Étant donné qu'il connaît Minjung, la situation nous promet un éclaircissement, mais, lorsque Junhaeg arrête brièvement la jeune femme pour lui dire que Youngsoo la cherche, celle-ci se contente de répondre « *c'est vrai ?* » sans que sa réaction ne trahisse une quelconque implication, avant de continuer son chemin vers les toilettes. Elle ne demande pas qui est Youngsoo, ce qui nous laisserait entendre qu'il s'agit d'une jumelle ; elle n'engage pas non plus la conversation pour parler de sa situation avec Youngsoo ou demander de ses nouvelles, ce qui nous laisserait entendre qu'il s'agit de Minjung.

Aucune explication ou solution au problème posé ne nous est donc offerte, et *le film nous laisse suspendus dans une alternative : ou bien il n'y a qu'un seul personnage, ou bien il y en a deux.* Si l'hypothèse de la gémellité énoncée par le personnage soutient le second terme de l'alternative, elle signe surtout la spécificité du cas de Minjung parmi tous ceux que nous avons déjà fait valoir à l'intérieur du problème de l'identité. Nous avons eu l'occasion d'aborder des cas de différence à soi impliquant un

« autre de soi » et un souci de reconnaissance et des cas de ressemblance à l'autre impliquant un « autre comme soi » et une indistinction. L'hypothèse de la gémellité correspond ici à l'éventualité du double, mais pourtant l'indistinction dans *Yourself and yours* ne concerne pas simplement un personnage et son double, puisque le récit ne nous permet pas d'être assurés quant au nombre de personnages impliqués. *La spécificité du cas de Minjung tient au fait qu'il implique la conjonction de la différence à soi et de la ressemblance à l'autre.* Tantôt il semble qu'un seul personnage diffère en recevant tout à coup des éléments opposés à ceux qu'il avait reçu précédemment, tantôt il semble que deux personnages reçoivent en partage certains éléments, à commencer par des traits physiques. *Le personnage semble en somme irréductible à l'alternative du un et du deux, alternative qui ne peut pas nous satisfaire et permettre d'échapper aux postulats de continuité qui informent la logique classique.*

Si nous admettons le premier terme de l'alternative – il n'y a qu'un seul personnage – nous revenons à une idée déjà énoncée, celle d'une multiplicité interne ou d'une individualité complexe qui accueille la contradiction[403]. S'il n'y a qu'une seule Minjung, alors nous avons affaire à un personnage dont le comportement trahit une différence à soi, et dont le moi ne fonctionne plus comme centre de tri : il ne s'agit plus alors de rejeter l'un des termes de la contradiction pour préserver une cohérence mais de penser le moi comme une *unité contradictoire* – c'est un seul et même individu qui boit et ne boit pas, a le ventre vide et le ventre plein. Mais, comme nous le notions, une telle idée nous apparaît intermédiaire puisqu'elle maintient le principe d'identité et la condition de convergence (c'est le même moi ou un moi unique qui reçoit les termes). La *convergence d'éléments contradictoires* nous mène fatalement à l'image d'*une différence continue à l'intérieur d'un moi identique mais complexe ou compartimenté*. Une telle idée s'avère également insuffisante parce qu'elle conserve avec le principe d'identité le fondement de l'évaluation morale : un personnage doté d'un moi complexe risque toujours d'être jugé incohérent et suspecté de mensonge.

Le second terme de l'alternative permet *a priori* de tout résoudre. S'il y a deux personnages, le principe de contradiction est déjoué : les actions ou attributs contradictoires n'ont plus à converger dans un moi unique, et la différence des manifestations de surface se résout en profondeur dans celle des mois. Le mensonge, s'il y a deux personnages, n'existe pas non plus : ce ne sont pas les doubles qui mentent, mais les autres qui font erreur sur la personne. Mais c'est sans compter sur la séquence où le personnage se retrouve en même temps face à Jaeyoung et Sangwon, qui relance la question. Dès lors que le personnage ne reconnaît pas Jaeyoung, nous sommes conduits à poser une nouvelle alternative : ou bien

[403] Voir *supra*, troisième partie, p. 354.

le double de Minjung ment lui-même (quand elle dit qu'elle ne le reconnaît pas), ou bien les doubles prolifèrent, si bien que celle qui a rencontré Sangwon n'est ni Minjung ni celle qui a rencontré Jaeyoung.

Cette dernière solution révèle une dépendance à l'égard d'une perspective unitaire, et *nous semblons voués ou bien à suspecter un mensonge ou bien à diviser ou multiplier les unités-personnages*. Dès lors que nous pensons dans une perspective unitaire et suivant un postulat dont se déduit logiquement l'idée du mensonge, nous sommes prisonniers d'un cercle logique : si un même personnage traverse les différentes séquences, comment ignorerait-il ce qu'il a fait auparavant ? Pour sortir de ce cercle, il faudrait opérer un renversement de perspective, soustraire à l'unité un autre postulat permettant d'échapper à l'alternative du un ou deux (c'est-à-dire de l'unité ou de la double unité) et de soustraire les comportements à la morale comme la différence à la contradiction. C'est en revenant à la question de la temporalité que nous pourrons formuler une tierce alternative.

1.b Les métamorphoses instantanées de Minjung

Concevoir les séquences selon des rapports non-chronologiques permet, comme nous l'avons vu, de soutirer les manifestations de surface au principe de contradiction. Mais nous ne pourrons pas échapper à l'alternative de l'un ou deux en nous contentant de faire comme si des fragments d'une existence nous parvenaient dans le désordre ou en ignorant l'éventualité que la surface soit occupée par deux personnages. Or l'effet de contradiction se révèle à cette aune comme un *effet de dédoublement* : la discontinuité formelle ne nous ferait pas sauter en dehors de l'ordre chronologique mais passer d'un double à l'autre. Mais un effet de dédoublement peut aussi être défini à partir d'un potentiel *dédoublement de la surface ou des lignes temporelles*.

Nous avons précédemment mis en évidence un dédoublement de lignes temporelles dans plusieurs récits, et pouvons légitimement faire valoir l'image complexe du temps déduite d'*Hill of freedom* à propos de *Yourself and yours*. La structure de *Yourself and yours* conduit en effet elle aussi à concevoir la coexistence de niveaux de virtualités et de niveaux d'actualités sans qu'il soit possible de les distinguer clairement les uns des autres. Plusieurs séquences ou apparitions, à l'intérieur du récit, pourraient à première vue s'apparenter à des images mentales ou à des rêves, et une ellipse finale nous suggère que Youngsoo n'a pas quitté sa chambre, si bien qu'*une très large partie de ce que nous avons vu pourrait aussi bien être réelle que rêvée*[404]. Et, malgré la présence des trois fondus au noir qui pourraient faire

[404] Nous nous attarderons plus tard sur les moments que nous évoquons ici.

office de frontière entre journées et fournir un cadre temporel objectif, il n'est pas davantage possible de rapporter les moments qui viennent s'insérer entre deux fondus à un cadre temporel objectif qu'il n'était possible de le faire concernant les événements de *La Vierge mise à nue par ses prétendants.* Nous avons en réalité à chaque fois affaire à différentes lignes temporelles[405].

Dans l'optique d'un temps multilinéaire, l'absence de continuité spatio-temporelle constatée au sujet du parc s'éclaire ou prend une nouvelle nuance. Nous avions déjà pu établir que les liaisons entre les différents plans étaient temporelles plutôt que spatiales, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de rapports commensurables permettant de passer d'un espace à l'autre et que l'on saute d'une version d'un espace à une autre version de cet espace. Mais c'est que chaque espace et chaque élément est, à l'intérieur d'un temps multilinéaire, potentiellement double et multiple, et le passage d'un monde continu à un monde discontinu est aussi bien le passage de l'actuel à une pluralité de lignes virtuelles montant à la surface du récit sous forme de fragments d'espace-temps. C'est pourquoi la progression des personnages dans l'espace ne les fait jamais se croiser : on ne peut jamais se retrouver qu'en sautant d'une ligne à l'autre.

La discontinuité du montage change alors de valeur. Le récit ne nous donne pas dans le désordre les actions d'un personnage identique et ne nous fait pas passer d'un personnage à l'autre (deux personnages occupant une même ligne temporelle ou surface), mais *la discontinuité produit le dédoublement d'un seul personnage. Penser les séquences dans le cadre d'un temps multilinéaire et multiplicateur permet de ne pas penser le double comme un second personnage, mais d'envisager le dédoublement d'un personnage dans le temps* : le montage nous fait passer d'un personnage sur une ligne au même personnage dans une autre séquence, sur une autre ligne.

Les personnages sont immanents au récit et leurs identités se composent au gré de l'intégration des images au montage, de leur projection sur la surface de l'écran, mais chaque séquence est un fragment d'espace-temps et *la surface se confond avec une surface temporelle, puisqu'elle met en jeu des rapports de temps entre fragments*. Il y a à cela plusieurs conséquences. D'abord, que tout effet de discontinuité est potentiellement triple : *une discontinuité du montage renvoyant à une discontinuité temporelle renvoyant à une discontinuité dans l'identité*. Ensuite, que le sort de tous les éléments qui apparaissent à la surface est solidaire, qu'*il en va des espace-temps comme des personnages qui les occupent* : si le parc varie, est à la fois le même et un autre à chacune de ses apparitions, cela peut également valoir pour ceux qui se trouvent dans le parc. Et, finalement, les manifestations de surface correspondant à un ou à plusieurs personnages, *les éléments compris dans un cas de ressemblance-différence peuvent être soustraits à la logique continue* parce que leur disposition à la surface est aussi une disposition dans le temps. Nous

[405] Voir *supra*, deuxième partie, p. 206.

avons précédemment fait valoir à l'intérieur du problème de l'identité une force de dé-finition dont l'effet était notamment de délier les images de tout fond, mais nous devons également y faire intervenir la force du temps comme force qui opère la fragmentation des lignes et la distribution des fragments temporels à la surface.

Cependant, l'idée que le passage d'un plan à l'autre recouvre potentiellement le saut d'une ligne temporelle à l'autre vaut pour d'autres films, aussi devons-nous insister sur la spécificité de *Yourself and yours*, pour mieux éclairer par la suite les autres cas. L'on remarquait déjà une coïncidence entre discontinuité formelle et différence à soi d'un personnage dans d'autres films, notamment dans *The day he arrives,* mais le changement de comportement dans *Yourself and yours* s'accompagne d'un échec systématique de la reconnaissance d'un personnage par les autres, et nous avons noté le fait que le cas de Minjung faisait se conjoindre différence à soi et ressemblance à l'autre. La narration et la construction du récit font ici porter l'interrogation sur l'identité elle-même et, de ce point de vue, *Yourself and yours* opère *une radicalisation et produit une hypothèse paradoxale : qu'un personnage puisse être à lui-même son propre double, qu'il diffère de soi en devenant autre, qu'il soit à la fois même et autre, un et multiple.* Il faut insister sur le fait que les termes de l'alternative du un ou deux deviennent strictement équivalents dès lors qu'un même personnage circule entre des lignes temporelles différentes, si bien qu'il peut différer sur une ligne de ce qu'il est sur une autre ligne. Dès qu'un personnage se dédouble dans le temps, il n'y a plus lieu de se demander comme nous le faisions face à la succession de plans montrant Minjung en train de manger puis Minjung en train de dire qu'elle n'a pas mangé si nous avons affaire à un seul personnage ou à deux personnages.

Mais il faut également souligner que *l'idée qu'un personnage est à lui-même son propre double correspond à un type de conciliation de la continuité et de la discontinuité permis par un temps multiple.* Nous avons vu qu'à l'intérieur d'un tel temps la stagnation pouvait se lier à l'avancée et que des lignes, quoique différentes, pouvaient néanmoins se chevaucher et se projeter les unes dans les autres[406]. Aussi, l'agencement des différents éléments qui participent ici à entretenir une indécidabilité autour de Minjung semble dépendre de ces possibilités ou conditions : il n'y a pas deux personnages partageant une même garde-robe, mais la garde-robe est un élément se projetant d'une ligne à l'autre, d'un double à l'autre. La spécificité de *Yourself and yours*, cependant, ne tient pas seulement à l'accent mis sur le problème de l'identité à travers le personnage de Minjung, mais elle réside aussi dans une *combinaison de plusieurs types de rapports temporels*. Il convient de décrire plus précisément ces rapports pour déterminer la

[406] Voir *supra*, deuxième partie, p. 165 notamment.

manière dont le film déploie une logique de l'identité qui lui est propre, en faisant de Minjung l'incarnation d'une identité discontinue.

Nous avions mis l'accent au moment d'analyser *Hill of fredoom* ou *La Vierge mise à nue par ses prétendants* sur la simultanéité du passé et du présent ou sur la coexistence d'un moment actuel avec des zones de virtualités correspondant à un « passé pur ». Cela était lié à la spécificité de ces films et à leurs propres caractéristiques narratives : la présence des lettres relatant des événements supposément passés dans *Hill of freedom* et l'aboutissement de *La Vierge mise à nue par ses prétendants* sur une scène « unique » ou non dédoublée (la défloration) supposaient la mise en jeu d'un rapport passé-présent[407]. Mais le problème se présente différemment dans *Yourself and yours* et le récit procure une expérience d'un autre genre, notamment en raison de l'éventualité du double : le rapport de doubles à l'intérieur du récit implique potentiellement, plutôt qu'un rapport passé-présent, le rapport de deux présents simultanés : *une double présence*.

La figure du double repose ainsi la question du rapport de simultanéité présent-présent tel que nous pouvions déjà le rencontrer avec *Un jour avec, un jour sans,* les deux versions des rencontres de Cheonsoo et d'Heejung se déroulant simultanément de part et d'autre d'une césure à la surface du récit. Mais justement, dans *Un jour avec, un jour sans* les versions sont montées successivement du point de vue de la continuité filmique, l'ensemble des moments composant la première version devant être parcouru pour que la seconde version commence. Le film suppose bien la mise en relation de fragments temporels comme présents simultanés, mais *la mise en relation n'est pas directement prise en charge par des effets de montage à la surface du récit* : elle a lieu sur l'écran mental du spectateur, qui se souvient de la première version en regardant la seconde. Comme nous l'avions noté, la fonctionnalisation concernait alors moins le statut ou la situation temporelle des séquences que la qualité des moments vécus, et la fragmentation était principalement suggérée par la variation du titre[408].

La surface du récit de *Yourself and yours* présente davantage de césures et *la fonctionnalisation y concerne à la fois la relation temporelle des fragments et l'identité du personnage* (mais c'est-à-dire aussi bien ses qualités à chaque moment vécu), puisque nous sommes amenés à nous demander si deux personnages occupent une même ligne ou si un seul personnage occupe deux lignes. *La mise en relation des fragments temporels est ici prise en charge par des effets de montage, un moment se trouvant directement doublé par un autre moment à la surface de l'écran*. Il nous est impossible, lorsqu'un plan de Minjung sortant du café avec Jaeyoung est suivi d'un plan de Minjung rentrant seule chez Youngsoo, de déterminer la relation temporelle, mais la coupe qui nous fait passer d'un moment à l'autre implique *une*

[407] Voir *supra,* deuxième partie, p. 201.
[408] Voir *supra*, deuxième partie, p. 226.

contraction du temps qui produit déjà une forme de division du présent et un effet de simultanéité[409]. Il y a, si l'on veut, un rapport du passé et du présent, mais tout se passe comme si le passé sur une ligne était aussi le présent sur une autre, sans que ces deux présents soient identiques. Nous pourrions formuler la chose ainsi : *l'effet de dédoublement résout ici la simultanéité du passé et du présent en une série de présents simultanés*.

Plusieurs éléments plaident en faveur de l'hypothèse que les moments, dans *Yourself and yours*, sont rendus au présent, c'est-à-dire de l'hypothèse que chaque fragment, projeté à la surface et situé de part et d'autre d'une coupe séparant du point de vue de la continuité filmique un avant et un après, prend la valeur d'un *présent instantané et simultané* à d'autres présents instantanés. Nous avons évoqué les effets de dédoublement autour de Minjung, mais Hong Sang-soo recourt au montage pour produire d'autres effets autour de Youngsoo. Au cours du film, le peintre se rend à deux reprises dans la boutique où travaille Minjung, mais il se rend également deux fois devant chez elle, dans l'espoir de l'y trouver. La première fois, il est accompagné par Junhaeg et, alors qu'ils viennent de sonner et attendent en se tenant devant la porte, la voix de Minjung retentit soudain depuis la rue. Youngsoo tourne la tête dans la direction dont elle provient, et, après qu'un zoom nous a rapprochés de son visage, un panoramique nous dévoile l'arrivée de Minjung, qui a visiblement oublié leur dispute : elle écarte les bras avec un grand sourire. Mais le panoramique rebrousse chemin et nous voici revenus sur le visage de Youngsoo, fixe. Le zoom, après quelques secondes, revient lui aussi en arrière, et le personnage se tourne à nouveau vers la porte de Minjung, comme si rien n'avait eu lieu. Les deux amis ne tardent pas à s'en aller, bredouilles.

La seconde fois, Youngsoo est seul. Après avoir sonné et avoir constaté l'absence de réponse, il s'assied sur une marche devant la porte. Un regard jeté du côté de la rue où Minjung était apparue la première fois est à nouveau accompagné d'un panoramique, mais qui ne nous montre cette fois qu'une rue vide. Cependant, alors que la caméra est restée tournée vers la rue, nous entendons le son d'une porte qui s'ouvre et la voix de Minjung : le panoramique retourne vers la porte et nous pouvons la découvrir face à Youngsoo. Un peu réticente, la jeune femme l'invite néanmoins à rentrer, et une conversation mène le couple à la réconciliation, chacun disant à l'autre qu'il l'aime et les deux se serrant l'un contre l'autre. Mais cette proximité est brutalement rompue par une coupe qui nous ramène à un plan de Youngsoo assis

[409] Epstein notait que l'absence de mesure temporelle faisait chanceler la distinction entre succession et simultanéité : « dans l'univers représenté à l'écran (…) , où toute la vie d'une plante, pendant douze de nos mois, se trouve contractée en trois de nos minutes ; (…) il n'y a pas plus d'étalon unique de durée qu'il n'y a de constante commune de longueur, de largeur ou de hauteur. C'est pourquoi la distinction entre simultanéité et non-simultanéité n'y peut-être qu'assez flottante. Et cette indétermination contamine la distinction-sœur, entre ubiquité et non-ubiquité, entre présence et absence, caractérisées dans l'espace, en aggravant le flou qui dilue déjà la plupart des localisations dans le cadre cinématographique.» dans « Alcool et cinéma », *Ecrits sur le cinéma, tome II : 1946-1953, op. cit*., p. 208. De fait, le personnage de Minjung peut dans *Yourself and yours* sembler doué d'ubiquité ou se tenir entre présence et absence (nous nous réfererons par exemple dans les lignes qui suivent à deux séquences où Minjung apparaît et disparaît, étant comme une présence fantômatique pour Youngsoo).

devant la porte de Minjung, comme si les retrouvailles, tout ce qui avait suivi le regard jeté vers la rue, n'avaient pas eu lieu.

Spontanément, et en considérant ces séquences de manière isolée, il semble que nous ayons à chaque fois affaire à des images mentales venant s'intercaler dans deux moments actuels, avec à chaque fois un retour en arrière ou un effacement : *rien n'a réellement eu lieu.* Mais cette caractérisation ne rend pas compte de l'économie générale du film, ni de la simplicité déconcertante avec laquelle les apparitions de Minjung interviennent dans la continuité filmique[410]. Si des images mentales s'intercalent dans deux moments présents, alors il faut postuler qu'une avancée a eu lieu, nous faisant passer du premier au second moment : mais n'avons-nous pas noté que le film nous suggérait par ailleurs, alors même qu'il nous montre les déplacements de Youngsoo à la recherche Minjung, que le personnage pourrait en réalité ne pas avoir bougé de sa chambre depuis le commencement[411] ? Avec cela en tête, il est tout à fait possible de penser que *le second moment implique non pas une avancée mais une répétition.* La mise en scène le suggère d'ailleurs, Hong Sang-soo répétant le panoramique qui menait à l'apparition de Minjung la première fois, ceci pour mieux varier et déjouer les attentes, puisque l'apparition se produit la seconde fois dans l'espace passé hors-champ (si bien que le panoramique ne sert plus à montrer le personnage mais permet au contraire d'escamoter son apparition et de faire en sorte que la présence de Minjung se manifeste cette fois encore par la voix). Comme d'autres, le récit de *Yourself and yours* apparaît encore largement constitué de répétitions, à cette répétition des retrouvailles du couple s'ajoutant celle des rencontres de Minjung avec des inconnus, d'abord Jaeyoung, ensuite Sangwon.

Il n'y a donc pas de retrouvailles qui auraient lieu le second jour et d'autres qui auraient lieu le troisième jour (d'après les repères illusoires que sont les fondus) mais des répétitions coexistantes, en dehors du cadre chronologique. Mais ces répétitions ne se rapportent pas à des virtualités comme « passé pur ». Si rien ne semble avoir eu lieu à chaque fois, c'est que *le temps et le personnages sont tous les deux statiques* : *tout au long du récit, Youngsoo ne bouge pas mais il parcourt une série de présents instantanés,* il va d'une « pointe de présent désactualisée » à l'autre[412] . S'il recherche Minjung, Youngsoo

[410] La première apparition, qui est seulement délimitée par un mouvement de caméra et non par une marque de montage, est sur ce point particulièrement frappante. Mais il faut souligner que, lors de la seconde apparition, le montage n'intervient qu'au terme de la discussion : on dirait alors que l'on revient au moment précédent où Youngsoo attendait devant la porte, mais il pourrait tout aussi bien s'agir d'un saut sur une autre ligne où la posture de Youngsoo est répétée. Un fragment ne s'intercalerait pas au sein d'un moment présent en en interrompant la continuité, mais deux moments présents seraient accolés.

[411] La première séquence, où il discute avec Junhaeg et apprend la rumeur qui entoure Minjung pourrait éventuellement, en tant que moment déclencheur, être mise à part.

[412] Voir *L'image-temps, op. cit*., p.130. Après avoir décrit une image-temps fondée sur le passé et impliquant la coexistence d'un présent actuel et d'un « passé pur », Deleuze évoque un second type d'image-temps fondée sur le présent, qui implique la conception d'un temps au sein duquel le présent ne passe pas, si bien qu'il est uniquement composé de présents simultanés (un présent de passé, un présent de présent, un présent de futur). Cette conception correspond à une structure « privée de temps », à une enfoncée dans un événement coupé de toute actualisation temporelle (dans un présent actuel) et spatiale – l'événement où sont impliqués les pointes de présent désactualisées est ainsi un événement qui n'a pas d'autre réalité que virtuelle et ne se

se caractérise notamment par son attente ou son inactivité, et les apparitions de Minjung lors des fausses retrouvailles sont indissociables de sa position d'attente devant la porte de la maison : c'est quand plus rien ne bouge qu'un présent instantané se superpose à un autre présent instantané comme autant de virtualités pures. *C'est comme si la pause dans l'existence du couple donnait naissance à un temps d'attente, à un « temps mort »*[413]*, chaque moment étant à l'intérieur de ce temps un présent instantané, empilé sur les autres présents.*

La force du temps intervient donc dans *Yourself and yours*, mais elle ne fait pas monter à la surface des fragments prélevés sur des lignes virtuelles profondes, en se projetant d'une ligne à l'autre, elle y étale plutôt des fragments de présent, comme à l'intérieur d'un temps sans épaisseur. La surface s'apparente ainsi à une « ligne droite » qui ne cesse néanmoins de bifurquer[414]. Les coupes ou césures sont ici les bifurcations qui semblent signaler le passage d'un avant à un après, d'un passé à un futur tout en organisant en réalité le rapport de deux présents. Prenons les apparitions de Minjung lors des retrouvailles : certes le moment de l'apparition est un futur par rapport à l'avant (Minjung est recherchée, pas encore là) et un passé par rapport à l'après (elle était là et n'y est plus), mais la force du temps – les mouvements de caméra ou la coupe - opèrent en réalité *non pas la projection vers un passé ou un futur virtuels, mais la subdivision en plusieurs présents instantanés d'un unique présent qui ne passe pas*[415]*. Le saut entre les séquences n'implique pas une avancée, mais c'est un saut sur place, entre deux présents et d'un présent à l'autre.*

Yourself and yours met donc en jeu plusieurs types de dédoublements. On y trouve un dédoublement qui implique des fragments disposés à distance sur la surface ou ligne droite : les

---

passe que « dans la tête » du personnage ou du spectateur (voir pp. 129-138). Les données présentes dans *Yourself and yours*, l'impossibilité de poser des déterminations temporelles, la potentielle immobilité de Youngsoo et la dimension mentale de son expérience (nous y reviendrons), participent à y voir une image-temps fondée sur le présent, concernant un événement : la rupture avec Minjung entraînée par le conflit entre ce que Youngsoo a vu et ce que dit la rumeur, entre un idéal d'unité et les forces de discontinuité. La conception du temps fondé sur le présent, telle qu'elle est énoncée dans *L'image-temps* présente par ailleurs plusieurs similitudes avec le temps de l'Aiôn que Deleuze évoque dans *Logique du sens*, auquel nous nous référerons également. Il s'agit à chaque fois d'un temporalité propre à l' « événement » (Voir François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003, pp. 10-13, mais aussi, du même auteur *La philosophie de Deleuze, op. cit*., pp. 86-87).

[413] L'expression est utilisée par Deleuze dans *Qu'est-ce que la philosophie ?, op. cit.,* p. 149, où il évoque justement la temporalité de l'événement : « L'entre-temps, l'événement, est toujours un temps mort, là où il ne se passe rien, une attente infinie qui est déjà infiniment passée, attente et réserve ».

[414] *L'image-temps, op. cit*., p.171.

[415] « Les trois présents impliqués se reprennent toujours, se démentent, s'effacent, se substituent, se recréent, bifurquent et reviennent », *Ibid.* , p. 133. Lorsqu'il aborde le temps de l'Aiön dans *Logique du sens*, Deleuze commence par l'opposer à un temps du présent (Chronos) en écrivant qu'il implique pour sa part du passé et du futur, à savoir que le présent est sans cesse subdivisé par le passé et le futur (« au lieu d'un présent qui résorbe le passé et le futur, un futur et un passé qui divisent à chaque instant le présent, qui le subdivisent à l'infini en passé et futur, dans les deux sens à la fois »). Mais Deleuze conclut le chapitre par un retournement, en formulant l'existence d'un présent propre à l'Aiôn, et la proximité de l'Aiôn avec la conception d'un temps composé de présents présentée dans *L'image-temp*s transparaît également dans l'usage d'une image commune aux deux ouvrages : celle de la ligne droite du temps, ligne droite qui vaut comme un labyrinthe. Voir *Logique du sens, op. cit.*, pp.77-82, et le chapitre « De l'Aiôn », pp. 190-197.

retrouvailles du couple ou les rencontre de Minjung et des inconnus, qui sont à chaque fois séparées par d'autres séquences. Et l'on y trouve un dédoublement qui implique, à travers un effet de montage, la mise en rapport directe de deux présents instantanés : un présent où Youngsoo attend devant la porte de Minjung et un présent où elle apparaît, un présent où Minjung a le ventre vide et un présent où elle a le ventre plein. Selon les cas, l'effet de dédoublement fait porter l'attention sur l'action dédoublée (attente vaine/retrouvailles) ou sur la qualité du personnage lui-même.

Avant de les requalifier en effets de dédoublement, nous évoquions au départ des effets de surface comme effets de contradiction, mais nous pouvons reconsidérer le rapport logique des fragments après avoir déterminé qu'il impliquait des présents simultanés : au « point zéro » du temps, dans un rapport de simultanéité, les principes logiques n'ont pas de prise[416]. Les éléments impliqués dans un rapport de simultanéité échappent au principe de contradiction : c'est *en même temps* que Minjung sort du café avec Jaeyoung et rentre seule chez Youngsoo, et Minjung a *à la fois* le ventre plein dans un présent et le ventre vide dans un autre. Le dédoublement concerne à la fois le fragment temporel et le personnage qui l'occupe, et *l'effet de dédoublement n'est pas, sur la surface coupée de la profondeur, un effet de contradiction, mais un effet d'affirmation des contraires ou de différenciation du même*.

L'effet de montage qui organise le rapport direct de présents instantanés à la surface s'assimile à ce que Deleuze nomme une « synthèse disjonctive », à l'affirmation simultanée de deux choses ou déterminations *par* leur différence[417]. La synthèse disjonctive implique une description « surabondante » d'un même phénomène : elle correspond à la deuxième manière dont l'identification devient, selon Epstein, problématique[418]. De fait, elle s'oppose directement au principe d'identité et à sa fonction, qui est de garantir l'unité et la cohérence d'un concept ou d'un individu en excluant certaines déterminations. L'affirmation de présents simultanés a pour effet de *distendre le principe d'identité en affectant des déterminations opposées à un même concept ou moi, jusqu'à provoquer l'éclatement du principe même* : c'est une même chose ou un même personnage qui, sur une surface, devient susceptible de recevoir une quantité illimitée de déterminations[419].

---

[416] « dans le présent instantané ou dans l'éternité, pour des valeurs temporelles nulles ou infinies, les distances dans le temps deviennent inappréciables et aucun ordre de succession, aucune suite logique ne peuvent être établies ». *L'intelligence d'une machine*, dans *Jean Epstein, Ecrits complets, Volume 5, 1945-1951*, Paris, Independencia éditions, 2014, p.82. Epstein utilise l'expression « point zéro » à la même page.

[417] Voir *Logique du sens, op. cit.*, pp. 201-205 : « Nour parlons au contraire d'une opération d'après laquelle deux choses ou deux déterminations sont affirmées par leur différence, c'est-à-dire ne sont objets d'affirmation simultanée que pour autant que leur différence est elle-même affirmée, elle-même affirmative. »

[418] Voir *supra*, p. 368.

[419] « Est-ce le même phénomène que le film nous montre deux ou trois fois, ou sont-ce des phénomènes différents ? Strictement, d'après le principe d'identité, il s'agit de phénomènes différents et, en un sens, cela est vrai. Selon un jugement plus réaliste, cela est vrai encore. Un phénomène est ici, à la fois, lui-même et deux ou trois autres, autant qu'on voudra se donner la peine d'en fabriquer. C'est un phénomène surdéterminé par une pléthore d'aspects que différencient des rythmes de succession inégaux. Dans les rencontres ainsi décrites en termes de multiples d'espace-temps, il n'est pas surprenant

Mettant à l'épreuve les principes logiques, les effets de surface constituent des expériences de pensée et impliquent une nouvelle logique d'identification. La convergence d'éléments contradictoires nous menait à penser le moi comme une unité contradictoire, mais cette image dépendait encore d'un idéal d'unité, et nous pouvons légitimement, en vertu de la simultanéité, *maintenir les termes de l'opposition en supprimant le principe d'identité comme postulat externe et condition de convergence des manifestations de surface*. Quand le présent se dédouble en impliquant un personnage qui est à lui-même son propre double, alors un même personnage peut recevoir un ensemble illimité de déterminations ou de qualités, et *l'éclatement du principe d'identité sur le plan logique est en réalité solidaire d'une dispersion du moi* qui perd sa forme limitée et sa place de centre et d'origine, et se confond avec la disjonction.[420]

La force du temps qui organise le rapport des fragments temporels affecte du même coup l'identité des personnages et la libère des contraintes logiques. Mais il nous faut encore évoquer d'autres moments de *Yourself and yours*, dont nous avons dit qu'il mettait en jeu une combinaison de différents rapports temporels (possibilité impliquée dans l'idée de temps multiple). Nous avons échangé l'idée d'une coexistence du passé et du présent contre celle d'une simultanéité de présents instantanés, mais il n'est pas sûr que le saut d'une séquence à l'autre puisse toujours être décrit dans *Yourself and yours* comme un saut sur place ou que l'identité de Minjung se construise par superposition de présents. D'un côté, le temps apparaît parfaitement statique, mais d'un autre il semble que quelque chose avance néanmoins et progresse à travers la série des présents instantanés, puisqu'il arrive que ces séries et les éléments ou personnages qui les composent communiquent ou se continuent. Nous avons déjà évoqué le moment où Minjung se retrouvait soudain simultanément face à Jaeyoung et Sangwon, mais précisément *ces retrouvailles impliquent une forme de progression* : Jaeyoung se souvient d'une rencontre précédente. C'est comme si l'incursion de Jaeyoung dans ce plan remettait le temps en mouvement, requalifiait ses rencontres avec Minjung de passées et impliquait de la part de ce personnage une projection d'une ligne à l'autre et dans le récit un saut en avant. La remise en mouvement du temps se confirme par la suite, puisque de nouvelles retrouvailles ont lieu entre Minjung et Youngsoo : mais cette fois Minjung ne disparaît pas dans un nouveau présent après être apparue dans un autre, puisque les personnages resteront ensemble pendant quatre plans, soit jusqu'à la fin.

---

qu'apparaisse aussi une logique spéciale. (…) Dans les comparaisons entre les images animées de Pierre et Paul, la non-contradiction, le tiers exclu ne fonctionnent pas sans hésitation, sans à-peu-près. Les scénaristes se font un devoir de tricher avec la non-ubiquité et la non-simultanéité (…) De tout ce jeu dans l'articulation logique, on attendrait une figure d'univers incertaine, peu croyable. », Jean Epstein dans « Cinéma, expression d'existence », dans *Jean Epstein, Ecrits complets, Volume 5, 1945-1951*, Paris, Independencia éditions, 2014, p. 223.

[420] « Au lieu qu'un certain nombre de prédicats soient exclus en vertu de l'identité de son concept, chaque chose s'ouvre à l'infini des prédicats par lesquels elle passe, en même temps qu'elle perd son centre, c'est-à-dire son identité comme concept ou comme moi », *Logique du sens, op. cit.*, pp. 204-205.

Mais il faut décrire plus précisément ces troisièmes retrouvailles et le rapport de la continuité et de la discontinuité que l'on y observe. Junhaeg, après avoir croisé Minjung (ou son double) au Goldstar, a prévenu Youngsoo de sa présence. Le peintre arrive sur place un peu trop tard, lorsqu'elle est déjà partie, mais il repart à sa recherche et la découvre dans une ruelle sombre, en train de pleurer. Cependant, alors qu'il la retrouve enfin et aimerait la réconforter, la jeune femme lui demande à ce moment pourquoi il l'appelle Minjung et le prie d'arrêter de la tutoyer. Certaines bribes de la conversation nous suggèrent bien qu'il s'agit de Minjung, notamment lorsqu'ils évoquent l'alcool (Youngsoo disant qu'il pardonne et la jeune femme qu'elle n'a rien fait de mal), mais pourtant la jeune femme persiste dans l'affirmation qu'elle n'est pas Minjung. C'est là le point capital : *alors même que les personnages avancent à nouveau dans le temps, la reconnaissance reste systématiquement mise en échec* lors des retrouvailles, que ce soit avec Jaeyoung au Goldstar ou avec Youngsoo dans la ruelle. Cet échec est un symptôme de l'action d'une force de discontinuité et du fait que les retrouvailles ont toujours lieu suite à un saut : Youngsoo ne rejoint pas Minjung dans l'espace et le temps du Goldstar, mais dans une ruelle que l'on ne peut pas situer par rapport au bar. Minjung n'attend pas les autres, ne reste pas confinée dans l'espace mais ne cesse de sauter. *Le saut est un mouvement temporel qui provoque l'échec de la reconnaissance et fait que ce qui se répète d'un moment à l'autre diffère.*

Plus encore, il transforme les retrouvailles en première fois : il est logique que pour Minjung, qui ne se souvient pas de ses interlocuteurs, les retrouver soit comme les rencontrer une première fois. Mais cette transformation est placée au cœur de l'échange de Minjung et de Youngsoo lorsque nous les retrouvons à nouveau dans la chambre de ce dernier. Par ailleurs, ce motif des retrouvailles qui se transforment en première fois ne nous est pas inconnu, puisque nous le rencontrions déjà dans *The day he arrives*, ce qui avait été pour nous l'occasion de distinguer entre deux répétitions correspondant chacune à un mode temporel spécifique. Il y a ainsi d'un côté une répétition-reproduction liée au retour du même dans un cycle (une image revient, une rencontre se reproduit), et de l'autre côté une répétition-variation liée à la production du nouveau et à une avancée (une image change, une situation varie).

Lorsqu'il évoque le mode temporel correspondant à la répétition-reproduction, Deleuze le fait à travers l'image d'*un cercle organisé autour d'un centre*, d'une origine ou d'un fondement, étant entendu que les différents êtres ou actions qui occupent le cercle et se répètent ne sont à chaque fois que des dérivations de l'origine. *Le centrage des cercles est ainsi ce qui garantit la subordination de la différence au même et à l'identique dans le cours du temps*[421]. Mais au mode temporel liant la répétition à la

[421] Voir *Différence et répétition, op. cit.*, pp. 68-71, pp. 118-119, pp. 350-351 : « mais si le fondement n'est pas l'identique lui-même, il n'en est pas moins une manière de prendre particulièrement au sérieux le principe d'identité, de lui donner une valeur infinie, de le rendre coextensif au tout et par là de le faire régner sur l'existence même » (page 70).

variation, mode qui correspond à la lecture que Deleuze fait de l'Eternel retour chez Nietzsche, correspond une autre image : l'image d'*un cercle décentré*, dont la surface ou la circonférence recueille un ensemble de lignes divergentes puisqu'elles n'ont plus de fondement commun[422]. Le « centre idéel de convergence »[423] est ici perpétuellement décentré ou mobile et *le point central est seulement occupé par une différence en fonction de laquelle tout nouveau tracé du cercle diverge du précédent.* Les éléments ne sont plus rapportés au fondement pour former un Tout mais rapportés à une différence qui empêche la totalisation des lignes et produit la variation des moments. Le centre est alors aussi bien l'espace du dehors :

> « le dehors est l'exposition de la différence ; différence et dehors désignent la disjonction originelle – l'origine qui est la disjonction même et toujours disjointe d'elle-même. La disjonction, là où temps et espace se rejoindraient en se disjoignant, coïncide avec ce qui ne coïncide pas, le non-coïncidant qui par avance détourne de toute unité. »[424]

Le mode temporel de la répétition-variation met ainsi en jeu un *renversement radical de l'origine comme espace de continuité et de liaison en dehors comme espace de discontinuité et de disjonction*, renversement qui implique celui de la logique classique. *La perte du centre signifie la perte de la condition de convergence des fragments projetés à la surface et l'abandon du principe d'identité au profit d'un principe de non-identité.*

Nous voyons donc comment les caractères de ce mode temporel résonnent avec *Yourself and yours*, avec l'échec systématique de la reconnaissance - c'est-à-dire l'impossibilité de faire converger une image passée et une image présente-, et avec la présence d'une avancée qui n'implique pourtant pas l'identité de ce qui a avancé. S'il y a remise en mouvement du temps à la fin de *Yourself and yours*, on constate qu'elle n'implique pas une reproduction des situations ou une simple continuation : *la force du temps n'étale plus les présents instantanés sur une ligne droite, mais elle les fait parcourir la surface d'un cercle décentré*[425]. On ne peut toujours passer d'un moment à l'autre qu'en sautant, mais simplement les sauts ont à présent lieu à l'intérieur du cercle et font passer d'un point à l'autre de la circonférence. Mais puisque le cercle tourne, le saut n'a plus lieu sur place, d'un présent simultané à un autre, ou plutôt le saut est un saut paradoxal qui se produit à la fois sur place et en avant, puisque le mouvement du cercle fait revenir

[422] *Ibid.,* p. 78, p. 122, p. 383. Mais aussi *Logique du sens, op. cit*., p. 305 : « Ce qui revient, ce sont les séries divergentes, c'est-à-dire chacune en tant qu'elle se déplace avec sa différence, avec toutes les autres, et toutes en tant qu'elles compliquent leur différence dans le chaos sans commencement ni fin. Le cercle de l'éternel retour est un cercle toujours excentrique pour un centre toujours décentré »

[423] *Ibid.*, p. 204.

[424] Maurice Blanchot, « Réflexions sur le nihilisme », *L'entretien infini, op. cit*., p.241.

[425] Les modes temporels ou figures du temps sont à la fois distincts et peuvent communiquer ou se transformer les uns dans les autres. On trouve ainsi sous la plume de Deleuze l'image d'un cercle qui s'allonge en ligne droite, qui correspond au passage d'un temps cyclique à la temporalité de l'événement (*Logique du sens, op. cit.*, p. 194). Mais on trouve également l'image d'une ligne droite qui reforme un cercle, soit celle qui correspond à notre exemple, dans *Différence et répétition, op. cit*., p. 379 et p. 151 où Deleuze évoque « l'histoire du temps » : « il lui appartient de défaire son cercle physique ou naturel, trop bien centré, et de former une ligne droite, mais qui, entraînée par sa propre longueur, reforme un cercle éternellement décentré ».

chaque moment sous la forme d'une répétition-variation. Nous avons vu qu'il pouvait y avoir un rapport du passé et du présent ou un rapport présent-présent, mais le rapport temporel impliqué dans le mode temporel de la répétition-variation semble le plus difficile à saisir.

L'expression de répétition-variation ou l'idée de retrouvailles qui sont une première fois signalent bien la difficulté. Lorsque Youngsoo et Minjung se retrouvent, c'est comme la première fois : cela signifie à la fois que les personnages sont *ramenés* au moment de leur première rencontre, a un « instant qui a été et sera »[426] et que ce moment répété vient *après* ceux qui ont été et *avant* ceux qui seront et est *unique et nouveau en tant que présent*. Nous dirons donc que *tous les moments à l'intérieur du cercle sont des moments présents, mais que le saut implique leur métamorphose*. Il n'y a alors peut-être plus de présents instantanés, mais plutôt rien que des *instants,* c'est-à-dire des présents qui suivent l'instant de la métamorphose ou des *présents de la métamorphose : les présents sont répétés mais l'instant de la rencontre échappe à la reproduction* et est irréductible au passé, au présent comme au futur. Il est *toujours une première fois*[427]. Aussi, tout en impliquant en soi des séries d'instants, le mouvement du cercle est-il *orienté vers l'avenir*, parce qu'il suppose l'oubli de ce qui a été et la transformation de ce qui est à chaque instant ou dans chaque instant : *revenir, c'est à chaque fois devenir*[428].

Lorsqu'elle dispose les fragments à la surface et les fait avancer tout en rapportant chaque élément au centre différentiel, la force du temps est indissociable d'*une puissance du devenir.* Le devenir concerne *le changement des individus dans le temps,* changement perpétuel, et la puissance du devenir opère donc les métamorphoses des individus qui occupent la surface[429]. Le mode temporel de la répétition-variation fait apparaître l'action de la puissance du devenir au grand jour, mais cette puissance intervient dès qu'il y a un saut, et elle était déjà à l'œuvre entre les présents simultanés, active notamment lorsqu'il y avait des effets de dédoublements à la surface. La « synthèse disjonctive » pouvait opérer dans un temps statique et réunir deux présents instantanés, ces deux présents n'étaient pas mois divergents et n'en impliquaient pas moins une métamorphose du personnage. La « synthèse disjonctive » et la répétition-variation sont deux manières d'affirmer la divergence et la différence, mais la seconde remet la différence en mouvement et

---

[426] *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 215 : « le labyrinthe désigne l'éternel retour lui-même : circulaire, il n'est pas le chemin perdu, mais le chemin qui nous ramène au même point, au même instant qui est, qui a été et qui sera. »

[427] Nous reviendrons sur ce point dans notre dernière partie.

[428] François Zourabichvili argumente ainsi que le mode temporel correspondant à l'éternel retour dans l'interprétation de Deleuze donne le primat au futur : « Le troisième mode temporel n'affirme pas seulement le présent et le fait qu'il succède à un autre (passé), il appelle en quelque sorte cette substitution, il y voit le sort de tout présent. Le devenir n'est plus seulement constaté mais affirmé : tout ce qui existe est en devenir, rien n'est donné "une fois pour toutes" », dans *La philosophie de Deleuze, op. cit*., pp. 86-87. L'auteur note bien que les modes temporels sont des façons de vivre le temps – c'est-à-dire ont une dimension existentielle – et nous reviendrons plus tard sur la question d'un rapport entre présent et futur à travers l'existence des personnages et leurs attitudes. Sur l'orientation de l'éternel retour vers l'avenir, voir également *Nietzsche et la philosophie, op. cit*., p. 55, et *Différence et répétition, op. cit.*, p. 152.

[429] *L'image-temps, op. cit*., p. 360.

devient chez Hong Sang-soo une manière de faire de la différence *une expérience pour les personnages et de remettre l'instantanéité dans le vécu*. Et surtout, alors que l'effet de dédoublement comme synthèse disjonctive impliquait la *dissolution* du principe d'identité, la répétition-variation implique pour sa part le *renversement* de ce principe.

Les personnages sont immanents au récit, et l'identité qui se constitue sur la surface du cercle décentré, par l'intervention de la puissance du devenir, répond à des postulats de discontinuité. Chaque nouvelle image est l'occasion d'une différence à soi, nous l'avons déjà noté. Mais nous pouvons ajouter à présent que la différence n'est pas *dans* le moi. Au-delà de l'ouverture du moi à la diversité des éléments, hors de la législation du centre, le renversement dans la pensée a lieu lorsque l'on pose que ce n'est pas seulement l'individu qui change et varie tout en conservant néanmoins en droit un moi identique : *il n'y a pas différence continue dans un moi identique mais différence du moi.* Une identité discontinue est une identité dont la discontinuité ne concerne pas seulement les qualités du moi mais le moi lui-même, hors de toute unité. Ainsi, dans *Yourself and yours*, l'impossibilité de distinguer Minjung d'un éventuel double pointe *un régime de non-identité*, le fait principiel que chacun ne cesse à chaque instant de différer, si bien que celle dont Minjung diffère (elle mange) est une autre (elle n'a pas mangé) et que cette autre (elle mange) est Minjung (elle n'a pas mangé). *La logique de l'identité qui émerge du film est une logique discontinue qui substitue la différence à la ressemblance et implique à chaque instant une métamorphose des termes*. Il n'y a donc logiquement ni identité préalable, ni identité fixe ou finie, et chacun est au contraire voué à différer indéfiniment ou à se dé-finir : *c'est le même personnage qui revient, mais pas le même moi.* Lorsqu'elle affirme qu'elle n'a pas bu avec un inconnu où déjoue la reconnaissance en affirmant ne pas être la même que celle que ses interlocuteurs ont déjà rencontrée, il n'y a ni erreur sur la personne de la part des autres ou mensonge de sa part[430]. En réalité, de telles situations nous renvoient directement à un jeu de la continuité et de la discontinuité et aux conditions objectives d'existence des personnages, conditions que tous éprouvent et que certains épousent.

[430] « En effet, personne n'a jamais vu deux enfants, ni deux arbres, ni deux maison, ni même deux clous, réellement identiques. (…) Du point de vue égocentrique, sous le règne du principe d'identité, on tient ces inexactitudes pour des erreurs plus ou moins négligeables, soit d'appréciation, soit de réalisation, dont le raisonnement fait, autant que possible, abstraction. Dans la perspective multiple du régime de non-identité, la prétendue erreur constitue une condition essentielle d'existence, un coefficient de réalité, dont le jugement tient compte et même principalement », Jean Epstein, dans « Alcool et cinéma », *Ecrits sur le cinéma, tome II : 1946-1953, op. cit*., pp. 227-228.

1.c Les conditions d'un monde : de la surface au dehors

Le cas de Minjung est un cas spécifique, mais dont la valeur est générale : il fait ressortir que la composition des images et leur intégration au montage de l'identité échappent aux lois de la logique classique et à ses postulats de continuité. Les forces à l'œuvre dans *Yourself and yours* le sont également dans les autres films, et l'existence des personnages se place sous les mêmes forces que celles qui se manifestent dans l'organisation du récit et y organisent les rapports temporels : l'action des forces de discontinuité implique simultanément la perte de l'unité du monde et de l'identité de ceux qui y vivent. Cette action renvoie sans cesse à un dehors, mais il nous faut préciser le rapport des forces que nous avons été amenés à distinguer et tâcher de compléter la description des conditions d'existence des personnages, avant de relier la constitution du monde discontinu à un mode d'existence et à ses défis.

Nous avons distingué trois grandes forces de discontinuité au fil de nos réflexions : *une force de mort, une force du temps et une force de dé-finition*. La force de mort concerne le rapport de la vie avec un sans-fond et est liée à une puissance d'interruption ; la force du temps concerne le rapport de l'actuel avec une zone de virtualités et est liée à une puissance du devenir ; la force de dé-finition concerne le rapport d'images avec une zone d'indétermination objective et est liée à une puissance d'altération. Mais nous pouvons affirmer que le jeu de ces différentes forces se déroule lui-même dans le rapport entre une surface et un sans-fond. L'un des apports de notre partie précédente était de suggérer que, si les films d'Hong Sang-soo impliquent plusieurs plans et différents types d'expériences, tout s'y passe néanmoins sur *une unique surface, la surface valant à la fois comme surface mentale, surface temporelle et surface esthétique*. Autrement dit, la surface est le lieu d'apparition ou de manifestation des existences, de disposition des fragments spatio-temporels (passés, présents, futurs dans un temps multiple), de projection des images (comme altérations ou fictions). Aussi avons-nous pu envisager les *rapports entre images* (ou entre séquences, entre éléments) comme des *effets de surface* et des *événements de pensée*. Si continuité et discontinuité sont des termes qui expriment en dernier lieu un rapport à la pensée, il est ainsi possible de considérer les rapports entre continuité et discontinuité comme des rapports de surface ou des rapports intervenant à la surface. Toute action des forces, d'une manière ou d'une autre, se manifeste à la surface. Mais il faut faire ici un rappel et un ajout.

Il faut rappeler que le critère de la discontinuité est la liaison problématique d'éléments ou d'images à la surface et non la discontinuité formelle. L*'action des forces se rapporte à la distribution des éléments au sein d'un ensemble ou d'une continuité filmique* et n'est pas réductible à des opérations de montage (c'est ce que montre exemplairement le procédé de la répétition).

Il faut ajouter que la surface est le lieu de réunion des forces, mais cela doit nous amener à questionner la distinction des forces et de leurs puissances. Quelques points communs entre les forces ressortent en effet de nos réflexions : le propre des forces n'est pas d'impliquer une discontinuité formelle, mais d'impliquer un saut par-dessus un vide, qu'il s'agisse de sauter de la vie à la mort, d'un fragment temporel à l'autre ou d'une image à l'autre. L'action des forces de discontinuité consiste donc de manière générale à opérer une rupture de la continuité et à pratiquer une ouverture de la surface, ouverture qui implique un rapport de la surface avec *un espace qui la double et, sans rien fonder, conditionne ce qui s'y joue : l'espace du dehors*. Les conditions de l'existence qui se déroule continûment à la surface sont ainsi exprimées à travers les forces qui s'y rejoignent depuis le dehors.

À partir de cette configuration faisant tenir ensemble la surface, les forces et le dehors, nous pouvons voir que l'action des forces implique simultanément un *saut* (par-dessus le vide) et un *passage* (entre la surface et l'espace du dehors). Mais il est clair que, du point de vue de la surface, le saut s'effectue toujours d'une apparition à l'autre, d'un moment ou d'une image à l'autre, si bien que l'action des forces tend à se manifester à la surface sous la forme d'un changement : les comportements, le basculement d'humain à monstre, les différences à soi ou les ressemblances à l'autre, se donnent toujours comme le rapport de deux moments ou de deux images. C'est pourquoi il faut nous attarder sur le devenir, dont nous avons vu avec *Yourself and yours* qu'il renvoyait à un changement dans le temps tout en impliquant l'identité des personnages. Comme le notait Kierkegaard, « la première expression du devenir est précisément d'interrompre la continuité »[431], aussi pouvons-nous faire l'hypothèse d'un rapport entre les forces de discontinuité et le devenir. Les forces de discontinuité séparent les deux moments ou les deux images qui, entraînés par la puissance du devenir, font l'objet d'une métamorphose, mais cette séparation est un entre-deux qui peut être qualifié d'*instant* : l'instant du saut ou l'instant du passage.

Avec Deleuze, Kierkegaard et Nietzsche nous aideront à déterminer un concept d'*instant* lié à la problématique du devenir. Un tel concept fait le lien entre les différentes forces et les différents plans, puisqu'il concerne aussi bien le rapport d'un moment à l'autre (plan temporel), le rapport continu et du discontinu (plan de pensée), le passage d'un état à un autre (plan existentiel) ou celui d'une image à l'autre (plan esthétique). Mais il nous faut commencer par saisir ses deux aspects complémentaires : le rapport de l'instant au temps (saut), et le rapport de l'instant au changement (passage).

Le rapport de l'instant au temps est en quelque sorte un non-rapport, au sens où l'instant du saut est celui où s'effectue une sortie hors de tout temps chronologique, de toute succession d'un passé, d'un présent et d'un futur, mais aussi de toute limite. Kierkegaard et Nietzsche ont en commun d'envisager

[431] « Miettes philosophiques », *op. cit.,* p. 102.

l'instant dans son rapport à une éternité. Pour Kierkegaard, « l'instant n'est pas au fond un atome de temps, mais d'éternité. C'est le premier reflet de l'éternité dans le temps, sa première tentative pour ainsi dire d'arrêter le temps »[432]. Kierkegaard caractérise également cet arrêt du temps comme une *abolition de la succession* : l'éternité ne connaît pas la distinction du passé et de l'avenir mais ne contient qu'un présent posé comme « succession abolie »[433].

L'instant apparaît ainsi chez Kierkegaard comme un concept paradoxal qui *rend commensurable un moment infinitésimal et l'éternité, soit l'ensemble de ce qui a été et sera*. L'instant nietzschéen a également une position hors du temps chronologique et un caractère paradoxal, puisqu'il se conçoit comme une porte faisant le tour de l'éternité, un intervalle séparant une existence d'une autre ou « une image-éclair surgie de l'éternel fleuve »[434]. Autrement dit, l'instant est le point de jonction des deux extrémités du cercle décentré de l'éternel retour. Chez Deleuze, l'instant est également une « instance paradoxale »[435] ou une césure statique qui ne se rapporte pas à un présent chronologique mais divise tout présent en un futur et un passé. Mais Deleuze insiste par ailleurs sur le caractère atopique et mobile de l'instant : si l'éternel retour suppose un mouvement circulaire au sein duquel tout revient et si l'instant est le point où les deux extrémités se touchent, il faut bien que *ce point intervienne constamment en travers du temps*, qu'il soit à la fois un point hors du temps empirique et le point où l'éternité et le temps empirique se touchent. C'était le sens de la formule de Kierkegaard : l'instant est un « reflet » de l'éternité dans le temps. L'instant est ce qui interrompt le cours du temps à un moment et ce qui lui permet de reprendre à un autre moment, mais métamorphosé ou différent[436]. Autrement dit, l'instant du saut est ce par quoi le temps empirique et actuel entre en rapport avec la « pure forme vide du temps »[437].

---

[432] « Le concept de l'angoisse », *Ibid., p. 255.* Le développement de l'instant et du temps va de la page 248 à la page 257. Kierkegaard fait dans ce passage un usage relativement neutre de l'éternité dans son opposition au temps de la succession mais l'éternité est aussi chez lui une catégorie religieuse qu'il fait valoir sur un plan existentiel. Et l'on peut ainsi trouver dans ce passage une distinction entre un mauvais « instant » et un bon « instant » (qui recoupe celle qu'il fait entre existence religieuse et existence esthétique).

[433] *Ibid.*, p. 253.

[434] Pour ces différentes idées, voir Pierre Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1969, pp. 105-106, 200 (Klossowski y cite des fragments de Nietzsche). Voir également Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance, tome II*, *op. cit*., p. 338 (fragment 327)

[435] *Logique du sens, op. cit*., p. 195. Voir également *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit*., p. 54 : « C'est le rapport synthétique de l'instant avec soi comme présent, passé et à venir qui fonde son rapport avec les autres instants ».

[436] C'est le « redémarrage » du temps que nous avons rencontré dans *Yourself and yours*. On rencontre chez Kierkegaard l'idée que la séparation du passé, du présent et du futur dans le temps empirique est fondée à partir de l'éternité : « L'instant est cette équivoque où le temps et l'éternité se touchent, et c'est ce contact qui pose le concept du temporel où le temps ne cesse de rejeter l'éternité et où l'éternité ne cesse de pénétrer dans le temps. Seulement alors prend son sens notre division susdite : le temps présent, le temps passé, le temps à venir », dans « Le concept de l'angoisse », *op. cit.,* p. 256. François Zourabichvili émet pour sa part l'idée que la succession dérive de la « césure statique » de l'instant, dans *La philosophie de Deleuze, op. cit.*, p. 87.

[437] *Logique du sens, op. cit.*, p. 194.

Or, c'est ce rapport qui permet un passage et soutient le devenir, le changement des choses dans le cours du temps empirique lui-même.

Pour comprendre le rapport de l'instant au devenir, il faut d'abord souligner que la pensée du devenir s'enracine dans un rejet critique de la notion d' « être » et suppose un dépassement de toute forme actuelle dans une autre forme. L' « être » est opposé au « devenir » comme la permanence au changement : croire au devenir est ne pas croire que tout ce qui est présent « est » mais croire au contraire que tout ce qui se présente ne cesse devenir. Pour Nietzsche, cela est croire que l'univers entier devient, revient en tant que différent à l'intérieur du cercle de l'éternel retour (« revenir est l'être du devenir lui-même, l'être qui s'affirme dans le devenir »[438]). Dans cette optique, la participation des présents actuels à un fondement qui en déterminerait les essences par avance est exclue, sans quoi rien ne deviendrait, et tout éventuel retour serait un retour du même (le cycle centré ou cycle de reproduction qui s'oppose au cercle décentré est un cycle où rien ne devient). Mais s'il s'agit de donner toute sa valeur au changement avec l'affirmation du devenir, celle-ci se heurte à la question du passage : si l'on refuse l'idée que les moments et leurs qualités sont donnés d'avance, comment expliquer ou penser le passage d'un moment ou d'un état à l'autre ?[439]

Kierkegaard expose la question et lui donne une réponse, en commençant par distinguer clairement entre un changement de l'être et le « changement du devenir ». Le premier est en réalité une illusion de changement, puisqu'il suppose que ce qui change « reste en soi toujours le même » à travers le changement, c'est-à-dire conserve le même être, tandis que le changement du devenir suppose pour sa part que ce qui change devienne autre, ne conserve pas son identité de départ. Ainsi Kierkegaard avance que le devenir est une « catégorie abolie de l'être » et assimile le changement du devenir à un passage du non-être ou du néant à l'être. Mais cette solution logique (faire intervenir une notion opposée à l'être qui empêche le devenir) s'affronte à la nouvelle difficulté que « tout changement présuppose toujours quelque chose » : il faut donc bien que le non-être qui se trouve mobilisé pour produire le changement du devenir dispose lui-même de sa propre modalité d'existence. La réponse de Kierkegaard à la question du passage passe par la requalification du non être : *le non-être existe sous la catégorie du possible, et le changement du devenir se rapporte à un passage du possible à la réalité* (étant entendu que le possible est absolument distinct du nécessaire)[440]. Le devenir a donc, si l'on suit le philosophe danois, une condition, qui est la

[438] *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit*., p. 28, 54, 55 : « Que l'instant actuel ne soit pas un instant d'être ou de présent "au sens strict", qu'il soit l'instant qui passe, nous *force* à penser le devenir, mais à le penser précisément comme ce qui n'a pas pu commencer et ce qui ne peut pas finir de devenir » (Deleuze souligne). L'important est que l'être exclut le devenir tout comme le devenir exclut l'être.

[439] « L'éternel retour est donc réponse au problème du passage », *Ibid.*, p. 54.

[440] L'exposé de Kierkegaard sur le devenir se trouve dans « Miettes philosophiques », *op. cit.*, p. 113-116. L'expression « catégorie abolie de l'être » se trouve page 127.

zone de possibilité dans laquelle le devenir vient en quelque sorte puiser pour que se produise un changement qui n'est pas déterminé d'avance et qui enrichit la réalité (le possible est ainsi assimilé à l'avenir)[441].

Le point capital pour nous est ici le lien entre le devenir et une configuration où la réalité est doublée : *à la réalité s'adjoint une zone de non-être, réservoir des possibles*. Mais s'il nous semble que l'essentiel pourrait être là, les catégories employées par Kierkegaard sont néanmoins critiquables, et elles font de fait l'objet d'une critique par Deleuze[442]. Le non-être renvoie pour ce dernier à un manque ou à un négatif, et c'est pourquoi le non-être se trouve remplacé chez lui par le concept de *Différence* (le « (non)-être » ou «?-être »)[443]. Et si le possible a cet avantage d'échapper à la nécessité et au déterminisme, il renvoie lui aussi à un manque (de réalité) et apparaît trop limitatif : le possible qui se réalise n'est certes pas nécessaire, mais le choix ne s'opère à chaque réalisation qu'entre des possibles qui sont déjà préexistants, si bien que le possible peut enrichir la réalité sans pour autant permettre une création ou une véritable nouveauté (le réalisé ressemble toujours au possible qu'il réalise). Aussi Deleuze oppose-t-il à la catégorie du possible la catégorie du *virtuel*, comme ce qui tout à la fois possède sa propre réalité et permet une différenciation créatrice à travers un processus d'actualisation. La condition du changement du devenir est donc pour Deleuze non pas l'existence d'une zone de possibilités, mais celle d'une *zone de virtualités qui contient toutes les différences*[444]. Or, une telle zone correspond à la « forme pure et vide du temps », qui est ainsi également, la « forme du changement le plus radical »[445].

Nous voyons donc mieux comment s'articulent dans le concept d'instant un rapport au temps et un rapport au changement, et comment l'instant du saut est aussi l'instant du passage d'un moment ou d'une image à l'autre. *L'instant du saut est producteur de changement car le rapport de la surface à l'espace du dehors est équivalent au rapport de la réalité au possible ou au virtuel, et le saut implique le passage des moments séparés par la discontinuité par une zone où flottent toutes les différences et à partir de laquelle toutes les déterminations sont envisageables*.

---

[441] « Le possible correspond tout à fait à l'avenir. Pour la liberté il est l'avenir, et pour le temps l'avenir, c'est le possible. », dans « Le concept de l'angoisse », *op. cit.*, p. 258.

[442] Deleuze ne se réfère pas directement à Kierkegaard lorsqu'il mène cette critique, mais il a bien sûr lu ses ouvrages et sa critique s'étend ainsi à l'auteur des *Miettes philosophiques*.

[443] *Différence et répétition, op. cit.*, p. 89.

[444] *Ibid.*, p. 272-274 : « La différence et la répétition dans le virtuel fondent le mouvement de l'actualisation, de la différenciation comme création, se substituant ainsi à l'identité et à la ressemblance du possible, qui n'inspirent qu'un pseudo-mouvement, le faux mouvement de la réalisation comme limitation abstraite ».

[445] *Ibid.*., p. 120. Voir également François Zourabichvili, *La philosophie de Deleuze, op. cit.*, p. 77-79 : « Qu'est-ce donc que le temps ? La différence absolue, la mise en rapport immédiate des hétérogènes, sans concept identique sous-jacent ou subsumant. Le temps n'est rien à proprement parler, il ne consiste que dans des différences et dans la relève d'une différence par une autre ». Par ailleurs, Deleuze évoque aussi parfois la « forme du temps comme devenir », notamment dans « Doutes sur l'imaginaire », *Pourparlers*, Paris, Les Editions de Minuit, op. cit., p. 94.

Le monde discontinu dont l'image se forme à travers les films d'Hong Sang-soo est aussi un monde du devenir, et ce devenir s'effectue par l'intermédiaire des différentes forces de discontinuité qui séparent et rompent, mais opèrent aussi les ré-enchaînements (suivant un certain type de conciliation du discontinu et du continu).

Si le devenir renvoie à un changement dans le temps et si une puissance du devenir peut être associée à la force du temps, *les différentes forces charrient toutes un peu des autres forces avec elles lorsqu'elles remontent à la surface*, et leurs actions conjuguées font que le monde et ceux qui l'occupent ne cessent pas de devenir. Si l'on se demande non pas ce que deviennent les personnages d'Hong Sang-soo mais comment ils deviennent, l'on obtient une réponse différente en remontant, depuis la surface ouverte, la piste des différentes forces. Les personnages deviennent ainsi sous l'effet d'une force du temps à partir des virtualités ou différences qui flottent dans le temps vide, soit que des fragments virtuels s'actualisent à la surface, soit que la surface accueille les virtualités en tant que telles, dans la mesure où le récit rend possible de discerner de l'actuel et du virtuel. Mais les personnages deviennent aussi sous l'effet d'une force de dé-finition à partir d'éléments ou de singularités pré-individuelles qui flottent dans une zone d'indétermination objective et viennent à la surface composer les images comme autant de fictions infondées dans l'imagination. Deleuze rapporte le changement du devenir au temps en opposant le possible au virtuel, mais nous avons vu dans notre partie précédente que l'imagination pouvait être une manière de recouvrir le vide d'origine par une véritable création. N'y a-t-il pas un rapport entre l'imaginaire et le possible, en fonction duquel le possible n'est plus limité au donné mais peut rivaliser avec le virtuel ? Les *images-fictions* intégrées au montage de l'identité ne sont-elles pas à bien des égards l'équivalent d'*images virtuelles*, comme des possibilités pour un personnage de devenir ce qu'il n'est pas ? Mais si la force de dé-finition se rapporte à l'imagination plus qu'au temps, le rapport de deux images à la surface, l'altération comme passage d'une image à l'autre implique toujours de manière sous-jacente une dimension temporelle, une puissance du devenir. Enfin, les personnages ne deviendraient rien si la force du temps et la force de dé-finition n'avaient pas en elle un peu de la force de mort[446]qui interrompt et rapporte chaque fragment du monde et chaque image de l'identité à la zone du sans-fond où se perdent toutes les formes et les déterminations précédentes : *le sans-fond ou chaos est la première condition du devenir, l'indéterminable avant le déterminable*.

Ce qui est en jeu à travers l'instant et les forces de discontinuité lorsqu'elles se rapportent à la surface est toujours une détermination qui s'opère aléatoirement à partir d'une indétermination première. Nous avons déjà évoqué l'action d'un « point aléatoire », mais *l'instant qui, mobile, parcourt la surface,*

[446] Sur le rapport du temps et de la mort, voir notamment chez Deleuze *Différence et répétition, op. cit.*, p. 151, ainsi que *L'image-temps, op. cit.*, p. 202.

se confond justement avec un tel point aléatoire[447] qui projette et répartit les singularités ou différences à la surface, qui parcourt donc à la fois l'ensemble de la surface mais aussi, à toute vitesse, la distance qui sépare cette surface du sans-fond. Le temps et l'imagination nous apparaissent ainsi comme *deux manières de recouvrir le sans-fond et de monter à la surface*. Et, si le monde discontinu se déroule à la surface, l'on trouve donc les conditions générales de ce monde et de l'existence des personnages dans le rapport de la surface à ce qui la double et y remonte. L'instant ouvre la surface et y fait monter des virtualités et des singularités, mais cette opération est *indissociable de la constitution de structures spécifiques*, chaque instant opérant à la fois la détermination des images qu'il sépare mais aussi leur rapport temporel. Les distinctions que nous opérons ici sur un plan conceptuel trouvent leur source dans les déterminations ou les choix opérés par le cinéaste, en fonction desquels une condition générale se trouve spécifiée avec des accents et des degrés divers, ces conditions elles-mêmes – indétermination première, multiplicité du temps, répartition des singularités ou différences – autorisant et même appelant d'innombrables séries de cas ou de combinaisons (ou une infinité de possibilités).

2) Les expériences du possible

2.a. *Oki's movie* et *In another country* : effets de substitution

Il y a une unité de l'œuvre d'Hong Sang-soo, si bien que les films produisent tous ensemble l'image d'un monde discontinu, mais cela n'empêche en rien que chaque construction formelle entraîne une expérience de pensée différente. Nous avons pu évoquer des récits qui, en recourant à une alternance rapprochée de fragments temporels, engendrent un questionnement autour de la situation relative de ces fragments (*Hill of freedom, Yourself and yours*). Mais nous avons également vu qu'il existait des récits où la question du temps était comme non posée ou réglée d'emblée : ainsi *Un jour avec, un jour sans,* qui fait se succéder deux versions d'une rencontre sous la forme de blocs en apparence continus, chaque version valant comme une partie du récit.

Un tel choix de structure faisait ainsi davantage porter le questionnement sur la signification de la réunion de ces deux parties dans un ensemble : d'une partie à l'autre, la présence de répétitions permettait à la pensée de tracer ses traits et de viser une totalisation. Cependant, l'effet de la structure pourrait, si l'on en croit Hong Sang-soo, être autre : le cinéaste évoque en effet *Un jour avec, un jour sans* comme

[447] *Logique du sens, op. cit.*, p. 195 (où Deleuze utilise également la formule « point aléatoire instantané »). Le point aléatoire et l'instant peuvent aussi se confondre avec l'idée d'un « centre décentré » (page 206).

une expérience qui « travaille » la question du possible[448]. Ainsi les différences et ressemblances, ou les circulations entre les deux parties, auraient-elles pour fonction d'amener à penser, plutôt qu'une indétermination première et un caractère aléatoire de chaque moment[449], une infinité de possibilités. Et voici comment le cinéaste, dessin à l'appui (voir ANNEXE page 647), évoque son projet :

> « Vous voyez, deux cercles qui représentent chacun un monde, soit chaque partie. Entre les deux, il y a des correspondances que l'on peut relier, des évolutions de l'un à l'autre qui peuvent vous faire dire, tiens, telle attitude s'est améliorée, le film parle de ça. Mais il y a aussi des points impossibles à connecter. Si tout trouvait une explication, ces deux mondes s'effondreraient, épuisés, et disparaîtraient. Que l'on ne puisse pas les réduire à une lecture, que certaines questions restent ouvertes, cela permet, je l'espère, au public de percevoir qu'entre ces deux mondes distincts qui s'entrechoquent, ces deux manières de vivre une situation identique, il y a une infinité de mondes possibles. Comme une réverbération sans fin. »[450]

Plusieurs points doivent ici être soulignés. D'abord, Hong Sang-soo conçoit abstraitement chaque partie sous la forme d'un cercle, mais il nous suffit d'allonger ces cercles pour retrouver une surface, et pour que l'espace intermédiaire ou « entre les deux » cercles s'assimile à une zone de possibilité. Nous retrouvons autrement dit le rapport de la surface à un espace qui la double, et cet espace peut être caractérisé par le cinéaste à l'aide du terme « *possible* ».

Nous pouvons dès lors nous rattacher à nos réflexions précédentes : dès que l'on conçoit le rapport de la surface à une zone de possibilité, le changement qui se produit à l'intérieur de chaque partie et entre les deux partie peut être pensé comme changement du devenir, impliquant *à chaque instant* un passage. Ce dont nous pouvons tirer la conclusion suivante : si l'espace entre les parties est une zone de possibilité, alors les éléments qui l'occupent sont eux-mêmes des *possibilités* et, en produisant la répartition des éléments ou une détermination des moments, le cinéaste peut être pensé comme *l'opérateur du devenir* qui emporte à la fois le monde et les personnages.

---

[448] « Lorsque j'ai une idée abstraite, je la mets de côté et retourne au plus vite à des préoccupations concrètes. Le reste appartient au spectateur, et je veux justement tout faire pour qu'il ne puisse pas établir de logique définitive à la *coprésence* des deux parties, à mon choix de structure. Je voudrais créer un abandon, un laisser-aller dans le film. On ne peut pas expliquer pourquoi ces deux parties vont ensemble. *Ce sont des mondes indépendants. Ils ne sont que deux, mais cela suffit pour dégager l'infinité des possibles. Et c'est pour moi un film qui travaille cette question du possible, et de l'infini*. » (nous soulignons). Voir Théo Ribeton, « Hong Sang-soo : "Je fais des films avec presque rien" », *Les Inrocks*, entretien mis en ligne le 22 février 2016 : http://www.lesinrocks.com/2016/02/22/cinema/hong-sang-soo-je-fais-des-films-avec-presque-rien-11806941/

[449] Mais l'on voit bien comment, loin de s'exclure, ces aspects se complètent, la condition de possibilités infinies étant une indétermination première, une absence de fondement et de nécessité.

[450] Julien Gester, « Hong Sang-soo : Cela pourrait me ressembler, mais c'est une illusion », *Libération*, entretien mis en ligne le 16 février 2016, : http://next.liberation.fr/cinema/2016/02/16/hong-sang-soo-cela-pourrait-me-ressembler-mais-c-est-une-illusion_1433772. Et aussi : « Quand on compare les deux parties, si je peux les appeler ainsi, certains éléments se connectent très bien, et donnent au public le sentiment de pouvoir exprimer la différence entre elles en termes moraux et comportementaux. Mais certains éléments ne permettent pas de déduire quoi que ce soit d'aussi net : *je voulais que ces deux mondes demeurent assez distincts, même si certaines choses entrent en écho*. » (nous soulignons).

Il faut également relever le fait qu'Hong Sang-soo décrive chaque partie comme un « monde », chaque monde étant à la fois distinct de l'autre, bénéficiant d'une indépendance, et un « monde possible ». Deux choses sont donc indissociables dans l'expérience d'*Un jour avec, un jour sans* comme expérience du possible : le recours à deux parties pour amener à penser une infinité de possibles, mais aussi une répartition des éléments pour amener à penser une infinité de *mondes* possibles (et non une infinité de possibilités pour un monde). Et nous voyons par ailleurs que la formulation du questionnement en termes de possible retire à la surface son caractère temporel : l'on peut penser le rapport des deux parties comme un rapport de simultanéité, sous la forme d'une coexistence temporelle de fragments, mais l'on peut aussi la penser comme le rapport de deux mondes issus de l'imagination du cinéaste, la surface étant le lieu de coexistence et de combinaison des possibilités. *Il y aurait une expérience du possible qui n'est pas une expérience du temps.*

La spécificité d'un choix de structure, ici le choix de faire coexister deux versions d'un même événement, implique donc une spécificité de l'expérience de pensée. Mais d'autres récits font coexister différentes versions d'un événement à la surface et peuvent amener à penser le possible. Hong Sang-soo a raison de déclarer que deux versions peuvent suffire à dégager une infinité de possibles, mais qu'en est-il par exemple d'*In another country*, à l'intérieur duquel se succèdent trois histoires autour d'une Française en Corée ? Et la structure d'*Oki's movie*, qui fait se succéder quatre courts-métrages, n'invite-elle pas aussi selon ses propres moyens à penser le possible ? *Oki's movie* et *In another country* peuvent selon nous être rangés aux côtés d'*Un jour avec, un jour sans* comme expériences du possible, et ils nous permettront de mieux saisir la manière dont la relation de parties à l'intérieur d'une structure peut dégager une infinité de possibles.

Cependant, le dispositif de ces deux films est à chaque fois plus complexe que celui d'*Un jour avec, un jour sans,* s'en distinguant notamment par un usage de la mise en abyme : les événements y sont donnés comme le produit d'un travail de l'imagination, c'est-à-dire des images (des courts-métrages ou des scénarios). Il se pourrait donc que le possible y soit lié à l'imagination et que la surface y ait la valeur d'une surface esthétique ou imaginaire. Nous verrons cependant que chacun de ces exemples met en jeu des rapports temporels entre ces parties, et ces films nous fourniront l'occasion d'approfondir la question des *rapports de l'imaginaire et du temps*, des images et des fragments d'espace-temps, de niveaux de réalité et de niveaux de virtualités.

Nous retrouverons en outre à travers la mise en abyme une absence ou un vide d'origine dont découlent une indécidabilité ou une indiscernabilité, si bien que tout ce qui produit à la surface est parfaitement égal ou équivalent, et que la réalité, perdant en profondeur ce qu'elle gagne en possibilité,

échappe à l'alternative du réel et de l'irréel. Mais nous ne pourrons en venir à la question des rapports temporels et de la réalité (*via* la mise en abyme) qu'après avoir décrit la façon dont Hong Sang-soo opère dans chaque cas une certaine répartition des éléments et une affirmation des divergences, le déploiement des possibilités impliquant conjointement une composition des identités des personnages, du monde qu'ils occupent, et la construction d'une structure.

La perspective de continuité dans Oki's movie

Si les deux parties d'*Un jour avec, un jour sans* sont séparées par le retour du titre du film (avec variation, comme nous l'avons vu), les quatre parties d'*Oki's movie* sont à chaque fois séparées par l'intervention d'un générique qui présente le nom des acteurs d'un court-métrage à venir ainsi que son titre : d'abord « Le jour des incantations », ensuite « King of kisses », puis « Après la tempête de neige », et enfin « Oki's movie »[451]. Certains personnages du film sont des étudiants en cinéma, et deux de ses parties nous sont données comme des réalisations produites dans le cadre de leurs études. Le premier court-métrage, « Le jour des incantations » pourrait avoir été réalisé par Jingu, personnage qui apparaît dans la seconde partie et que l'on retrouve dans les suivantes (et potentiellement dans la précédente, comme nous allons le voir). Comme son titre l'indique, « Oki's movie » est quant à lui réalisé par Oki, qui apparaît elle aussi dans les trois dernières parties. L'effet de mise en abyme tient ici à deux choses : la récurrence des génériques au cours du récit et la possibilité d'affecter à certains courts-métrages une source intra-diégètique (nous y reviendrons).

Mais, alors même que ses parties sont données comme des courts-métrages, *Oki's movie,* projette un *fantôme de continuité*. Comme nous venons de le préciser, les différentes parties sont liées entre elles par le retour de certains personnages, ce qui invite spontanément à questionner la relation temporelle des fragments. Une trame amoureuse impliquant trois personnages (Oki, Jingu et leur professeur, Song) semble tenir lieu de fil conducteur et rend une lecture chronologique envisageable, suivant laquelle le film nous présenterait dans le désordre l'évolution d'un triangle amoureux, une action qui se déroulerait donc sur une unique ligne[452]. Si l'ordre des parties à l'intérieur de la structure du récit est « 1-2-3-4 », il conviendrait en fait de redisposer les parties dans l'ordre suivant, « 3-2-4-1 » pour obtenir cette continuité :

[451] Remarquons que le nom « Hong Sang-soo » n'apparaît que dans le premier générique, et que le film et l'un des court-métrages qui le composent partagent leur titre.

[452] On retrouverait donc dans ce cas une situation de triangle amoureux comme il y en a dans d'autres films, situation à l'intérieur de laquelle certains personnages apparaissent structurellement comme des doubles (il s'agit ici des deux hommes qui convoitent la même place, Song et Jingu).

- « Après la tempête de neige » montre un cours assuré par le professeur Song un jour où les déplacements sont rendus difficiles suite à une tempête, si bien que seuls deux étudiants sont présents : Oki et Jingu. Le cours se transforme en discussion libre sur l'existence, les étudiants posant toute une batterie de question à leur aîné. Suite à une ellipse, nous retrouvons le professeur qui vient de prendre un verre avec les deux étudiants et qui reçoit deux sms de leur part, d'abord de la part de Jingu, puis d'Oki (ce dernier sms suggérant l'existence d'une relation personnelle voire intime entre eux[453]). Le cours auquel nous avons assisté est aussi le dernier du professeur, qui a décidé de démissionner de son poste dans lequel il ne se sent pas à l'aise, pour se consacrer à la réalisation.

- « King of kisses » se concentre surtout sur Jingu, son fort intérêt pour Oki et la relation qu'il finit par entamer avec elle à force d'insistance. L'on y observe cependant qu'Oki entretient depuis un moment une relation secrète avec le professeur Song. L'action a lieu à la fin de l'année universitaire, le jour où, à l'occasion d'un festival, des films d'étudiants doivent être projetés. Cela introduit un enjeu narratif qui rencontre l'intrigue amoureuse : nous voyons Song féliciter Jingu pour son film, et une rumeur court selon laquelle Song va attribuer un premier prix à Jingu, mais c'est finalement un autre étudiant qui reçoit le prix.

- « Oki's movie » a Oki pour figure centrale et obéit à un dispositif spécifique. Ce court-métrage (réalisé par Oki, donc, et que sa voix off commente), se présente sous la forme d'un montage alterné entre deux expériences de promenades au mont Acha, chaque promenade ayant eu lieu à une année d'intervalle. La première promenade est faite en compagnie d'un « homme mûr » (qui a les traits du professeur Song), et la seconde en compagnie d'un « garçon de son âge » (qui a les traits de Jingu). Le court-métrage est un dispositif de comparaison, le montage alterné ayant pour but de mettre en relief les ressemblances et les différences entre chaque promenade et donc entre les deux hommes. Incertaine au départ, l'identité des deux hommes est confirmée par une discussion entre le jeune homme et Oki faisant référence à « Song », qui est immédiatement suivie d'une discussion entre Oki et l'homme mûr faisant référence à « Jingu ».

Song demande à Oki de faire en sorte que Jingu ne l'appelle plus, en expliquant qu'il éprouve des difficultés à être équitable avec lui en tant que professeur, *ce qui nous renvoie directement au fait que Jingu n'a pas reçu le prix dans la seconde partie*. L'on pourrait donc en déduire que la promenade d'Oki et de Song a lieu à peu près au moment de la seconde partie (l'on observe d'ailleurs qu'Oki met en pratique dans la seconde partie une recommandation de Song dans cette quatrième partie : ne pas décrocher quand Jingu l'appelle), et qu'Oki a rompu avec Song peu après pour se mettre en couple avec Jingu. Cependant, le fait que le court-métrage est censé réunir des expériences éloignées dans le temps

[453] Le texte du sms est : « *Appelez-moi quand vous voudrez. C'est si soudain, après la tempête de neige. C'est dur, pour moi aussi* ».

n'aide pas à en situer l'action relativement à la partie précédente. Jingu déclare pour sa part à Oki qu'il aime beaucoup Song mais qu'il a l'impression de lui déplaire, si bien que le rapport des personnages semble relativement stagnant (la rupture d'Oki et de Song n'aurait rien changé au niveau du rapport de Song et de Jingu).

- « Le jour des incantations », pour sa part, se situerait des années plus tard : Jingu se serait marié et serait devenu réalisateur-professeur à son tour, ayant à présent Song pour collègue (le passage de « Jingu » à « Nam » s'expliquerait par le passage d'un usage du prénom à un usage du nom propre). L'on peut constater une certaine continuité de caractère entre Jingu et Nam, tous les deux étant donnés comme de grands buveurs. Oki est absente de cette partie.

Comme on le voit, plusieurs éléments permettent de soutenir l'hypothèse d'une chronologie et par là d'une convergence des parties, si bien qu'elles appartiendraient à un même monde et montreraient les mêmes personnages à différents moments de leur existence. Cette *perspective de continuité et d'unité* est cependant troublée par une écriture produisant un flottement dans la connexion des éléments ou une ambiguïté concernant la fixation des identités.

S'il est certes suggéré dans la troisième partie que Song et Oki entretiennent une relation intime, l'on nous laisse justement dans l'incertitude de la *suggestion*. Le professeur, lorsqu'Oki lui demande à l'occasion du cours s'il a quelqu'un dans la vie, répond qu'il a quelqu'un dans son cœur mais qu'il ne couche pas avec. Ces propos font écho à ceux tenus par Oki dans la partie « King of kisses », où elle confie à une amie qu'elle n'a jamais couché avec Song, excepté une fois où ils avaient trop bu. Mais nous pouvons toutefois remarquer que Song est censé être marié dans « King of kisses », alors qu'il n'évoque pas de liens conjugaux dans « Après la tempête de neige ». L'écriture laisse ainsi du jeu, les éléments pouvant se rapprocher sans s'amalgamer dans un tout.

Mais le principal souci de continuité tient sans doute au fait que Song démissionne de son poste d'enseignant dans « Après la tempête », alors qu'il est donné comme professeur dans toutes les autres parties dont les actions sont censées être postérieures. L'on observe par ailleurs une variation assez spectaculaire du personnage entre « Après la tempête » et « Le jour des incantations » : ses réponses aux étudiants dans la troisième partie dénotent une distance vis-à-vis de la rationalité, alors qu'il vante la lecture et la logique dans la première partie[454]. Un élément ambigu, pouvant aussi bien aller dans le sens

[454] Nous faisons ici référence à une discontinuité d'un personnage qui se joue entre deux parties différentes, mais on constate également dans *Oki's movie* certaines discontinuités comportementales à l'intérieur d'une même partie : dans « King of kisses », l'attitude d'Oki vis-à-vis de Jingu est ainsi marquée d'une certaine incohérence, notamment dans une scène où, après avoir repoussé le jeune homme, elle finit par se prêter à un baiser (cette partie finit d'ailleurs sur un revirement, puisque les deux personnages finissent en couple alors qu'Oki évitait Jingu et l'avait laissé dormir dehors). Le comportement de Jingu est aussi incohérent lorsqu'il déclare ne pas être intéressé par le prix au moment où on lui rapporte la rumeur selon laquelle il pourrait le recevoir, tout en témoignant une certaine déception et colère au moment où il n'a pas le prix.

d'une continuité que dans celui d'une discontinuité, se trouve également dans chacune de ces parties : un autre professeur d'université y apparaît à chaque fois, mais pour y occuper une position opposée vis-à-vis de Song. Ce professeur semble regretter le départ de Song de l'université dans « Après la tempête », alors qu'il quitte lui-même l'université dans « Le jour des incantations », et cela pour protester contre la corruption supposée de Song.

La continuité de l'ensemble est, si ce n'est exclue, du moins hypothéquée par certains retournements des personnages : c'est d'abord en fonction de certaines incohérences que l'hypothèse d'un récit réunissant des fragments de l'existence de personnages différents ou à l'identité problématique peut être émise. Et l'on pourrait déjà énoncer une alternative : o*u bien ce sont des personnages différents dans un même monde (on préserve l'unité du monde en acceptant la différence des personnages), ou bien ce sont les mêmes personnages mais dans des mondes différents ou « incompossibles »*[455] *(on préserve l'unité des personnages en acceptant la pluralité des mondes)*

Versons encore ici une pièce au dossier de l'identité problématique, pièce qui prend notamment son importance du fait de la position qu'elle occupe dans le récit : la première fois qu'un personnage est désigné par un prénom, ce prénom n'est pas le sien. Au tout début du « Jour des incantations », la femme de Nam l'appelle en effet « Youngsu » avant de s'excuser en disant que c'est le nom d'un ami de lycée qui lui est soudain revenu en tête. Cette erreur travaille Nam dans la suite de la partie, qui se demande qui est Youngsu et se souvient de son côté qu'il s'agit du nom de son cousin, se demandant alors si sa femme aurait une aventure avec ce cousin. Mais Nam remarque par la suite une ressemblance entre son cousin (qui, précisons-le, n'apparaît jamais à l'image) et le professeur Song.

« Le jour des incantations » se distingue notamment des autres parties par l'absence de triangle amoureux, mais une curieuse chaîne y est ainsi créée par l'introduction de la figure creuse du cousin : Song et Jingu ne se disputent pas Oki, mais la femme de Nam pourrait avoir une aventure avec un homme qui a notamment pour caractéristique de ressembler à Song. C'est ainsi qu'*ici aussi « chacun », prenant place à l'intérieur d'une chaîne, peut se rapporter structurellement à un autre, à deux autres, et à « tout le monde »*.[456]

Trois effets de substitution

[455] Voir *infra* la sous-partie « L'incompossible et les mondes divergents » pour éclaircir ce concept.

[456] Notons un autre élément ambigu, de continuité et de discontinuité : lors d'une discussion suivant la projection publique d'un film de Nam, il est fait référence à une aventure que Nam aurait eu avec une étudiante par le passé, et l'on voit par ailleurs que Nam invite une étudiante à prendre un verre. On retrouve donc malgré l'absence d'Oki le motif de la relation professeur marié-étudiante dans la première partie, mais cette fois c'est Nam et non Song qui occupe la place du professeur marié. La relation professeur-étudiant prend ainsi une dimension structurelle, chaque terme de la relation pouvant être remplacé, toute étudiante et tout professeur prenant place dans une série infinie.

Outre le problème de l'identité des personnages, d'autres choix d'Hong Sang-soo échappent à toute perspective de continuité chronologique. Ainsi, le plan qui ouvre la seconde partie participe d'un *effet de substitution* construit au cours du récit. La situation ouvrant la seconde partie, nous montrant le professeur Song et l'étudiant Jingu discutant du court-métrage de ce dernier, fait écho à une situation de la première partie, à un moment où nous pouvions voir Nam discuter avec une étudiante autour du scénario de cette dernière. Il était alors question d'un scénario et non d'un court-métrage réalisé, mais les deux discussions se déroulent dans la même salle, au même endroit (l'on constate une légère variation dans l'angle de prise de vue, qui s'est déporté vers la droite dans la seconde partie).

Cependant, d'un plan à l'autre, les places ont été interverties : le professeur Nam qui se tenait à droite du cadre face à une étudiante a été remplacé par le professeur Song qui fait face à l'étudiant Jingu à la gauche du cadre. L'effet de substitution tient ici à la fois *au retour d'un espace et à la disposition des personnages dans cet espace*, ainsi qu'au rapport que les personnages de chaque partie ont les uns avec les autres : Nam était à droite et Jingu est à gauche, mais l'important est que les deux sont interprétés par un même acteur, et que nous reconnaissons par ailleurs les traits du professeur Song de la première partie dans ceux du professeur auquel fait maintenant face un étudiant qui a donc pour sa part les traits de Nam.

Un tel effet fonctionne par superposition d'images et suppose donc une appréhension non-chronologisée et non-hiérarchisée du récit. Loin d'être une expérience de la continuité ou d'inviter à retrouver un bon ordre ou à assigner une bonne relation, le passage de « Le jour des incantations » à « King of kisses » est *une expérience qui nous fait voir, dès l'apparition des personnages de la seconde partie, le saut d'une identité à l'autre* (Nam devenu Jingu), et *met un personnage à la place d'un autre* (un étudiant pour une étudiante, un professeur pour un professeur) : une expérience de discontinuité. Puisqu'il suppose la mise en rapport à la surface de deux plans isolés, nous parlons d'un effet de substitution, mais cet effet porte à la fois atteinte à l'unité et à l'unicité, et il suppose en même temps *une recomposition des images, une redistribution des rôles et une dé-finition des personnages et de leurs rapports* (le professeur devenu étudiant, la substitution d'un rapport d'étudiant à professeur à un rapport de collègue à collègue).

Si la continuité et l'identité des personnages étaient d'abord menacées par une incohérence du comportement des personnages eux-mêmes, elles sont ici menacées de manière plus radicale dans la forme du récit elle-même. En associant un changement dans l'identité des personnages et une dimension spatiale (retour des mêmes lieux) – c'est-à-dire l'identitaire et l'identique – l'effet de substitution porte le problème à un point culminant et amplifie le doute. Nous avions posé une alternative : ou bien des

personnages différents dans un même monde, ou les mêmes personnages dans des mondes différents, mais l'effet de substitution fait poindre l'idée que nous avons affaire à *des personnages différents dans des mondes différents.*

Le cas que nous venons d'évoquer n'est pas un cas unique dans *Oki's movie*, puisque l'un des premiers plans de la première partie se trouve également mis en rapport avec l'un des derniers plans de la seconde : le premier nous montre Nam sortant devant sa résidence et s'arrêtant après quelques pas en tenant dans sa main droite, maintenue en l'air à hauteur de poitrine, une cigarette, et le second nous montre Jingu sortant de la résidence d'Oki, s'arrêtant et adoptant la même posture que Nam.

Il n'y a pas ici d'interversion des positions dans l'espace[457] puisque les personnages se trouvent au même endroit, mais l'effet de substitution est produit à travers une *coïncidence spatiale et physique* : la différence liée aux données narratives, à la tenue vestimentaire et même aux conditions atmosphériques est mise en tension avec les ressemblances physiques et spatiales. Mais *la convergence est rendue problématique par la coïncidence spatiale*, et, comme dans le cas du parc de *Yourself and yours*, il faudrait disposer d'informations nous permettant de situer les deux moments dans le temps : Jingu se trouve-t-il dans le passé au même endroit qu'il occupera dans le futur, ou sont-ils chacun dans un monde différent, un monde où cet endroit est la résidence où habite Nam et un autre monde ou cet endroit est la résidence d'Oki ? Sont-ils deux personnages différents dans deux mondes indépendants ? Et, lorsque la femme de Nam l'appelle par un autre prénom[458], ce prénom ne vient-il pas directement d'un espace intermédiaire, comme tombé d'un autre monde où un autre homme appelé Youngsu occuperait sa place ?

Croyant au pouvoir qu'ont les films de s'entre-éclairer, faisons le pari qu'*In another country* nous aidera à démêler ces questions. Mais, avant de décrire sa structure spécifique, commençons par y relever la présence d'un autre effet de substitution. Vers la fin de la seconde histoire, un plan nous montre un personnage de femme enceinte, s'avançant et s'accoudant sur le balcon d'un bungalow afin d'observer le paysage. Une silhouette ne tarde pas à faire son apparition dans l'arrière plan, s'avançant depuis la droite pour gagner une route (en empruntant pour ce faire un chemin reliant cette route à une auberge à laquelle est joint le bungalow). Cette silhouette est celle d'Isabelle Huppert.

Quelques minutes plus tard (du point de vue de la continuité filmique), l'un des premiers plans de la seconde histoire nous montre Isabelle Huppert, s'avançant et s'accoudant sur le balcon du même bungalow pour regarder les alentours. C'est alors qu'une silhouette s'avance, suivant le même parcours que la précédente, sur le chemin menant de l'auberge à la route : l'on reconnaît cette fois la silhouette de

[457] À la limite, il y a interversion structurelle, au niveau de la position des plans eux-mêmes à l'intérieur du montage de chaque partie. Les personnages sont au même endroit, mais un plan se situe au début et l'autre à la fin de leurs parties respectives.
[458] C'est à la suite du moment d'arrêt de Nam que l'« erreur » de prénom a lieu.

la femme enceinte. Effet de substitution, donc, à travers une coïncidence spatiale : les deux femmes occupent la même place dans l'image, et, tandis que la tenue d'Isabelle Huppert a changé, la femme enceinte arbore toujours le même t-shirt jaune vif.

Ajoutons à cela deux choses. D'abord, alors que les deux femmes échangent quelques paroles à distance dans le premier plan, le second plan est muet et semble n'avoir d'autre fonction que de produire cet *écho structurel* (il s'agit donc d'un jeu formel, c'est-à-dire d'un enjeu de pensée). Ensuite, que le trajet des deux femmes diverge finalement : Isabelle Huppert tournait à droite sur la route, mais la femme tourne à gauche[459]. La divergence des trajets s'effectue-t-elle dans une convergence des images à l'intérieur d'un même monde, ou renvoie-t-elle au contraire à une bifurcation à la surface et à une divergence entre deux mondes ?

*La structure d'*In another country

Il nous faut replacer ces deux plans dans une économie générale du récit et noter ce qui différencie *In another country* d'*Oki's movie*. *In another country* fait se succéder trois parties comme *Oki's movie* en fait se succéder quatre, mais les parties ne sont pas ici séparées par l'intervention d'un générique, sans que le récit ne se contente pour autant d'aligner les parties. La particularité d'*In another country* tient à la présence d'un *relais énonciatif,* c'est-à-dire d'un personnage qui assure à l'intérieur du récit lui-même la fonction et la tâche du cinéaste. Le récit s'ouvre en effet sur un panneau indiquant le nom d'un lieu, « Auberge West Blue », à l'intérieur duquel l'on assiste à une conversation entre une jeune femme et sa mère, qui sont venues dans la station balnéaire de Mohang pour fuir une situation compliquée et attendre sa résolution : ils évoquent la conduite immorale d'un oncle qui, après avoir ruiné leur famille, est censé se rendre à la police dans quelques jours. Mais nous découvrons par la suite que la jeune femme est une scénariste qui, pour tromper une attente anxieuse, décide de jeter sur le papier quelques idées de court-métrages. Le récit se place ainsi sous le sceau de l'imaginaire, puisque les images que nous allons voir sont ainsi assimilées à des fictions sorties tout droit de l'imagination de ce personnage.

La voix off de la scénariste, alors que cette dernière est assise à une table face une feuille, nous dit qu'elle pensait d'abord écrire l'histoire d'une femme qui fuit ses dettes, mais qu'elle a finalement choisi de raconter l'histoire d'une « *charmante française en vacances* », qui est aussi une réalisatrice très connue. Et la voix de préciser « *Celle que j'ai rencontrée au festival du film de Jeonju me servira de*

[459] On pourrait encore ajouter que l'on remarque, comme dans le cas précédent de la substitution de Jingu à Nam, un contraste atmosphérique : le temps est moins lumineux dans le premier plan que dans le second. Ceci est à la fois anecdotique et important *s'il est question de mondes*. Comme le montrent nos exemples, l'effet de substitution peut se décliner en différents cas, impliquant tantôt trois acteurs, tantôt deux, tantôt un, mais son dénominateur commun est le lieu.

modèle ». Nous passons ainsi à la suite d'une coupe au début de la première histoire, découvrant le personnage d'Anne (Isabelle Huppert) sur la plage de Mohang.

Le personnage de la scénariste fera retour deux fois au cours du récit, dans deux plans faisant office de transition entre les différentes histoires, plans où nous la voyons à chaque fois attablée, et à l'occasion desquels la voix off intervient pour nous livrer un renseignement à propos de la fin de l'histoire qui s'achève et nous donner des informations sur celle qui va commencer. En l'occurrence, la scénariste fournit toujours une description de celle qui sera son personnage principal et de sa situation. Soit, pour la seconde histoire, « *le personnage suivant est une riche femme au foyer qui vit à Séoul. Son mari dirige une firme automobile, mais elle est venue à Mohang pour l'amour d'un Coréen. Il faut du courage à une étrangère pour venir jusqu'ici* » ; et, pour la troisième histoire, « *le personnage suivant a été abandonné par son mari pour une Coréenne. Son amie professeure d'études folkloriques est descendue avec elle à Mohang. Afin de la consoler* ».

Si l'on s'attache à l'expression de la scénariste, « *le personnage suivant* », la question qui se posait devant *Oki's movie*, celle de savoir si nous avons affaire aux mêmes personnages d'une histoire à l'autre, semble réglée : nous avons affaire à trois personnages différents. Et pourtant, l'on retrouve dans *In another country* la même tension que dans *Oki's movie*, les différences étant mêlées de ressemblance : si nous avons affaire à trois personnages différents par leurs vêtements, leurs caractères et leurs idiosyncrasie, tous *partagent des singularités*, les mêmes traits (ceux d'Isabelle Huppert) et le même prénom (Anne)[460]. Les choix du cinéastes rendent à nouveau l'identité problématique, et le problème se pose notamment ici, comme dans l'exemple précédent, à travers la présence d'incohérences ou de *retournements chez un personnage* d'une histoire à l'autre, mais aussi par une *communication des différents personnages* (soit en fait les deux aspects qui correspondent au « discours des extrêmes » : chacun a des côtés extrêmes et tout le monde se ressemble).

Si nous constations un retournement entre deux Song, l'un vantant les livres et l'autre rejetant la rationalité, le retournement concerne ici deux Anne, celle de la seconde partie trompant son mari avec un

[460] Anne semble ainsi un personnage à l'identité mobile et nous rappelle bien sûr Minjung dans la mesure où, comme dans *Yourself and yours*, il nous est ici impossible de décider si un même personnage reçoit des singularités différentes pour devenir différentes versions de lui-même ou si ce sont au contraire différents personnages qui reçoivent en partage certaines singularités, s*i l'autre passe dans l'un ou si l'un passe dans l'autre*. Nous verrons qu'il y a également un usage de la « synthèse disjonctive » dans *In another country,* mais les structures des deux films, ainsi que les enjeux narratifs, ne produisent pas le même questionnement. Par ailleurs, le cas posé par *In another country,* nous montrant plusieurs version de personnages ayant des éléments communs et des éléments différentiels, s'assimile à une composition des identités que Deleuze aborde à partir des théories de Leibniz sur les mondes incompossibles, un même personnage ou individu étant présent dans différents mondes. Face à cette question, Leibniz procède en posant l'existence d'un individu « vague », c'est-à-dire « constitué par un petit nombre de prédicats », qui est à chaque fois « complété » différemment dans différents mondes. Voir *Logique du sens, op. cit*., p. 138-141. Nous pouvons ainsi imaginer qu'il existe une Anne « vague », ayant dans chaque monde le même prénom et les mêmes traits physiques. Mais nous anticipons légèrement en évoquant ici le concept d'incompossibilité et une pluralité de mondes, ce que nous allons développer dans les pages à venir.

Coréen, alors que celle de la troisième partie a été quittée par son mari pour une Coréenne. La communication concerne quant à elle à la fois Anne et les autres personnages du film, leurs qualités et rapports. Dans la première partie, Anne vient à Mohang en compagnie d'un couple, le réalisateur Jongsoo et sa femme enceinte. Dans la seconde partie, Anne est rejointe par son amant, Soo, qui est aussi un réalisateur, mais l'on y aperçoit également, au détour d'un plan (celui évoqué plus tôt), la femme enceinte. Dans la troisième partie, Anne est avec son amie Sook, mais les deux femmes font sur place la rencontre du couple du réalisateur et de la femme enceinte (ceux-ci ne sont donc pas cette fois préalablement connus d'Anne). Par ailleurs, des personnages sont communs à l'ensemble des parties : une jeune femme qui s'occupe de l'auberge, Wonju, mais aussi celui qui est sans doute le second personnage principal du film, un maître-nageur.

Si deux hommes convoitaient Oki dans *Oki's movie*, ici Anne est convoitée par trois hommes, dont les identités se trouvent mises en communication comme l'étaient celles de Jingu et de Song. Jongsoo, Soo et le maître-nageur forment à l'intérieur du récit une sorte de *chaîne de prétendants partageant des éléments*. Le lien de Soo et de Jongsoo est sans doute le plus évident, puisqu'ils ont une profession en commun et que chacun est à un moment donné impliqué dans une même situation : Wonju s'enthousiasme de l'arrivée de Soo en disant qu'elle l'a vu à la télévision, et Sook reconnaît Jongsoo, qu'elle a également vu à la télévision. À chaque partie son réalisateur, donc, Soo occupant dans la seconde la place laissée vacante par Jongsoo (qui n'y apparaît pas, même si l'on y voit sa femme – sa présence est donc seulement *possible*).

Mais il faut en outre ajouter que, tout comme l'on pouvait douter de la continuité de l'identité de Song et de Jingu dans *Oki's movie*, l'on peut cette fois douter de celle de Jongsoo entre la première et la troisième partie, l'écriture produisant ici encore un flottement en rendant sensible une différence dans la répétition. Jongsoo confie dans la première partie avoir l'envie de réaliser un film sur Mohang, et plus spécialement sur les luttes sociales de ses habitants, puis explique dans la troisième partie qu'il se trouve à Mohang pour réaliser des interviews de gens qui y habitent depuis longtemps. Il y a donc une forme de continuité (le retour du projet de film), mais aussi une discontinuité, le personnage ne mentionnant pas la seconde fois le thème des luttes : s'il se peut tout à fait que, d'une partie à l'autre, le même projet n'en soit pas au même point, il se peut également que le même personnage diffère à partir d'une base commune, et que le projet de film soit lui-même différent.

Cette hypothèse peut être confortée par un détail : lors d'un échange de la première partie, Jongsoo corrige Anne lorsqu'elle l'appelle par inadvertance « Jong », mais le personnage s'appelle lui-même Jong dans la troisième partie. Cette *variation du prénom* pourrait être fortuite, mais elle pourrait nous indiquer

une *variation du personnage lui-même*, et elle doit nous rappeler l' « erreur » sur le prénom qui a lieu au début d'*Oki's movie*.

En fait, si Jongsoo a un point commun avec Soo, il peut être considéré comme un *composé* de Soo et du maître-nageur, avec lequel il partage une action ou un motif : tout comme le maître-nageur essaie d'attirer Anne loin de ses amis dans la première partie, en prétextant avoir quelque chose à lui dire, Jungsoo essaie d'attirer Anne loin de sa femme et de Sook dans la troisième partie, en prétextant vouloir lui montrer quelque chose de spécial. Les hommes entrent donc ici dans des rapports de ressemblances les uns avec les autres, si bien que *tous sont de potentiels doubles et que chacun est rapporté à une généralité, à « tout le monde »*[461].

Contrairement aux hommes, on dirait que les femmes n'entrent en rapport qu'avec elles-mêmes (notamment Anne, selon la formule « elle est à elle-même son propre double »), mais nous avons vu que cela n'était pas si simple puisqu'un lien est posé entre Anne et la femme enceinte de Jongsoo à travers l'effet de substitution qui met l'une à la place de l'autre. *La communication des personnages peut aussi bien passer par une composition de l'image et une position dans l'espace que par le partage de singularités ou d'éléments d'ordres divers*[462]. Et, comme nous le disions, l'effet de substitution implique à la fois l'identité des personnages et celle du monde, induisant un questionnement sur le rapport temporel des deux moments impliqués.

La scénariste et ses images, Anne et le point aléatoire

La convergence des moments ou l'unité du monde ne sont garanties qu'à la condition que les différents moments impliqués puissent être distingués et caractérisés *relativement* comme passé et futur. Le questionnement sur la relation temporelle des moments, tout en étant rendu problématique, était néanmoins suggéré dans *Oki's movie* : il fallait ainsi que Jingu se soit trouvé devant la résidence avant Nam, ou bien qu'il ait discuté de son court-métrage avec Song avant qu'il ne discute lui-même du

[461] Une des répétitions du film concerne d'ailleurs « les hommes coréens ». Dans la première partie, Jongsoo tente de mettre en garde Anne contre les hommes coréens après que le maître-nageur a dit vouloir lui parler seul à seul, disant « *Des hommes coréens comme lui, il y en a à la pelle. Ils aiment les étrangères, j'en suis malade,il faut se méfier. Ils sont différents* ». Mais dans la troisième partie, c'est Sook qui, après que Jongsoo ait voulu attirer Anne à part, met Anne en garde : « *Oh, ces hommes coréens ! Tu dois te méfier* ». Malgré ses propos, Jongsoo est donc un coréen comme les autres, ce qui en réalité transparaît dès la première partie où il essaie également d'embrasser Anne, juste après l'avoir mise en garde...

[462] Nous pouvons ajouter, en ce qui concerne les personnages féminins, qu'elles se trouvent mises en rapport ou en comparaison à l'occasion d'une discussion. Jongsoo complimente Anne puis Wonju en disant qu'elles sont belles, ce qui amène sa femme à demander ce qu'il en est d'elle, si elle est plus belle ? Légèrement coincé, le mari répond que oui. On remarque alors que la femme témoigne de l'incertitude caractéristique des personnages d'Hong Sang-soo en demandant si elle peut le croire. Mais l'important ici est qu'Anne conclut la discussion en proclamant, donnant assez peu d'importance pour sa part à la chose, « *Ok, on est toutes belles* ».

scénario de l'étudiante dans la salle de l'université. Mais le dispositif énonciatif d'*In another country* (le rapport des deux niveaux d'énonciation : scénariste et scénario) est tel que la question de la relation temporelle des moments composant les différentes histoires semble superflue. Il n'est pas nécessaire *a priori* de se demander ici si le plan où Anne se trouve sur le balcon précède celui où elle se trouve sur la route : nous sommes devant des images-fictions tirées de l'imagination d'une scénariste et non devant des fragments prélevés sur la continuité d'un monde objectif ou relatant des expériences vécues dans le passé (comme cela pourrait être le cas dans *Oki's movie*), et les événements coexistent simplement sur la surface ou l'écran de l'imagination.

On ne se demandait pas non plus dans *Un jour avec, un jour sans* si une rencontre avait lieu avant l'autre dans un temps empirique, l'important étant qu'elle se suivent sur un écran. Mais il faut souligner la coïncidence entre la situation d'images produites et projetées par l'imagination et celle de fragments d'espace-temps alignés sur une ligne droite du temps. *On dirait en effet que l'instant de la détermination des moments et de la répartition des éléments par l'imagination correspond à un saut hors du temps empirique*, les différentes images ou parties entrant dans des rapports de simultanéité. Seulement, il ne s'agit pas ici de sortir du temps pour y revenir, puisque l'on dirait plutôt que l'imagination retire à la surface toute dimension temporelle : ni chronologie, ni désordre, ni temps multiple, ni éternité – des images comme possibilités sur une surface imaginaire. Ici, donc, trois histoires d'Anne, chaque histoire étant une version possible de la visite d'une Française à Mohang.

La présence de la scénariste dans *In another country*, mettant en exergue l'aspect fictionnel des histoires, produit à première vue une sorte d'évidence, peut-être trompeuse, mais qui nous renvoie à l'activité du cinéaste lui-même. Il est possible par bien des points de *relever une connivence entre la méthode propre à Hong Sang-soo et l'activité de la scénariste*, et la rencontre que cette dernière dit avoir faite avec une réalisatrice française reflète dans le récit celle du cinéaste avec son actrice[463]. Comme Hong Sang-soo, la scénariste mobilise des fragments tirés de son expérience passée, et son écriture apparaît également localisée, toutes les histoires se déroulant dans l'espace qu'elle occupe elle-même au moment de l'écriture, celui de la station balnéaire. Ses décisions semblent également être prises sur l'instant, la voix off nous indiquant la décision rapide d'abandonner une première idée (une histoire inspirée de sa propre situation) et la célérité avec laquelle les autres idées s'enchaînent.

[463] Jean-Sébastien Chauvin « Il suffit de voir la vie sous un angle joyeux », entretien avec Hong Sang-soo, *art. cit.,* p. 28 : « Tout à commencé lors d'une rétrospective de mes films à la Cinémathèque française. J'ai rencontré Isabelle Huppert à cette occasion, à un dîner. Plus tard elle est venue à Séoul et j'ai lu dans les journaux qu'elle souhaitait travailler avec quelques réalisateurs coréens, dont moi. Je l'ai appelée, on a déjeuné de manière informelle. Je devais tourner peu après sans avoir la moindre idée de ce dont le film allait parler. Je lui ai demandé si elle était prête à se joindre à nous, elle a accepté ».

Enfin, l'activité de la scénariste, à chacune de ses apparitions, consiste à affecter directement à ses personnages une situation et des qualités, c'est-à-dire, du point de vue du plan de composition esthétique, à répartir les éléments ou les singularités. La liberté et la gratuité de la détermination des personnages apparaît de manière limpide dans l'expression « *le personnage suivant* ». Suite à chaque intervention de la scénariste s'opère une *recomposition des images et une redistribution des rôles sur le plan de composition esthétique et une dé-finition des personnages de la fiction*. Aussi, le point aléatoire instantané, s'il est omniprésent dans l'œuvre d'Hong Sang-soo et actif entre les parties d'*Oki's movie*, n'est nulle part ailleurs aussi « visible » dans que dans l'interstice qui, dans *In another country*, sépare les plans de la scénariste et ceux où commence une nouvelle partie. Le passage d'une partie à l'autre correspond au passage de possibles à la surface à travers l'instant, *chaque possible étant une création imaginaire et libre*.

In another country se place dès le départ sous le signe du possible, dès que la voix off de la scénariste nous indique qu'une première idée, une histoire où un personnage inspiré de la scénariste, aurait eu le premier rôle, a été abandonnée : l'histoire d'une femme française est donc racontée à la place d'une autre histoire possible. Mais si l'histoire d'une Coréenne qui fuit ses dettes aurait pu nous être racontée à la place de celle d'une réalisatrice française, le récit ne nous présente pas seulement *une* histoire de Française en Corée puisqu'il nous présente *trois* histoires de Française en Corée, *parmi d'autres possibles*. Le retour des plans de la scénariste au cours du récit est indissociable de la suggestion d'une infinité de versions possibles du personnage d'Anne et du monde dans lequel elle évolue. Telle est ici la *fonction confondue du cinéaste et de la scénariste* : faire passer un « modèle », une actrice française ou une réalisatrice française par une zone de possibilité pour qu'elles deviennent différentes versions d'un personnage, mais également faire passer des situations et des lieux par cette zone de manière que les versions du personnages se combinent à la surface avec celles d'un événement et du monde où il a lieu.

Il faut souligner dans cet ordre d'idée la place qu'Hong Sang-soo accorde à la scénariste dans chaque partie, et son lien avec une indétermination qui est la condition du possible. L'on retrouve en effet la scénariste à l'intérieur même de ses histoires, une même actrice interprétant la scénariste et le personnage de Wonju, la jeune femme (étudiante, dit-on dans la première partie) qui s'occupe de l'auberge « West Blue » et accueille à chaque fois les autres personnages lors de leur arrivée. Ce choix ne va pas sans une note de réflexivité puisque, si la scénariste remplit une *fonction de détermination* des personnages, celle-ci est prolongée dans la *fonction d'accueil et d'orientation* remplie par Wonju dans chaque histoire[464].

[464] Nous aborderons plus loin la présence de la scénariste à l'intérieur de ses histoires dans une autre perspective : non plus comme touche réflexive, mais comme indice d'une égalité des niveaux d'énonciation.

Une même scène se répète en effet : sortant de son bungalow pour une promenade, Anne croise Wonju et, ne sachant pas vraiment où aller, lui demande si elle a un endroit à lui conseiller. La jeune femme répond alors invariablement qu'elle doit justement aller faire quelques courses et peut l'accompagner quelques instants. Mais, alors que les deux femmes s'avancent ensemble vers le hors-champ, une coupe nous fait systématiquement passer à un plan d'Anne seule. Celle-ci est, on le devine, en marche vers l'endroit que Wonju a dû lui indiquer, mais elle arrive cependant toujours au bout d'une route présentant une bifurcation entre deux chemins, l'un partant vers la gauche et l'autre partant vers la droite. La route en question est la route fléchée qu'évoque Hong Sang-soo en entretien[465], et ces moments ont deux dimensions complémentaires : s'inscrivant à l'intérieur d'une structure qui donne chaque histoire comme un court-métrage, ils accusent encore le caractère imaginaire de l'ensemble (en indiquant la facticité de l'image-fiction), et ils participent également à mettre en évidence l'indétermination et le hasard.

D'un côté, donc, la flèche indiquant la droite prend la valeur d'une *marque d'énonciation* semblant venir relayer à l'intérieur de la diégèse les déterminations posées par l'auteur, cinéaste ou scénariste : comme si le chemin du personnage était déjà pré-déterminé, inscrit dans l'espace de la fiction lui-même. Mais d'un autre côté cet espace où tout semble tracé d'avance est celui où le personnage se trouve pris d'une hésitation, et tantôt Anne va dans le sens de la flèche (première et troisième partie), tantôt elle se dirige dans l'autre sens (deuxième partie). La fonction de Wonju à l'intérieur des histoires s'avère ainsi paradoxale : elle envoie immanquablement le personnage d'Anne vers un lieu, mais ce lieu est celui où le personnage rencontre une alternative ouverte[466]. *L'espace n'est donc pas comme on peut d'abord le penser un espace de pré-détermination, mais au contraire un espace d'indétermination*, et, au bout de cette route fléchée, *Anne se confronte au point aléatoire*, la bifurcation à l'intérieur de l'image, l'alternative droite-gauche, renvoyant directement à une bifurcation de surface, au passage d'une histoire à une autre, parmi d'autres possibles.

Le plan d'Anne sur la route fléchée est un point d'indétermination, de possibilité, où s'opère de manière sensible la jonction entre les différents plans, plan de pensée, de composition et d'existence, l'hésitation du personnage engageant à la fois la suite du récit et le devenir du personnage. Aussi est-ce la même chose ici de choisir une direction pour le personnage et de choisir la direction du personnage pour le cinéaste, ces deux choix s'opérant à partir d'une indétermination première et à travers la zone de possibilité qui double la surface. Mais l'important ici est qu'Anne effectue un choix en choisissant la

[465] Voir *supra*, p. 243.
[466] Voir *supra*, p. 358, où est évoqué le fait que les choix d'Hong Sang-soo, en intégrant le hasard, subvertissent la fonction transcendante de détermination.

droite ou la gauche, continuant un trajet ou *une existence composée d'une série de choix*, alors que le cinéaste peut organiser non seulement la bifurcation du personnage vers la droite et la gauche mais aussi *une bifurcation à la surface qui rend possible une multiplicité de choix*, la bifurcation n'ayant pas lieu au bout de la route mais entre les parties du récit, entre différentes histoires où entre mondes possibles où un événement peut se répéter et donner lieu à différentes versions. Car l'espace d'indétermination et de possibilité est aussi dans ce cas, comme nous le verrons, un espace divergent.

2.b L'incompossible et les mondes divergents

Nous pouvons à présent essayer de considérer *Oki's movie* et *In another country* à la lumière des déclarations d'Hong Sang-soo à propos d'*Un jour avec, un jour sans*, c'est-à-dire en concevant les différentes parties de ces récits comme des cercles entre lesquels se trouvent une infinité de possibilités – mais des cercles *allongés* sur une surface illimitée en rapport avec un sans-fond. Une structure à même de supporter une expérience du possible serait ainsi une structure où différentes parties coexistent comme versions possibles d'un même événement, qui présente un certain type de répartition des éléments et affirme une divergence.

Nous avons vu que les passages d'une partie à l'autre impliquaient une dé-finition, et l'on retrouve pour chaque récit les conditions de constitution des identités que nous avons dégagées dans la partie précédente : l'existence d'une zone d'indétermination objective commune, à partir de laquelle chaque individu peut être considéré comme un « cas ». Un point commun à nos deux exemples est que la répartition des éléments ou des singularités (c'est-à-dire de possibilités) à l'intérieur de la structure, et d'une partie à l'autre, produit d'un côté des différences à soi et de l'autre côté des ressemblances à l'autre. Produire une différence à soi revient ici à faire passer les personnages par des versions possibles d'eux, une version correspondant à une partie. Soit le cas de Song : il *pourrait* se méfier de la rationalité, mais il pourrait faire l'apologie de la lecture. Soit le cas d'Anne : elle *pourrait* tromper son mari, mais elle pourrait avoir été trompée.

Mais il faut aussi que la répartition fasse apparaître les autres comme une version possible de soi et que les places s'échangent. Il faut autrement dit que s'organise une *circulation* des singularités-possibilités et que s'instaure une *communication* de différents personnages entre les parties : que l'étudiant Jingu (*Oki's movie*) puisse devenir le collègue de son professeur, ou qu'un personnage comme Jongsoo (*In another country*) apparaisse comme un composé d'autres personnages, qu'il puisse se

conduire comme le maître-nageur dans la première partie dans l'espoir de devenir enfin l'amant d'Anne comme l'est Soo dans la seconde partie.

C'est en même temps que chacun passe par une série de versions possibles de soi, que l'un devient l'autre, et qu'il passe dans les autres, que l'autre devient un. La circulation des singularités d'un personnage à l'autre est liée au caractère ouvert de l'identité et elle peut amener, lorsqu'elle se manifeste dans une structure, à concevoir chacun non seulement comme un « cas » formé à partir de singularités, mais encore comme un *cas « fortuit »*, c'est-à-dire une combinaison parmi d'autres possibles et gratuites (rien ne rattachant les singularités à l'un plutôt qu'à l'autre)[467].

Mais penser le possible signifie à la fois penser le caractère fortuit de telle identité produite et concevoir une réverbération depuis les possibilités apparaissant à la surface : il faut que la pensée plonge depuis la surface dans une réserve de possibilités, qu'elle saisisse en chacun *une part non-réalisée ou virtuelle*[468]. Si les uns deviennent des autres par un passage du possible comme non-être à la réalité, penser le possible revient en effet à penser, sous le petit nombre de cas ou de combinaisons réalisées, l'infinité des possibilités non réalisées. Dès lors, si Hong Sang-soo a raison de dire que deux parties peuvent suffire à faire ressortir une infinité de possibles, il est évident que la multiplication des parties, donc des cas, aide à avancer sur la voie d'une conscience de la diversité et d'une infinité des possibles.

Mais nous avions noté qu'il s'agissait à la fois pour Hong Sang-soo d'amener à penser une infinité de possibles et une infinité de *mondes* possibles, et la question se pose dès lors de savoir si l'on peut parler à propos des parties d'*Oki's movie* et d'*In another country* de différents mondes possibles, comme cela était le cas pour *Un jour avec, un jour sans*. Sur ce point, il faut considérer que la pensée d'une pluralité de mondes possibles est principalement liée à toute une série d'*affirmations de la divergence* au niveau des constructions formelles d'Hong Sang-soo, c'est-à-dire à l'affirmation simultanée de moments « incompossibles », selon le terme que Deleuze reprend à Leibniz.

La continuité ou la cohérence d'un monde, selon l'auteur de la *Théodicée*, peut être définie par la convergence des séries de moments qui le composent et se prolongent les uns dans les autres (les moments étant alors dits « compossibles »)[469]. À l'intérieur de chaque monde, chaque moment offre

[467] Gilles Deleuze, *Logique du sens, op. cit*., p. 209. L'idée de l'identité comme « cas fortuit » est reprise à Pierre Klossowski, qui la formule lui-même à partir de Nietzsche.

[468] « Le doute sur la personne », dans *Le cinéma du diable*, dans *Jean Epstein, Écrits complets, Volume 5, 1945-1951*, *op. cit*., p. 166

[469] Voir Gilles Deleuze, *Le pli, op. cit.*, p. 80 : « Nous avons vu que le monde était une infinité de séries convergentes, prolongeables les unes dans les autres, autour de points singuliers ». (…) Il en résulte qu'un autre monde apparaît *quand les séries obtenues divergent au voisinage de singularités*. On appellera compossibles (…) l'ensemble des séries convergentes et prolongeables qui constituent un monde (…). On appellera incompossibles (…) les séries qui divergent, et dès lors appartiennent à deux mondes possibles. » (l'auteur souligne). La théorie de la compossibilité et de l'incompossibilité comme rapports entre une infinité de mondes possibles chez Leibniz est exposée des pages 79 à 90. Notons que ces rapports concernent à la fois le monde et les individus (ou « monades »), les deux étant constitués à travers une émission et répartition

plusieurs possibilités et peut ainsi être l'occasion d'une bifurcation. Seulement chaque choix ou réalisation de possibilité dans un monde a pour effet de rendre des possibilités impossibles dans ce même monde : ainsi, si un individu choisit à un moment donné de tourner à droite, il ne lui est plus possible de tourner à gauche. Autrement dit, u*ne possibilité effectuée dans un monde suppose une impossibilité dans ce même monde* (et l'on ne peut pas faire sortir l'impossible du possible). Cependant, toute possibilité qui est devenue une impossibilité dans un monde reste bien une possibilité *dans un autre monde* où un choix différent est effectué : c'est ainsi qu'à chaque moment peut s'opérer une bifurcation non seulement à l'intérieur d'un monde, mais aussi d'un monde possible à l'autre, entre deux séries divergentes l'une par rapport à l'autre[470].

Soit le moment où, dans *In another country*, Anne se retrouve au bout de la route, face à une alternative, c'est-à-dire à deux possibilités : ou bien la droite, ou bien la gauche. D'après ce que nous venons d'exposer, le choix d'une possibilité devrait exclure l'autre : Anne ne peut pas tourner à droite et tourner à gauche dans un même monde. Cependant, Anne choisit bien, à l'échelle du récit, à la fois la droite et la gauche, deux fois l'une (sans que la répétition du choix implique la reproduction de l'expérience qui lui succède) et une fois l'autre. Nous avons donc affaire à l'intérieur du récit à la répétition d'une situation, répétition dont l'effet est de récuser l'alternative que la situation comporte : non pas à droite ou bien à gauche, mais à droite *et* à gauche, chaque terme de l'alternative pouvant être choisi, et cela à plusieurs reprises. Mais, si l'on suit Leibniz, cette récusation de l'alternative signifie que *les tournants d'Anne renvoient à une bifurcation entre différents mondes* : Anne ne peut pas tourner à gauche et à droite dans un même monde, mais elle peut tourner à droite dans un monde et à gauche dans un autre, aucun choix n'étant impossible, mais les deux choix étant seulement « incompossibles » entre eux.

La répétition des moments du choix d'Anne équivaut ainsi dans le récit à l'affirmation d'une divergence, ces moments, au lieu de converger ensemble dans un monde identique, divergent vers différents mondes possibles. Nous sommes déjà familiers de l'opération qui permet d'affirmer la divergence ou d'affirmer simultanément deux termes différents à la surface : nous avons à nouveau affaire ici à une « synthèse disjonctive ». Seulement alors que la synthèse disjonctive se construisait dans *Yourself and yours* à travers la succession directe de deux moments à la surface du récit et impliquait d'abord un personnage (Minjung le ventre plein, Minjung le ventre vide), elle implique ici le rapport de

de singularités. Deleuze aborde également cette théorie dans *Logique du sens,* où la synthèse disjonctive est donnée comme le procédé affirmant ensemble les termes divergents, donc les « incompossibles », voir *op. cit*., pp. 133-142, 200-201. Cette théorie est aussi mobilisée dans *L'image-temps, op. cit.* , p. 170-171, et *Différence et répétition, op. cit*., pp. 68-69 où la règle de convergence est définie comme « loi de continuité » (« C'est sans doute la continuité qui définit la compossibilité de chaque monde... »). On se rapportera également sur la questions aux cours de Deleuze datés du 29 novembre 1983 et du 06 décembre 1983, disponibles en ligne : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=265

[470] « On appelle bifurcation un point comme la sortie du temple, au voisinage duquel les séries divergent », dans *Le pli, op. cit*., p. 83

différentes parties d'un récit ou de moments appartenant à différentes histoires, si bien que l'affirmation des différences supporte ici plus directement la pensée d'une pluralité de mondes possibles (davantage, donc, que celle d'une identité individuelle échappant au principe d'identité dans un monde – même si l'une n'empêche pas l'autre, loin de là).

Mais les effets de substitution mettent eux aussi en jeu une opération de synthèse disjonctive. Nous avons noté l'importance d'une coïncidence spatiale dans ces effets qui, s'ils impliquent les qualités et les rapports des personnages, mettent d'abord un personnage à la place de l'autre. Il est ainsi possible de caractériser l'effet de substitution comme l'affirmation de deux possibilités qui pourtant devraient être, en vertu du principe d'identité et de la règle de convergence, exclusives l'une de l'autre : s'il y a un seul monde, alors il y a un seul balcon et une seule route, et la position de la femme enceinte sur le balcon ne peut pas coïncider avec celle d'Anne sur la route, et *vice versa*. Organiser la coïncidence spatiale des personnages revient ou à affirmer leur ubiquité (ils peuvent être à deux endroits à la fois) ou bien à affirmer l'existence d'une pluralité de mondes : les fragments ne convergent pas dans un monde unique et identique, mais ils divergent et se rapportent à chaque fois à un monde possible *affirmé par la structure* en même temps qu'un autre En fonction de l'effet de substitution comme synthèse disjonctive, l'on dira ainsi que, dans *Oki's movie* et *In another country, c'est toujours dans un autre monde que les uns sont à la place des autres, chacun étant un individu possible dans un monde possible.*

Les synthèses disjonctives impliquent donc le rapport de plans ou de fragments appartenant chacun à une partie différente et formant ensemble une alternative, mais si les alternatives (droite ou gauche, balcon ou route) sont récusées, c'est que les parties et leurs rapports à la surface font elles-mêmes, à une plus grande échelle, l'objet de synthèses disjonctives : la structure récuse toute alternative entre l'une ou l'autre des parties pour affirmer simultanément des versions possibles de personnages et de mondes.

Le jeu du monde

La présence de séries divergentes ou de bifurcations à la surface permettent de penser une pluralité de mondes possibles, et ceci vaut également pour *Un jour avec, un jour sans* et la bifurcation entre ses deux parties. Mais cette affirmation de différents mondes, si elle va à l'encontre de tout principe d'*unicité* (l'on passe d'un monde unique à une pluralité de mondes), semble ne pas porter atteinte à l'*unité* des mondes considérés séparément. Comme le remarque Deleuze, la divergence, considérée à travers la notion d'incompossibilité de Leibniz, est un principe d'exclusion qui vient *garantir*, si ce n'est l'existence d'un monde unique, au moins *la continuité de chaque monde possible* et la convergence des séries qui le

composent. Or, cet usage exclusif de la divergence repose chez Leibniz sur un postulat théologique : c'est Dieu qui pose les règles du « jeu du monde »[471]et garantit que les bifurcations ont lieu entre différents mondes et non à l'intérieur d'un même monde. Mais une fois le postulat divin retiré, rien n'interdit en fait que les bifurcations aient lieu à l'intérieur d'un même monde et que deux termes « incompossibles » appartiennent donc à un même monde[472].

Cette idée peut entraîner d'importantes conséquences : contrairement à ce qu'expose la théorie de Leibniz, le moment du choix n'impliquerait pas qu'une possibilité devienne une impossibilité dans un même monde, mais *toutes les possibilités resteraient sans cesse possibles*, ce qui revient à poser que tout ce qui a été fait et sera fait peut-être défait ou refait différemment dans un même monde (soit qu'un même événement donne lieu à différentes versions possibles, soit que les événements ne se prolongent plus dans leurs conséquences, que toute causalité soit dissoute).

Il faut donc poser une nouvelle question : les structures d'*Oki's movie* et d'*In another country* permettent-elles seulement de penser des mondes incompossibles en maintenant un principe d'unité, ou permettent-elles de penser l'appartenance des « incompossibles » à un même monde ? Y a-t-il dans ces récits différentes versions possibles d'un événement dans un même monde, ou des événements qui restent sans conséquence ?

Une première réponse pourrait venir d'*Oki's movie*, à travers le cas de Song. Les parties d'*In another country* (ou *Un jour avec, un jour sans*) apparaissent plus spontanément comme deux mondes différents et relativement indépendants que les parties d'*Oki's movie*, et la question peut se poser dans ce dernier exemple de savoir si nous avons affaire à un monde où Song a arrêté d'enseigner et à autre un monde où il a continué à enseigner ou bien plutôt à un même monde composé de séries divergentes. *Oki's movie* est un cas tout à fait particulier où le fantôme de chronologie ou de continuité, que l'on pourrait balayer en mettant l'accent sur le statut imaginaire des parties (il s'agit de court-métrages), se retourne en moyen de subvertir le principe d'unité. Il ne faut pas décourager une tendance spontanée à faire converger les parties dans un tout, puisque c'est en suivant cette tendance que l'on obtient, au lieu d'un tout unitaire, un monde incohérent ou une image diabolique à l'intérieur de laquelle sont contenues les bifurcations..

Tout comme Anne n'est pas censée pouvoir à la fois tourner à droite et à gauche, Song ne peut pas à la fois arrêter d'enseigner *et* continuer à enseigner dans un même monde. Le moment de la démission de

[471] *Ibid.*, p. 89, p. 83. Voir aussi *Logique du sens, op. cit*., p. 201 : « Mais cette règle d'incompossibilité, Leibniz s'en sert pour exclure les événements les unes des autres : de la divergence ou de la disjonction, il faut un usage négatif ou d'exclusion. Or ce n'est justifié que dans la mesure où les événements sont déjà saisis sous l'hypothèse d'un Dieu qui calcule et choisit... ».

[472] L'exemple que Deleuze oppose le plus volontiers à celui de Leibniz est celui de Borges qui voudrait « que Dieu fasse passer à l'existence tous les mondes incompossibles à la fois », voir *Le pli, op. cit.*, p. 84. Voir le cours du 29 novembre 1983 : « La bifurcation ne désigne plus une séparation entre mondes incompossibles entre eux, c'est notre monde qui contient toutes les incompossibilités et les bifurcations possibles et convenables ; Et c'est la réponse de Borges à Leibniz à travers les siècles ». Cours disponible en ligne : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=265

Song constitue un point de bifurcation qui correspond au passage d'une partie à l'autre, mais il semble que le choix du personnage n'ait été suivi d'aucune conséquence, que la possibilité d'enseigner ne soit pas devenue une impossibilité : le monde d'*Oki's movie* serait un monde où l'on peut démissionner et continuer à enseigner.

Cette image d'un monde divergent ne s'obtient cependant qu'en opérant une redistribution de l'ordre des parties du récit, en considérant que la troisième partie se situe avant les autres (encore une fois : *l'effort d'établissement d'une continuité chronologique se retourne en une une discontinuité du monde*). Il ne faut pas négliger le choix du cinéaste de nous présenter les parties dans cet ordre, qui n'est pas sans incidence : le choix de placer dans le récit un moment passé *après* des moments qu'il n'a pas rendu impossibles produit un un effet ou engendre un questionnement particulièrement retors. L'on dirait de cette manière que des parties prennent à la fois le statut d'*un futur qui aurait pu être autre au regard du passé* (si Song avait démissionné, alors sa relation avec Oki *aurait pu* se terminer, etc.) et d'*un passé qui pourrait être autre au regard du futur* qu'il n'a pas empêché (Song est devenu un professeur à la morale suspecte, qui a été quitté pour Jingu, qui *aurait pu* démissionner).

Le passé, comme le propose Kierkegaard, peut être défini comme le *devenu*. Mais il existe une « duplicité » du devenir[473] : si le devenir implique le passage par une zone de possibilité, alors cela signifie que le passé, quand bien même il est invariable en tant que devenu (il ne peut être refait) n'est pas *nécessaire* au moment où il devient[474]. Or, la structure d'*Oki's movie*, en disposant le passé après le futur, pourrait permettre de penser à la fois *l'inclusion de toutes les possibilités en avant* et *le maintien de toutes les possibilités en arrière* : choisir de démissionner n'implique pas de ne plus donner de cours, mais il n'est pas exclu de choisir de démissionner lorsque l'on arrive au bout de sa carrière, de *commencer par finir ou de finir par commencer.* Nous n'avons pas forcément affaire ici à un futur qui diverge du passé en présentant un élément « incompossible » : peut-être est-ce le passé qui diverge du futur en devenant autre, c'est-à-dire en *réactivant* une possibilité. Tout le possible passé reste sans cesse possible, et le passé n'est pas nécessairement vrai au regard d'un futur, le futur n'étant plus lui-même déterminé par le passé.

À partir de la coexistence de possibilités sur une surface imaginaire, la structure d*'Oki's movie* peut donc permettre de penser l'appartenance de moments « incompossibles » à un même monde. Cependant, si une telle pensée n'implique pas ici de restaurer un ordre chronologique (selon lequel la troisième partie viendrait avant les autres), il faut souligner que nous avons été amenés à requalifier les *courts-métrages*

[473] « Miettes philosophiques », *op. cit.*, p. 123, 117 : « le devenir peut inclure en soi un redoublement, c'est-à-dire une possibilité de devenir à l'intérieur de son propre devenir ».
[474] *Ibid.*, p. 117, p. 127 : « Le passé ne devient donc à aucun moment nécessaire, pas plus qu'il n'était nécessaire quand il est devenu (…) La possibilité, d'où est résulté le possible devenu réel, accompagne toujours le devenu et reste auprès du passé, même s'il s'écoulait des millénaires dans l'intervalle ».

comme des *fragments temporels* entrant en rapport les uns avec les autres. Nous pourrions donc estimer que la pensée d'un monde divergent, si elle est possible, ne l'est qu'à partir d'une surface qui n'est pas seulement imaginaire, mais aussi temporelle, *exclure la dimension temporelle revenant à obtenir différents mondes*. Les possibilités coexistantes sont, de ce point de vue, des virtualités.

De l'imaginaire au temps

Cette observation semble confirmée par ce qui se joue dans *In another country*, dont la description est restée jusqu'ici incomplète. En réalité, la structure, dans ce cas, fait également apparaître une image complexe, établissant des rapports temporels entre les différentes histoires d'Anne et les réunissant dans un même monde. Nous avons dit plus tôt que la fonction de la scénariste, reflétant celle du cinéaste, semblait être de faire passer des possibilités à la surface, que le passage d'une histoire à l'autre pouvait être rapproché de l'instant du saut qui extraie les événements du temps empirique et permet la superposition de présents simultanés dans un temps statique. En ce sens, nous pouvons d'ailleurs remarquer que la session d'écriture correspond à un *moment de pause ou d'attente* pour la scénariste (tout comme la recherche de Minjung par Youngsoo dans *Yourself and yours*). Cependant, la répartition des éléments ou les différentes combinaisons résultant du travail de l'imagination peuvent ici s'apparenter à des *redémarrages du temps*, l'instant du saut prenant le caractère d'un point faisant se joindre les extrémités d'un cercle décentré.

Cela passe notamment par une circulation d'éléments au travers des histoires, circulation particulièrement « objective », puisqu'elle implique des accessoires. Nous avons évoqué la répétition d'un échange entre Anne et Wonju dans chaque partie, or il se trouve que Wonju, dans chaque partie, fournit un parapluie à Anne. L'on remarque cependant une variation dans la troisième partie : en effet, celle-ci ne comprend pas de moment où Wonju donne le parapluie à Anne, mais les deux femmes évoquent cependant le parapluie lors d'une discussion, Anne s'excusant d'avoir perdu le parapluie auprès de Wonju.

Cette variation participe à créer un lien entre la deuxième et la troisième partie : dans la deuxième partie, nous avions en effet vu Anne cacher le parapluie dans une petite construction de pierre bordant une route. Or, la troisième partie se conclut par un plan d'Anne qui, se retrouvant devant cette construction murale, en extirpe le parapluie. Le personnage a donc *retrouvé* le parapluie de Wonju, mais à l'endroit exact où il avait été placé *dans une autre partie, par une autre Anne*. S'il est possible de n'y voir qu'une simple répétition d'une partie à l'autre, il est clair que le choix d'Hong Sang-soo a pour fonction de créer

une circulation entre les parties davantage qu'une répétition : en ne nous montrant pas dans la troisième partie le moment où Wonju donne le parapluie à Anne ni celui où Anne aurait caché le parapluie, il suggère qu'Anne n'a pas caché un parapluie différent dans un même endroit, mais qu'elle retrouve le parapluie qui avait été caché dans une partie différente[475]. *Le parapluie est donc un objet commun aux deux mondes – mais cela revient à suggérer que ces deux mondes ne forment qu'un monde contenant des séries divergentes.*

À cette circulation du parapluie s'ajoute celle d'une bouteille. La première partie s'ouvre sur un plan nous montrant Anne et son couple d'amis sur la plage de Mohang. Les amis d'Anne la mettent à cette occasion en garde contre la présence de tessons de bouteilles de soju, s'indignant au passage sur le goût des coréens pour l'alcool et voyant dans ces déchets une marque d'irrespect. Or, la troisième partie conduit Anne sur cette même plage, où elle essaie de remédier à son humeur sombre en absorbant une quantité impressionnante de soju. Le personnage, à cette occasion, jette une bouteille sur le sable.

Tout comme Anne retrouve un même parapluie d'une partie à l'autre, l'écriture nous suggère ainsi que la bouteille jetée par Anne à la fin de la troisième partie se retrouve au début de la première, reliant deux points éloignés de la surface. Mais, si c'est toujours le même procédé de circulation, le fait que la circulation se produise cette fois entre la fin de la troisième partie et le début de la première n'est pas innocent, u*ne telle circulation donnant à la relation des parties une forme circulaire.*

En somme, les trois parties du récit, dès que l'on met l'accent sur la circulation des objets, n'apparaissent plus comme trois possibilités correspondant à différents mondes et projetés sur une surface imaginaire, dans une sorte d'équivalence avec trois présents simultanés soutirés au cours empirique du temps, mais comme trois possibilités appartenant à un même monde pris dans un temps ayant la forme d'un cercle décentré, *chaque possibilité correspondant à un tour du cercle* (il se produit ce qui se produisait dans *Yourself and yours* : transformation de la ligne droite en cercle décentré).

Anne ne retrouverait pas le parapluie dans la troisième partie si celle-ci n'était pas d'une certaine manière *l'avenir* de la seconde, et la bouteille ne se trouverait pas dans la première si celle-ci n'était pas l'avenir de la troisième. Il faut insister ici sur l'inversion produite par le choix de placer la remarque sur la bouteille en ouverture de la première partie, puisqu'il en résulte que *la première partie dans la continuité filmique, mais aussi dans l'ordre de la création imaginaire de la scénariste, devient également la dernière*. L'on dirait donc bien que *les combinaisons ou images-fictions issues de l'imagination se confondent avec les combinaisons tirées du temps*, le passage d'une image-fiction à l'autre correspondant

[475] Nous verrons qu'il s'agit aussi potentiellement d'un rapport entre niveaux de réalité.

à un passage par le centre décentré en fonction duquel le même monde et le même personnage reviennent comme différents.

Nous rejoignons ainsi à travers cet exemple la description que nous donnions du rapport de différentes zones sur le plan conceptuel : comme nous le disions, les éléments de la zone de possibilité peuvent se confondre avec ceux de la zone de virtualités, et les images de la surface esthétique sont aussi des fragments d'espace-temps sur une surface temporelle, les deux surfaces n'en formant en réalité qu'une seule.

Mais, si la scénariste et son travail d'imagination peuvent en dernier lieu s'assimiler à une opération de l'éternel retour, il y a sur ce point quelque chose de contradictoire dans la position de la scénariste qui apparaît comme la source des histoires, c'est-à-dire comme le point de commencement ou d'origine que l'éternel retour exclut pour sa part. La pensée de l'éternel retour chez Nietzsche suppose notamment deux choses : l'existence d'un « chaos éternel » et l'absence de tout commencement et de toute fin du devenir ou du cycle de l'éternel retour eux-mêmes[476].

La pensée d'un *chaos éternel*, c'est-à-dire d'un chaos présent à chaque moment du cycle ou sous tous les cercles s'accorde à la pensée d'une création par l'imagination, procédant depuis le sans-fond à la projection et à la des combinaisons d'éléments à la surface : le parapluie, la bouteille, mais aussi les différentes singularités affectées aux personnages peuvent ainsi toutes êtres conçues en dernier ressort comme issues du chaos éternel et revenant à chaque tour du cercle, recyclés dans une nouvelle image. Et le retour de la bouteille dans la première partie, l'inversion du premier en dernier, indique assez bien l'impossibilité de fixer un point de commencement et un point d'arrivée au devenir ou au mouvement de l'éternel retour : on dirait que tout revient et donne lieu à une infinité de combinaisons possibles pour un même monde, pour l'éternité[477].

Mais si les trois histoires d'Anne peuvent former un cercle décentré, l'analogie avec l'éternel retour échoue sur la frontière de la mise en abyme, par-delà laquelle la scénariste semble se maintenir dans la position de l'auteur-créateur, opérant le devenir sans y être lui-même inclus. Il nous faut à présent revenir plus précisément sur l'usage de la mise en abyme dans *Oki's movie* et dans *In another country,* ce qui nous permettra de mieux concevoir la relation de l'imaginaire et du temps dans les récits.

---

[476] Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance, tome 1*, *op. cit*., p. 337 (fragment 325) : « Il n'y a pas eu d'abord un chaos, puis peu à peu un mouvement régulier et circulaire de toutes les formes : tout cela au contraire est éternel, soustrait au devenir ; s'il y a jamais eu un chaos de forces, c'est que le chaos était éternel et a reparu dans tous les cycles » . Voir également Gilles Deleuze, *Nietszche et la philosophie, op. cit.*, p. 33.

[477] Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance, tome 1*, *op. cit*., p. 338 (fragment 329) : « S'il est permis d'imaginer le monde comme une grandeur de force définie et comme un nombre défini de centres de force (…) il s'ensuit qu'il doit traverser un nombre calculable de combinaisons, dans le grand jeu de dés qu'est l'existence. Dans un temps infini, toute combinaison possible serait réalisée au moins une fois ; bien plus, elle serait réalisée un nombre infini de fois. »

2.c L'équivalence des niveaux de réalité : ni entrée, ni sortie

La présence de la mise en abyme dans *Oki's movie* et *In another country* a deux implications. D'abord, elle place ces récits sous le sceau de l'imaginaire. Mais toute mise en abyme, parce qu'elle suppose la relation de deux niveaux d'énonciation ou de réalité, pose la question de l'identification d'une origine et d'une hiérarchisation des niveaux. Nous avons vu que toute image apparaissant à la surface pouvait, suivant des postulats de continuité, être reliée à une origine ou à un point privilégié. Aussi chaque image est-elle normalement rapportable à un monde objectif ou, dans certains cas à un centre subjectif (un personnage).

Or, la mise en abyme implique la mise en jeu d'une réalité déjà médiatisée (un scénario, un court-métrage) et invite à rattacher des images à une origine qui ne peut pas être directement le monde objectif mais est d'abord soit le présent actuel de la projection ou du visionnage (Jingu et Song qui regarderaient un court-métrage dans *Oki's movie*), soit un auteur (la scénariste d'*In another country*). Cependant, nous avons vu à plusieurs reprises que les différents éléments présentés à la surface étaient détachés d'un fond et d'une origine, si bien que l'identification d'une origine, chez Hong Sang-soo, relève souvent de l'illusion.

Il ne nous semble pas qu'*In another country* et *Oki's movie* échappent à cette condition d'absence d'origine. Mais il faut donc ici aussi que le procédé de mise en abyme participe d'une entreprise d'égalisation et de dé-hiérarchisation. Or, c'est bien ce qui a lieu, et l'on observe deux grands traits dans les récits : une ouverture ou une communication entre les différents niveaux impliqués, et *un rapport entre niveaux qui ne passe par aucune entrée ou sortie, par aucun déboîtement qui dégagerait une profondeur à partir de la surface* (les niveaux ne sont pas étagés mais étalés).

Faisons d'abord quelques remarques concernant *In another country* (sur lequel nous reviendrons). La position de la scénariste n'est pas simplement dans le récit celle d'un auteur surplombant, et il faut se souvenir de la possibilité énoncée dès le départ : se servir de son imagination pour produire l'image d'une version possible de soi, raconter une version possible de son histoire (l'histoire d'une Coréenne fuyant ses dettes). En fait, nous avons déjà vu que, conformément à sa fonction d'*opératrice du devenir*, la scénariste était bien elle-même incluse dans ses histoires : il lui appartient non seulement de faire passer ses personnages d'une histoire à l'autre, de faire passer son monde par une série de versions possibles, mais aussi de *passer elle-même à l'intérieur de la fiction, de se donner un rôle et de se dé-finir.*

Il y a ainsi deux choix à souligner dans *In another country*. D'abord, celui de faire apparaître des personnages du premier niveau (celui de l'écriture) dans le second niveau, sous une autre identité : c'est à

la fois la scénariste qui se retrouve dans le rôle de Wonju dans chaque partie, et la mère de la scénariste qui se retrouve dans le rôle de l'amie d'Anne, Sook, dans la troisième. Un tel choix revient à ajouter un effet de circulation aux autres : tout comme un parapluie ou des personnages passent d'une histoire à l'autre, des personnages circulent entre les niveaux.

Ensuite, le choix de ne pas recourir à une structure fermée, dans laquelle les histoires seraient finalement rapportées à une origine : le film commence sur des séquences montrant la scénariste et semblant lui attribuer la place de l'origine, mais il se termine sur l'image d'Anne qui, après avoir retrouvé le parapluie, marche tranquillement sur une route, s'avançant vers le fond du plan. Au lieu de former une boucle, de nous reconduire à la scénariste et d'apporter une résolution à l'intrigue familiale brièvement évoquée au départ, Hong Sang-soo choisit donc tout à la fois une fin et une structure ouvertes, laissant une histoire d'Anne tenir toute seule, comme *autonome vis-à-vis de sa source.*

Nous retrouvons un phénomène que nous avons déjà pu observer dans d'autre récit : au lieu d'une dépendance, une dissociation entre des images, et, au lieu d'un manque d'origine, une autonomie et une plénitude. Et il n'est même plus possible de dire que le niveau de l'origine communique avec celui de la création, puisque la création n'est même plus en relation avec une origine. Les images de la scénariste écrivant sa fiction sont elles-mêmes à l'intérieur du récit des images-fictions.

Nous avons dit à propos d'*Oki's movie*, que l'on pouvait tendre à attribuer le court-métrage « Le jour des incantations » à Jingu. Mais cette attribution repose en l'occurrence sur un effet ponctuel de mise en abyme qui met en jeu un rapport de succession et implique un *réflexe de continuité* dont nous avons déjà vu avec *Hill of freedom* le caractère illusoire. Cet effet est un effet de montage qui intervient au début de la seconde partie : une coupe nous fait passer du générique du deuxième court-métrage, « Le jour des incantations », à un plan où l'on découvre, assis de profil devant un écran d'ordinateur, l'un en face de l'autre, Jingu et Song[478]. Or, nous apercevons sur l'écran de l'ordinateur, au milieu du cadre, un générique dont Song ne tarde pas à figer le défilement.

L'effet de mise en abyme consiste donc dans le passage du générique du film à un générique dans l'image du film, passage qui suggère une continuité, comme si les personnages venaient de visionner sur leur écran le court-métrage que le spectateur vient lui-même de voir sur le sien. Et, puisque la discussion nous apprend que les personnages viennent de regarder une réalisation de Jingu, nous pouvons donc spontanément relier la première partie à Jingu comme auteur. Alors d'où vient le problème ?

D'abord, d'un point de vue empirique, nous pouvons simplement observer que les factures des deux génériques diffèrent : les génériques des quatre parties d'*Oki's movie* présentent tous des lettres verdâtres

[478] Il s'agit du plan qui participe également d'un effet de substitution et que nous avons commenté plus haut.

sur fond bleu, tandis que le générique apparaissant sur l'écran d'ordinateur présente des lettres blanches sur fond noir. La fluidité du passage s'en trouve donc légèrement perturbée. De plus, nous pouvons constater que les lettres visibles sur l'écran d'ordinateur ne correspondent pas à celles des titres des parties, que ce soit « Le jour des incantations » ou « King of kisses ». Or l'on aurait pu s'attendre logiquement à l'un ou l'autre de ces titres, *et pas uniquement à l'un*.

D'un point de vue logique, il est en effet surprenant que le plan des personnages regardant le générique d'un court-métrage intervienne à la suite du générique du *second* court-métrage d'*Oki's movie,* « King of kisses ». Le statut relatif que nous pouvons attribuer aux images et au personnage (œuvre et auteur) dépend ici de la succession des images et relève d'une *détermination par contiguïté*, mais la partie « Le jour des incantations » et l'image du générique sur l'écran de l'ordinateur ne se succédant pas directement, l'intervention du second générique dans le montage vient à la fois soutenir un effet de mise en abyme et contrarier la continuité, rendant ainsi douteux les statuts relatifs des images de la première partie et du personnage (œuvre et auteur, ou œuvre sans auteur et auteur d'une autre œuvre ?).

Si l'on soutient que le générique que nous voyons sur l'ordinateur est celui que nous venons de voir sur notre écran, alors l'effet de succession subit une inversion : il faudrait penser que *Jingu est en réalité l'auteur du second court-métrage*, non du premier. Les personnages n'auraient donc pas vu ce qui précède à l'intérieur du récit, mais au contraire ce qui va suivre. Une telle affirmation, cependant, semble à la fois hautement paradoxale, étant donné que ce qui va suivre est justement censé être leur propre existence (Jingu serait alors *l'auteur du court-métrage dans lequel il joue sa propre vie*), et parfaitement ironique, puisque *ce qui va suivre est aussi d'une certaine manière ce qui a précédé* (le premier court-métrage étant censé, dans l'hypothèse chronologique, être le futur des personnages) Mais alors, est-ce qu'en vivant sa vie sous forme de film, Jingu finirait par devenir Nam, par jouer ce rôle de professeur ?

De la fiction à la fiction, du rêve au rêve

Nous pouvons ajouter deux remarques complémentaires : d'abord, l'usage de la mise en abyme ne laisse subsister aucune hiérarchie. Nous n'assistons pas ici à un passage entre deux niveaux dont l'un serait censé être plus réel (le passage d'une fiction à son origine), mais nous passons au contraire *de l'intérieur d'une fiction à l'intérieur d'une autre fiction*. Les deux niveaux mis en contact à la surface sont distincts, séparés par un saut, mais équivalents, si bien qu'il peut y avoir dédoublement de niveaux sans qu'il y ait de profondeur.

Ensuite, la mise en abyme vient ici signer l'appartenance de chacun et de tous à la fiction, c'est-à-dire vient établir *l'indiscernabilité de l'existence et de séries d'images* – les courts-métrages ne sortent pas des individus, mais les individualités sont composées d' images de courts-métrages coupées de toute origine. Nous parlions des différentes parties comme de possibilités coexistant à la surface sous forme d'images-fictions, mais *c'est la vie entière, sans commencement ni fin, qui se confond avec des versions possibles d'identités, d'événements et de monde, c'est toute la réalité qui devient à la surface une réalité imaginaire et possible*. Il n'y a pas d'auteur qui ne soit aussi un personnage, et tout ce qui apparaît à la surface a la valeur d'une combinaison produite à partir d'un même chaos. À la séparation et à la hiérarchisation, Hong Sang-soo oppose *la surface comme espace de coexistence et d'égalisation de différents niveaux de réalité ou comme ligne droite illimitée ou cercle décentré réunissant les fragments temporels*, images et fragments étant tous détachés du fond ou de l'origine.

On n'entre ni ne sort de la fiction, pour la bonne raison que toute réalité prend la forme d'une image. Mais la configuration que nous obtenons ici (des images ou fictions autonomes, détachées de l'origine, comme de l'imaginaire « pur ») nous rappelle fortement celle que nous obtenions dès notre analyse d'*Hill of freedom* (des fragments appartenant à des lignes virtuelles flottant dans le temps). S'il apparaît à présent qu'il n'y a ni entrée ni sortie de l'imaginaire, nous avions vu alors que tout était intérieur au temps. Et c'est ainsi à partir du temps comme condition qu'il convient de penser la façon dont les possibilités de l'imaginaire tendent à acquérir, dès qu'elles sont mise en rapport à la surface, des valeurs temporelles, à prendre place à l'intérieur de la « forme vide du temps ». Tout se passe en effet comme si, une fois la réalité passée sous le signe de l'imaginaire, l'imaginaire lui-même se « dépassait » dans le temps[479].

Mais avant d'approfondir ce rapport, il convient d'apporter quelques éléments supplémentaires, et notamment de souligner la présence dans *In another country* d'une multiplication des niveaux de réalité et d'une co-existence de différents types d'images. Nous nous sommes contentés jusqu'ici d'évoquer le rapport de deux niveaux à l'intérieur du récit, mais celui-ci en implique au moins trois niveaux : si le cinéaste délègue sa fonction à son personnage de scénariste, la fonction de la scénariste est-elle même dans une partie déléguée à l'un de ses personnages qui devient lui-même producteur d'images.

Seulement il ne s'agit plus cette fois d'images-fictions produites par un auteur. Une grande quantité de ce qui nous est donné à voir dans la seconde partie pourrait en effet sortir de la tête d'Anne comme images de rêve ou de rêve éveillé. D'un certain point de vue, l'ajout d'un niveau onirique dans ce qui est censé être une production imaginaire tient d'une complexification, mais d'un autre point de vue la

[479] Voir « Doutes sur l'imaginaire », Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Les Editions de Minuit, 2003, p. 94 : « Bref, l'imaginaire ne se dépasse pas vers un signifiant, mai vers une présentation du temps pur ».

multiplication des niveaux fait « simplement » ressortir encore un peu davantage une parfaite équivalence des niveaux et des types d'images.

Anne partage avec Haewon et Mori le fait d'être une grande dormeuse, et elle partage avec la scénariste une situation d'attente et de suspension. Peu après son arrivée à l'auberge, elle reçoit en effet un appel de son amant, Soo, censé la rejoindre. Mais celui-ci l'informe qu'il est retardé à cause de l'audition d'une actrice. Quoique Soo lui ait conseillé de ne pas trop se promener, Anne demande alors à Wonju quel endroit elle pourrait visiter, et, après avoir pris à gauche au bout de la route fléchée, se retrouve, assise face à la mer et à l'horizon, en travers duquel se dresse un phare (le personnage est dos à l'objectif de la caméra).

Alors qu'elle prononce cinq fois « *c'est beau* », un zoom arrière survient, suite auquel Soo fait son entrée dans le champ, prenant par surprise son amante, qui ne s'attendait pas à le voir arriver si tôt. Les retrouvailles du couple mènent à des embrassades, puis une coupe nous fait passer au plan d'un rocher sur lequel ont été posés les chaussures et le sac à main du personnage. Un nouveau zoom arrière nous découvre Anne assise face à la mer, de dos, dans la position où elle se trouvait avant l'arrivée de Soo, dont il ne reste plus trace. Après un court moment, un homme fait son entrée dans le plan et fait à son tour sursauter Anne ; mais il s'agit cette fois d'un parfait inconnu, et Anne quitte rapidement les lieux.

Nous pouvons ici relever deux choses : d'abord, la proximité du procédé utilisé ici par Hong Sang-soo avec celui décrit dans *Yourself and yours* lorsque Youngsoo, pour la deuxième fois, va chercher Minjung chez elle : le retour à une image précédente (dans un cas l'image de Youngsoo assis devant la porte, ici celle d'Anne assise face à la mer[480]) sert à chaque fois à « effacer » ou « annuler » ce qui vient d'avoir lieu, à chaque fois des retrouvailles enamourées. Ensuite, les images qui apparaissent comme une rêverie du personnage sont aussi une préfiguration de ce qui se produit par la suite, l'arrivée de l'inconnu répétant dans la réalité celle de Soo dans la rêverie (un homme occupant la place de l'autre, suivant un schéma maintes fois remarqué). Mais poursuivons.

Suite à ce moment, nous retrouvons Anne sur une route, avançant derrière un homme que l'on reconnaît pour l'avoir vu dans la première partie : le maître-nageur. Elle est probablement en route vers le bungalow, et le plan suivant nous montre en tout cas Anne à l'intérieur de son bungalow, assoupie. Ceci tombe fort mal, car Soo fait justement son arrivée à ce moment et ne tarde pas à frapper à la porte du bungalow d'Anne (il en a loué un autre à côté, par souci de discrétion). N'obtenant pas de réponse, il essaie d'appeler sa maîtresse sur son portable, mais c'est le maître-nageur qui décroche et explique qu'il a

[480] Avec toutefois une variation, puisque l'image commence ici sur le rocher et les accessoires, avant de s'ouvrir par le zoom.

trouvé le portable d'Anne dans la rue. Soo continue alors à frapper, et un plan nous montre Anne se réveillant subitement.

Après que Soo a expliqué à Anne la situation, le couple sort récupérer le portable, puis se promène un peu sur la plage, où Anne échange brièvement mais intensément avec le maître-nageur. Anne et Soo se rendent ensuite dans un restaurant où ils se disputent (Soo manifestant une jalousie mal placée envers le maître-nageur) avant de finir par se réconcilier et se dire qu'ils s'aiment. Mais c'est ici qu'intervient à nouveau un plan montrant Anne en train se réveiller subitement, plan qui est *la réplique exacte* de celui que nous avions vu auparavant, lorsqu'elle avait été réveillée par Soo. Le réveil d'Anne est encore une fois provoqué par des coups sur la porte, mais il s'agit cette fois de Wonju qui lui apporte une collation, et non de l'amant attendu. Ainsi, tout comme l'arrivée de Soo devant le phare était doublée par l'arrivée d'un inconnu, son arrivée au bungalow est elle aussi *doublée* par l'intervention de Wonju.

Cette fois, le retour d'un même plan à l'intérieur d'une structure ne fait pas songer à *Yourself and yours*, mais à *The day he arrives*[481], quoique l'effet est ici différent compte tenu du fait que le plan répliqué nous montre un personnage se réveillant. Le retour du plan a des répercussions sur toute la seconde partie, jetant sur l'ensemble une incertitude fondamentale et rendant impossible la distinction de ce qui a réellement lieu et de ce qui se produit dans la tête du personnage. Il est admis, en vertu de la succession et de la détermination par contiguïté, qu'il convient de requalifier comme rêve tout ce qui précède le plan d'un personnage se réveillant, mais *la convention est ici ruinée par son redoublement,* puisque le retour du plan de réveil à l'identique requalifie comme rêve ce qui avait suivi un plan de réveil identique : *c'est comme si le moment de la sortie du rêve était lui-même compris dans le rêve*. À partir du moment où le plan de réveil revient à l'identique, il se vide de sa puissance de démarcation et il semble que *ce qui suit le réveil peut aussi être un rêve*.

Mais il faut encore décrire la suite de la partie pour saisir tout à fait la manière dont est produite une parfaite indiscernabilité, ainsi que l'ampleur de l'incertitude. Le plan du réveil d'Anne ne revient que deux fois, et nous la voyons suite à la deuxième occurrence de ce plan se promener dans Mohang. Mais ce qui succède au second réveil apparaît en réalité comme une répétition de ce qui avait précédé, deux événements principaux survenant. D'abord, Anne fait la rencontre du maître-nageur : rien dans leur échange ne suggère que la rencontre précédente, sur la plage, ait réellement eu lieu – c'était donc bien un rêve. De plus, Anne demande au maître-nageur s'il sait où se trouve le phare, ce qui implique qu'elle ne se trouvait pas réellement devant le phare auparavant. Ceci est particulièrement important et participe à

[481] Voir *supra*, deuxième partie, p. 177.

étendre l'incertitude à l'ensemble de la partie puisque le moment où Anne se trouvait devant le phare et rêvassait intervenait avant celui où Anne avait été une première fois montrée endormie

Autrement dit, cela nous suggère donc que *le rêve ne commençait pas avec ce plan,* mais qu'au contraire ce qui précédait le plan est déjà potentiellement compris dans le rêve. L'on peut comprendre à présent pourquoi nous disions qu'il y avait *au moins* trois niveaux dans cette partie d'*In another country* : il y celui de la scénariste, celui de l'histoire d'Anne, celui du rêve d'Anne, mais ce dernier niveau se divise lui-même d'une façon potentiellement infinie : le rêve d'Anne s'ouvre en quelque sorte aux rêves qu'elle fait quand *elle rêve qu'elle est éveillée*.

Après sa rencontre avec le maître-nageur, Anne se retrouve face à la mer et le processus auquel l'on avait assisté lorsqu'elle faisait face au phare se répète : Anne est assise dos à l'objectif et prononce par deux fois « *c'est beau* », suite à quoi Soo fait son entrée dans le plan. La répétition du processus menant à l'apparition de Soo rend le statut de la séquence plus que douteux : il se *pourrait* qu'Anne se trouve réellement et pour la première fois devant le phare, il se *pourrait* que Soo fasse enfin son arrivée à Mohang, mais l'ensemble a tout du rêve, et la conduite des personnages vient appuyer cette dernière hypothèse.

Lors de ces retrouvailles, le jeu des acteurs, loin de toute recherche de naturel, est largement outré, et la conduite est particulièrement illogique. Surprise, Anne demande à Soo pourquoi il lui a fait peur, ce à quoi il répond « *parce que je t'aime* » et, les deux amants, après quelques mots doux, finissent par s'embrasser. Mais un brusque mouvement de recul d'Anne met bientôt fin à ce tendre rapprochement. Elle gifle soudainement son compagnon et s'excuse aussitôt, avant de reprendre leur baiser. Mais la même chose se produit : à nouveau un mouvement de recul suivi d'une gifle.

Soo, déconcerté, demande à sa maîtresse la raison de sa conduite, ce à quoi elle répond par un « *parce que je t'aime* », avant qu'ils ne reprennent leurs ébats[482]. Évidemment, la raison ici, qui entre directement en contradiction avec ce dont elle est censée être la raison, n'en est pas une : l'amour devrait être une raison de continuer le baiser et non de l'interrompre. Cette contradiction de la cause (l'amour) et de l'effet (la violence) signe l'appartenance des personnages à un monde soustrait aux lois de la logique, les personnages semblant en outre agir ici indépendamment de toute motivation ou volonté, impression induite par l'expression de l'actrice qui ouvre la bouche de surprise dès qu'elle donne une gifle, comme si le geste lui avait échappé, et par le caractère mécanique de la répétition.

[482] La réponse d'Anne à la question de Soo redouble donc la réponse de Soo à la question d'Anne, et la scène trouve dans ce redoublement un élément structurant. On pourrait à partir de là essayer d'identifier une logique comportementaliste – le personnage retournerait contre l'autre son action et ses paroles, accomplissant une forme de vengeance – mais il nous semble qu'une telle démarche n'explique rien, et que toute espèce de logique est excédée par le fait que la gifle est donnée deux fois et par les caractéristiques du jeu des acteurs. La répétition d'une parole ne produit qu'une illusion d'explication, et nous semble plutôt un fait structurel qui rajoute de l'opacité à la scène en s'associant à la répétition du geste.

Mais il faut ici être clair : si ce moment des retrouvailles finales a tout du rêve, c'est qu'il a tout de la réalité, le monde où la logique est perdue étant aussi un monde où les niveaux s'égalisent : *l'illogisme des conduites n'est pas un symptôme du rêve, mais il est le symptôme d'un monde discontinu.* Anne n'est pas ici différente de Minjung, et l'illogisme apparent des conduites n'est que le reflet d'une logique de l'identité en fonction de laquelle chacun peut recevoir d'un moment à l'autre des déterminations contraires, agir avec une spontanéité échappant à toute raison.[483]

Nous retrouvons donc dans cette partie d'*In another country* la condition identifiée à partir d'*Oki's movie* : pas plus que l'on n'entrait et ne sortait de la fiction dans ce cas, l'on ne sort et l'on n'entre du rêve ici. Quand elle se réveille, Anne passe *dans* le rêve, et la réalité passe *dans* le rêve avant que le personnage ne dorme. Mais l'on retrouve également ici de manière prononcée la communication entre niveaux ainsi qu'une équivalence : le rêve et la réalité, devenus indiscernables, sont parfaitement égaux, si bien qu'il devient indifférent de savoir si un événement a lieu en rêve ou si un élément existe « réellement ».

Ceci se manifeste de plusieurs façons ou à plusieurs reprises. Nous avons mentionné un plan où, après avoir quitté l'espace du phare la première fois, et avant de se trouver endormie dans son bungalow, Anne se trouve sur une route, derrière le maître-nageur. Ce plan apparaît en quelque sorte comme un plan intermédiaire, encadré par la sortie d'une rêverie et l'entrée dans un rêve, et l'on pourrait être tenté de lui attribuer une certaine valeur de réalité (relativement à d'autres plans, donc). Mais il faut se poser deux questions ou prendre en compte deux éléments : dans le rêve d'Anne, le fait que le maître-nageur ait trouvé son portable dans la rue semble se fonder sur ce plan où nous voyons Anne sur la même route que lui. Il faut bien que le moment où Anne ait suivi le maître-nageur ait réellement eu lieu puisque le maître-nageur a trouvé le portable ; mais en même temps le maître-nageur n'a sans doute pas réellement trouvé le portable, puisqu'il s'agit d'un rêve d'Anne.

Deux possibilités se présentent alors : *ou bien nous avons affaire à une circulation d'un rêve à l'autre* (l'ensemble des moments est rêvé, mais il y a une continuité des rêves entre eux) ; *ou bien il y a circulation entre le niveau de réalité et celui du rêve* (Anne a croisé le maître-nageur à Mohang et l'a fait passer à l'intérieur de son rêve, produisant une intrigue autour du téléphone portable). Ou bien un élément passe du réel au rêve, ou bien un élément *n'apparaît qu'en rêve*. Ces deux possibilités sont différentes, mais deviennent parfaitement équivalentes, seul important en fin de compte le motif d'une

[483] Nous reviendrons dans la cinquième partie, notamment à travers Minjung dans *Yourself and yours* et Cheonsoo dans *Un jour avec, un jour sans*, sur ce motif d'une nouvelle spontanéité des personnages qui implique des actions venues du dehors. La conduite du personnage d'Anne renvoie en dernier lieu à l'horizon d'une « spontanéité authentique » des personnages d'Hong Sang-soo, qui est le complément d'une puissance du devenir et de la constitution immanente des identités.

communication entre niveaux (réel/rêve/rêve dans le rêve) à la surface, la condition d'origine ayant disparue.

Lorsque nous considérons le moment où Anne croise le maître-nageur comme un rêve, nous sommes en effet amenés à concevoir que la présence du maître-nageur dans le rêve d'Anne ne nécessite aucun point d'origine, aucun ancrage dans une réalité extérieure : un élément passant d'un rêve à l'autre est un *élément non-originaire*, pur produit imaginaire. L'on pourrait ainsi relier la présence du maître-nageur dans cette partie à l'apparition du phare qui, alors même qu'il est sans cesse recherché par Anne, n'apparaît dans aucune autre partie : le phare n'appartient pas à un territoire réel, l'on n'y parvient pas en prenant à gauche plutôt qu'à droite, mais l'on n'y accède qu'en imagination, qu'en lui donnant une réalité imaginaire, en projetant une image qui ne se réfère à aucun monde extérieur.

En un sens, l'indiscernabilité qui s'établit entre rêve et réalité dans la seconde partie d'*In another country* nous offre une image miniature de ce qui se joue entre les différentes parties du récit, la circulation des éléments et des personnages entre les niveaux de la seconde partie renvoyant à des circulations entre les différentes parties, le fait que tout puisse être rêvé renvoyant au fait que tout puisse relever de la fiction.

Mais la présence de cette partie dont les images s'apparentent à des rêves au sein d'un ensemble placé sous le signe de l'imaginaire permet d'établir l'indifférence des types d'images et de faire ressortir l'étalement des niveaux à la surface. Si la seconde partie est rêvée *jusqu'au bout*, le saut entre la seconde partie et le plan de la scénariste implique donc un enjambement. Il nous fait passer du niveau du rêve du personnage à celui de l'écriture de la fiction par un autre personnage, sans transiter par ce qui serait le niveau intermédiaire de la fiction écrite (sans aucun respect pour une forme de hiérarchie des niveaux de réalité). Mais surtout, la communication des niveaux par-delà toute différence de statut devient parfaitement éclatante si l'on s'arrête sur cette pensée : la « Anne » de la troisième partie a retrouvé dans son niveau *fictionnel* le parapluie qui avait été caché par la « Anne » de la seconde partie dans un *rêve*. Il n'y a plus ici de rapport réglé entre des images et un monde extérieur, une réalité « objective », mais rien que des rapports d'images coupées du monde extérieur et communiquant entre elles.

2.d La réalité en images : du cinéma et de la vie

Tout en constituant un cas spécifique, produisant ses propres questionnements ou sa propre expérience, chaque film renvoie à des conditions générales et à un même problème. Il ne faut donc pas

nous étonner qu'en abordant ici des récits qui se placent sous le signe de l'imaginaire, donnant leurs parties comme des courts-métrages ou des scénarios, nous retrouvions le motif du rêve ou la question du temps.

Si nous formulons deux questions face aux récits d'Hong Sang-soo, « d'où vient ce que nous voyons ? » ou « quel est le statut de ce que nous voyons ? », il semble que l'on se retrouve sans cesse face à une absence d'origine et à une incertitude. En dernier lieu, ce que nous voyons vient toujours du sans-fond, la zone où l'origine se renverse en absence d'origine. Or, l'imaginaire et le temps ont cela de commun qu'ils viennent recouvrir le sans-fond par images-fictions ou des images virtuelles qui, en tant qu'images non-originaires, excèdent tout le donné et enrichissent un monde composé à la surface.

L'imaginaire, cependant, s'il permet de produire une infinité de possibilités, ne permet pas de concevoir que toutes les possibilités soient comprises à l'intérieur d'un même monde. Relativement à la question du possible, la distinction entre imaginaire et temps tiendrait ainsi au fait que, si les images-fictions sont à chaque fois une réalité possible et un moyen d'altération ou de changement, il leur manque un rapport au temps comme forme dans laquelle les possibilités entrent en relation les unes avec les autres – le temps comme forme du changement[484].

L'incertitude quant au statut de ce que nous voyons est liée à l'absence d'origine, absence en fonction de laquelle il n'y a plus à la surface que des *altérations* ou des *versions possibles* de personnages et d'événements, sans qu'aucune altération ne puisse faire l'objet d'une authentification et entrer dans un rapport hiérarchique aux autres. L'absence d'origine signifie l'absence de tout réel objectif ou de tout monde extérieur et entraîne un régime d'indiscernabilité du réel et du rêve, du réel et de l'imaginaire et de l'actuel et de virtuel[485].

Deleuze évoque longuement dans *L'image-temps* un régime d'indiscernabilité, et l'image-cristal correspond notamment chez lui à un point d'indiscernabilité entre l'actuel et le virtuel. Mais cette image

[484] Selon l'expression deleuzienne, dans *Différence et répétition, op. cit.*, p. 120. Sur le rapport de l'imaginaire et du temps tel qu'il est envisagé par Deleuze, nous renvoyons à nouveau à l'entretien « Doutes sur l'imaginaire », dans, *Pourparlers, op.cit.*, surtout pp. 93-95, où l'on peut notamment lire : « l'imaginaire, c'est l'image-cristal » ; « imaginer, c'est fabriquer des images-cristal, faire fonctionner l'image comme un cristal ».

[485] Deleuze évoque notamment un principe d'indiscernabilité en fonction duquel il n'y a pas à savoir et « même plus lieu de demander » ce qui est subjectif et objectif, imaginaire ou réel, physique et mental. Soulignons ici la référence à Robbe-Grillet, dont la théorie explicite l'absence de réel objectif ou d'origine : « lorsque Robbe-Grillet fait sa grande théorie des descriptions, il commence par définit une description "réaliste" traditionnelle : c'est celle qui suppose l'indépendance de son objet, et pose donc une discernabilité du réel et de l'imaginaire (on peut les confondre, ils n'en restent pas moins distincts en droit). Tout autre est la description néo-réaliste du nouveau roman : comme elle *remplace* son propre objet, pour une part elle en gomme ou en *détruit* la réalité qui passe dans l'imaginaire, mais d'autre part elle en fait surgir toute la réalité que l'imaginaire ou le mental *créent* par la parole et la vision. L'imaginaire et le réel deviennent indiscernables. » (l'auteur souligne), voir *L'image-temps, op. cit.*, p. 15. Voir également le cours du 12 juin 1984 : « « j'y opposais la description cristalline qui je distinguais, que je définissais comme une description qui vaut pour elle-même, qui se présente elle-même comme son propre objet, et qui ne renvoie qu'à d'autres descriptions, lesquelles descriptions la répètent, la modifient, la démentent sur le mode fameux d'une répétition/variation ». Cours disponible en ligne : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=361

constitue comme le dit Deleuze la « limite intérieure » de circuits relatifs qui correspondent aux images-souvenir, images-rêves, images-rêverie, images-mentales[486]. Face aux récits d'Hong Sang-soo, la question peut très vite se poser de savoir si l'on a affaire à un *circuit relatif* et à une indiscernabilité entre réel et imaginaire, physique ou mental, ou à un *indiscernabilité entre actuel et virtuel*, à une virtualité « pure » (et il nous semble donc que les films se présentent sur ce point comme des cas intermédiaires au spectre extensible, l'imaginaire ou les états de conscience tendant à être dépassés dans le temps, le rêve, l'imaginaire, etc., à devenir virtualité pure)

Mais l'important pour nous est ici l'équivalence des différents types d'images ou des différents de niveaux de réalité à la surface. Hong Sang-soo déclare volontiers qu'il ne croit pas à une « réalité objective », mais croit plutôt que le réel ne peut être intégré à l'expérience qu'à travers le filtre de perceptions[487], c'est-à-dire que la réalité ne nous parvient que médiatisée, à travers toute une gamme d'images que chacun a en soi, si bien que la mémoire, le rêve ou l'imagination font *en tant qu'images* partie de la réalité. C'est cette conception, qui est une véritable position métaphysique qui détermine les constructions du cinéaste et la coexistence et l'équivalence des images dans ses films, :

> « Je pense être d'accord avec l'idée selon laquelle je ne fais pas de distinction entre la mémoire, l'imagination et le rêve. (…) Pour moi, le film est un cadre dans lequel je peux mettre tout ce que je veux. Les fragments de mémoire, de rêve, d'imagination et les fragments de réalité sont nommés différemment, mais ils partagent une homogénéité »[488]

L'équivalence dont nous parlons renvoie donc à cette « homogénéité », mais il faut ici souligner que cette situation et l'absence de réel objectif n'a pas nécessairement pour corollaire un manque de réalité.

Tout est sans doute ici à nouveau affaire de postulats, puisque l'on peut opposer le réel et l'imaginaire en le définissant comme irréel (ou non-être), et considérer que les images dénaturent le réel, ou l'on peut au contraire postuler qu'il n'existe *que* de la réalité et que l'imaginaire participe d'une

---

[486] *Ibid.*, p.108.

[487] « Vous et moi sommes aussi ici et il y a un paquet de cigarettes entre nous. Je dis : donnez-moi ce paquet de cigarettes. Vous savez ce que je veux dire. Vous savez ce qu'est un paquet de cigarette et vous me le donnez. Par cet échange verbal, nous avons l'impression de vivre dans la même réalité, parce que nous utilisons le même langage. Mais si vous observez les choses à un niveau beaucoup plus élémentaire, il en est tout autrement. Ce paquet de cigarettes : si j'essaie d'exprimer mes sentiments, par rapport à cet objet, je peux écrire une centaine de pages peut-être. Sur sa forme, ce à quoi il me fait penser, etc. Et vous aussi, vous pouvez peut-être écrire une centaine de pages. Mais notre compréhension de ce paquet de cigarettes sera sans aucun doute différente. Nous vivons dans un monde où nous utilisons très peu de mots dans la vie de tous les jours. Cela nous fait croire que nous vivons dans la même réalité. En vérité, nous sommes marqués de façon inhérente par nos sens, notre vécu, notre caractère, tout ce qu'il y a en nous, qui fait que je construis ma propre réalité et que vous construisez la vôtre propre. C'est faux de croire que nous vivons dans la même réalité juste parce qu'on se fait passer un paquet de cigarettes. » dans Matthieu Darras, « La théorie du paquet de cigarettes. Entretien avec Hong Sang-soo », *Positif n° 520*, juin 2004, pp. 8-11. Voir également l'entretien donné à la Cinémathèque française en 2011, où, quand Jean-François Rauger l'interroge sur le fait qu'il ne distingue pas réel et imaginaire, Hong Sang-soo répond en disant qu'il ne croit pas à une « réalité universelle » et opère la même réflexion que dans l'entretien précédent, mais en utilisant une bouteille d'eau. Hong Sang-soo souligne dans l'entretien qu'il n'existe pas de version véritable ou bonne lorsqu'il y a une répétition. L'entretien est visible en ligne : https://www.canal-u.tv/video/cinematheque_francaise/hong_sang_soo_par_hong_sang_soo_une_lecon_de_cinema.7293.

[488] Huh Moonyung, « Interview », *op.cit.*, p. 60 (traduction personnelle)

production et d'un enrichissement de la réalité, qu'il « redonne » de la réalité par ses images[489]. Lorsque nous constatons que, dans un récit d'Hong Sang-soo, tout pourrait aussi bien être réel que rêvé, réalité que fiction, actuel que virtuel, il faudrait donc à chaque fois ajouter que l'indifférence de ces alternatives n'implique jamais comme une évidence un manque de réalité[490] : *l'imaginaire et le virtuel ont une réalité en tant que telle, les histoires tiennent de manière autonome et les lignes virtuelles sont pleines*.

L'homogénéisation des images à la surface déjoue l'opposition du réel et de l'irréel pour faire du rapport de deux images celui d'une réalité et d'une *autre réalité*[491]. Toute image, image-fiction, image-mémoire, image-rêve, image-virtuelle, imaginaire « pur » ou virtualité « pure », est toujours à la surface une *réalité possible*, ce pourquoi le passage d'une image à l'autre peut être pensé comme passage du possible à la réalité et changement du devenir. *C'est d'une surface où tout est image qu'émerge l'image d'une réalité où tout est possible*, où différentes versions d'un individu, d'un événement ou d'un monde coexistent et communiquent.

Il convient ici d'opérer la distinction de deux choses, à savoir d'une part *la réalité construite par les films*, composée sur une surface esthétique, et d'autre part *le rapport des images du film à la réalité*. Comme nous avons eu l'occasion de le souligner, les images de films peuvent être considérées comme une réalité seconde par rapport à la réalité quotidienne et constituer un monde autonome relativement au monde quotidien[492]. Aussi le monde ou la réalité qui émergent du travail de composition esthétique ou du rapport des différentes images du film à la surface ne doivent pas être confondues avec la réalité

[489] « Le regard imaginaire fait du réel quelque chose d'imaginaire, en même temps qu'il devient réel à son tour et nous redonne de la réalité », dans *L'image-temps, op. cit.*, p. 17. Voir également François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze, op. cit.*, p. 25-26 : « l'identification de l'imaginaire à l'irréel ne permet pas de comprendre qu'une fiction littéraire (…) puisse être une expérience, un champ d'expérimentation. (…) En revanche, si l'on rapporte l'imaginaire comme production ou création au couple actuel ou virtuel dans son régime dit cristallin, il devient indifférent que l'actuel soit vécu ou forgé (imaginé). (…) Si le cristal dissout la fausse opposition du réel et de l'imaginaire, il doit nous donner à la fois le véritable concept de l'imaginaire et le véritable concept du réel : par exemple la littérature comme *fiction effective*, production d'images, mais aussi production réelle ou de réel, délire d'imagination articulé à la réalité d'un devenir (…) Car si l'imaginaire ne s'oppose plus au réel (…), le réel de son côté n'est plus actualité pure mais « coalescence », selon le mot de Bergson, de virtuel et d'actuel. » (l'auteur souligne).

[490] « Un film se superpose à l'autre, et trace les contours de leurs dissemblances. Le premier serait alors le réel, et le deuxième sa version ? Ou alors, autre hypothèse énoncée à l'aune d'une filmographie : il n'y a, chez Hong Sangsoo, que des versions, jamais de réalité, des apparences tenues par aucune substance et tout s'écrit et se filme sur fond de ce deuil-là. Puisque tout n'est jamais que version, *l'essence même de la réalité se confond alors avec celle du cinéma. Un rapport au réel, c'est toujours déjà un film* » (nous soulignons : la réflexion nous semble juste, mais le risque est, lorsque l'on assimile réalité et cinéma, de pencher du côté de l'idée d'un manque de réalité de la réalité – un « tout cinéma » - et non du côté de l'idée d'une réalité des images de cinéma – un « tout réel »), Murielle Joudet, « Un jour avec, un jour sans », GNCR, consultable en ligne : http://www.gncr.fr/films-soutenus/un-jour-avec-un-jour-sans

[491] « Je ne voulais surtout pas que les spectateurs ressentent la partie rêvée comme une histoire à dormir debout. Les rêves devaient être aussi crédibles que la réalité (…) Si j'informe au préalable les spectateurs qu'il s'agit d'un rêve, ils auront un préjugé. Je considère les rêves du film comme une autre réalité » (à propos de l'usage du rêve dans *Haewon et les hommes*), dans Kim Haelee, « Entretien avec Hong Sang-soo », GNCR, consultable en ligne : http://www.gncr.fr/films-soutenus/haewon-et-les-hommes

[492] Nous renvoyons ici à nos réflexions de l'introduction.

quotidienne ou sa reproduction : le monde discontinu ou monde du devenir des films d'Hong Sang-soo n'est tout simplement pas le monde extérieur dans lequel nous vivons.

Mais nous avons néanmoins vu que la séance du cinéma était le lieu d'un conflit d'images, et la réalité imaginaire ou le monde des films est sont en tant que tels intégrables à l'expérience que nous faisons de la réalité : dire que la réalité est médiatisée, c'est dire que les images du cinéma, qui font partie des images qui défilent sur l'écran mental du spectateur, ont une pleine réalité.

C'est donc bien en même temps que d'une part les films construisent l'image d'une réalité où les niveaux deviennent indiscernables et où les possibilités sont infinies et que d'autre part, suivant le schème du conflit d'images, ils permettent une expérience, chaque spectateur pouvant face à eux penser sa réalité comme constituée d'images et ouverte au possible (contre l'image d'un réel objectif et soumis à un principe d'unité et de nécessité).

Le rapport de la réalité extérieure aux images de cinéma est analogue au rapport de la surface et d'une zone de possibilité qui la double, l'imagination *produisant* des possibilités qui viennent enrichir ou « augmenter » la réalité, si bien qu'à la circulation entre niveaux de réalité à travers les films il convient d'ajouter *la circulation entre la réalité quotidienne et la réalité cinématographique*, *via* l'écran mental du spectateur[493].

Nous avons vu qu'Hong Sang-soo déclarait ne pas faire des films sur la réalité, mais qu'il faisait des films d'après les structures qu'il avait conçues. Nous pourrions également dire, avec Deleuze, que la structure « est la réalité du virtuel » ou encore que le « jeu formel » du cinéaste est, *comme expérience de pensée,* parfaitement « réel », qu'il est « la réalité de la pensée même » et en tant que tel susceptible de venir « troubler la réalité »[494].

L'on a vite fait de se méprendre en abordant les films d'Hong Sang-soo d'après le postulat que les images s'opposent à la réalité : l'on peut alors être porté à y déceler un manque de réalité et à considérer que les existences s'évaporent dans le songe et l'irréalité. Mais la pratique d'Hong Sang-soo s'enracine dans d'autres postulats, et ses films nous montrent tout autre chose : pas un manque de réalité, mais plutôt un excès, la réalité ne cessant de se ramifier au gré du montage, d'image en image, de niveau en niveau.

[493] Voir « Pluralité du temps et multiplication du réel », dans *L'intelligence d'une machine*, dans *Jean Epstein, Ecrits complets, Volume 5, 1945-1951*, Paris, Independencia éditions, 2014, pp. 149-154 : « le cinématographe, parce qu'il crée des rapports nouveaux entre les figures du monde, agit comme un formidable augmentateur de la réalité des choses ». Mais aussi, « fictif ne veut nullement dire faux ni inexistant. Personne ne saurait nier la réalité pratiquement utilisable du travail de l'imagination. "Tout ce qu'on invente est vrai" disait Flaubert. Même si tout ce qu'on invente n'est pas vrai, il le deviendrait », *Ibid.*, p. 75.

[494] Voir *Différence et répétition, op. cit.*, p. 271 : « la réalité du virtuel consiste dans les éléments et rapports différentiels, et dans les points singuliers qui leurs correspondent. La structure est la réalité du virtuel ». Et *Logique du sens, op. cit*., p. 76. « Le jeu idéal dont nous parlons ne peut pas être réalisé par un homme ou par un dieu. Il ne peut être que pensée, et encore pensé comme non-sens. Mais précisément : il est la réalité de la pensée même (…) Ce jeu qui n'est que dans la pensée, et qui n'a pas d'autre résultat que l'œuvre d'art, il est aussi ce par quoi la pensée et l'art sont réels, et troublent la réalité, la moralité et l'économie du monde ».

L'existence n'est pas perdue, mais elle est *multipliée* dans le songe, l'imaginaire et le virtuel, les images étant équivalentes et constituant toutes l'occasion d'une expérience[495].

C'est ainsi hors de toute opposition du réel et de l'imaginaire ou du virtuel qu'il faut envisager l'usage de la mise en abyme chez Hong Sang-soo. La mise en abyme est un procédé qui consiste à mettre en rapport des niveaux de réalité, mais l'absence de hiérarchie sensible dans les films tient au fait que ces niveaux participent toujours de la réalité, celle-ci étant justement constituée à travers toute une série de rapports auxquels participe chaque niveau (tout souvenir, tout rêve, toute fiction, mais aussi tout virtualité étant une réalité possible).

L'écriture et le jeu : scénaristes et acteurs

Les exemples que nous venons d'aborder ne sont pas les seuls à mettre en jeu ce rapport de niveaux. Il nous a déjà été donné de croiser d'autres exemples, quoique nous ne les considérions pas alors directement sous cet angle. *Oki's movie* et *In another country* constituent des cas impliquant une réalité médiatisée sous la forme de productions fictionnelles, mais c'était déjà le cas de *Conte de cinéma*.

Par ailleurs, si les parties d'*In another country* sont présentées comme des scénarios de courts-métrages, la session d'écriture de la scénariste imaginant des histoires est-elle bien différente de ce à quoi nous assistons dans *Hill of freedom* (la lecture des lettres de Mori par Kwon) ou dans *Haewon et les hommes* (l'écriture d'un journal intime par Haewon) ? Dans chaque cas, des images intérieures au récit nous sont données comme des projections de textes écrits, et, si l'on rejette ce rapprochement au prétexte que la scénariste d'*In another country* écrit de la fiction alors que le journal d'Haewon et les lettres de Mori sont censées rapporter une journée passée, un vécu, un tel critère de distinction doit nous apparaître à ce stade de notre réflexion comme très léger.

Hong Sang-soo déclare lui-même qu'il voit surtout dans le journal intime une manière pratique de « transformer le quotidien en narration »[496], autrement dit de devenir la *scénariste de sa propre vie, ou de faire de son passé une fiction.* Il n'y a pas de raison qu'il en aille autrement des lettres de Mori, d'autant que nous avions souligné l'mpossibilité de distinguer, les récits épistolaires de rêves dans la structure d'*Hill of freedom.* Il existe ainsi un rapport du passé et de la fiction, du passé et du rêve, mais aussi,

[495] Nous ne prétendons pas toutefois qu'un souci de réalité ou du poids de l'expérience ne se pose pas. Mais il faut dissocier ce qui relève des constructions formelles et ce qui concerne par exemple les sentiments des personnages, qui peuvent éprouver un sentiment de distance dans certaines situations. Mais c'est donc un souci existentiel, que l'on peut notamment résoudre par le choix ou la croyance, comme nous continuerons à le voir dans notre dernière partie.

[496] Voir Kim Haelee, « Entretien avec Hong Sang-soo », GNCR, consultable en ligne : http://www.gncr.fr/films-soutenus/haewon-et-les-hommes

comme nous l'avons vu avec *In another country*, de la fiction et du rêve, les écrits d'une scénariste se confondant avec les rêves d'un personnage.

Mais il existe également un rapport de la mémoire et de la fiction : le passé, quand bien même il n'est pas extériorisé sur une feuille, existe sous forme d'images, et c'est justement l'objet des courts-métrages d'*Oki's movie* ou du film dans le film de *Conte de cinéma* de nous montrer *des images de fiction qui s'assimilent à un moment passé ou au souvenir* d'un personnage. « Oki's movie », Le dernier épisode d'*Oki's movie*, est sur ce point éclairant. Il consiste en effet en la *reconstitution* par Oki (réalisatrice du court-métrage) de deux promenades passées, mais la reconstitution a exactement le même statut qu'un fragment de mémoire et tient lieu du moment passé. Le passé est lui-même invérifiable, détaché d'une origine, et peut être remplacé par une version mémorielle, imaginaire ou virtuelle (il devient aussi bien « passé pur »).

Nous disions qu'à la circulation entre niveaux de réalité à l'intérieur des films il fallait ajouter la circulation entre la réalité des films et la réalité extérieure, mais c'est toute l'importance de la structure de *Conte de cinéma* de mettre en jeu *à l'intérieur de la fiction* et de l'expérience des personnages la circulation entre le cinéma et la vie. Car si un grand nombre de personnages peuvent être impliqués dans le rapport de plusieurs niveaux de réalité, traverser plusieurs identités ou mondes possibles, les personnages sont parfois partie prenante de cette expérience sans toutefois l'éprouver, c'est-à-dire sans qu'elle devienne forcément ou de manière évidente un enjeu existentiel. C'est notamment le cas d'*Oki's movie* : les personnages diffèrent d'une partie à l'autre, mais l'expérience du possible concerne surtout ici le spectateur.

Nous précisons néanmoins « surtout », puisque les personnages restent des personnages d'Hong Sang-soo et la façon dont Nam s'interroge sur le fait que sa femme l'ait appelé d'un autre prénom n'est pas sans rapport avec la structure du récit. De même, l'on dirait qu'Anne, dans *In another country*, passe par différentes versions et rêve sans qu'aucun trouble n'en découle directement, mais le sentiment de dépression éprouvé par la troisième Anne n'est peut-être pas non plus tout à fait sans rapport avec l'expérience d'un monde détaché de toute origine[497]. Cette précaution étant posée, il reste néanmoins que, si les spectateurs et les personnages des films sont tous équipés (si l'on peut dire) d'une surface mentale où passent des images, dans certains cas les personnages occupent la surface et projettent eux-mêmes des images sans que cela n'influence directement la suite de leur existence.

Cependant, les films d'Hong Sang-soo suggèrent tout à la fois qu'*il revient à la vie de se projeter sur la surface-écran et qu'il revient aux images de la surface-écran d'être extériorisées dans la vie*. Nous

[497] Nous reviendrons dans la dernière partie sur les troubles existentiels des personnages d'*Oki's movie* et *In another country*.

avons évoqué, dans la première partie, le fait que les personnages d'Hong Sang-soo étaient souvent des artistes ou des cinéastes, en mettant l'accent sur le rapport à la temporalité permis par ces professions, et en indiquant une forme d'oisiveté des personnages : on ne voit jamais un cinéaste tourner[498].

Mais nous pouvons à présent mieux voir que, si les cinéastes semblent ne jamais travailler, c'est que la vie et le cinéma se confondent en une seule expérience. Il arrive d'ailleurs dans les films d'Hong Sang-soo que des dialogues nous apprennent que les films réalisés par les personnages de cinéastes tendent à être directement inspirés de leur vie. Gosun, lorsqu'elle dit au revoir à Ku à la fin des *Femmes de mes amis,* lui demande par exemple de promettre qu'il n'utilisera pas leur expérience pour faire un film. Et nous avons vu que Sunhi faisait remarquer à Munsu, au début de *Sunhi*, que son film était inspiré de leur histoire.

La démarche d'Oki pour son court-métrage dans *Oki's movie*, la reconstitution d'une expérience passée avec deux amants, correspond donc ainsi à une tendance partagée par différents personnages. *Non seulement le film est une version possible du passé, mais en réalité tout moment présent a déjà la valeur d'un film potentiel,* et cela n'est pas sans conséquence. La voix d'Oki, à la fin de son court-métrage, explique la motivation de sa démarche :

> « Les événements de ma vie s'enchaînent, mais je n'en saisis pas toujours le sens. Je voulais mettre ces deux images côté à côte. *J'ai choisi des acteurs qui ressemblaient aux deux hommes avec lesquels j'ai eu ces histoires*. Mais ils se pourraient que les limites de ces ressemblances atténuent l'effet de ces deux images juxtaposées. »

Ce qui étonne ici est la précision selon laquelle Oki a engagé des *acteurs* pour interpréter les rôles de Song et de Jingu, alors même que Song et Jingu sont interprétés par *les mêmes acteurs* que dans les parties précédentes. Il y a donc, entre la déclaration du personnage d'Oki et le choix d'Hong Sang-soo, comme un effet de contradiction. Mais cela peut nous indiquer plusieurs choses. D'abord, il est évident que les limites de la ressemblance dont parle Oki ne concerne pas ici, du point de vue du spectateur, l'aspect physique des personnages, puisque les acteurs sont les mêmes. La différence tient donc à l'image elle-même et à l'opération de reconstitution, c'est-à-dire de répétition des événements. Les mêmes individus ou personnages (Jingu, Song), dès qu'ils répètent une action, diffèrent, et les actions diffèrent elles-mêmes quand elles sont répétées. Mais, si cela est vrai, le choix de reconstituer des événements avec les individus concernés ou avec d'autres individus (avec des acteurs), le fait de voir une même personne répéter ce qu'elle a vécu ou de voir une personne répéter ce qu'un autre a vécu, deviennent indifférents. Le rapport de ressemblance-différence est de toute façon impliqué et inévitable.

Nous pourrions tout à fait soutenir ici que les images ne sont pas des images-fictions (produites par l'imagination d'Oki) mais du « passé pur » (ce qui expliquerait que les acteurs soient les mêmes), mais il

[498] Voir *supra,* première partie, p. 70.

nous paraît peut-être plus intéressant de prendre au sérieux ce que dit Oki, à savoir que nous voyons des acteurs qui « ressemblent » à Song et à Jingu. Nous avons déjà croisé la question de l'acteur, en avançant que l'actorat pouvait renvoyer à une condition d'existence, et il se pourrait que nous en ayons ici une illustration de plus. Un acteur n'est pas chez Hong Sang-soo quelqu'un qui exerce nécessairement la profession d'acteur, mais il s'agit de *quelqu'un qui joue, d'un individu dont la vie tend à se confondre avec une série d'images, si bien qu'il ne reste pas identique à lui-même* mais projette des images comme des versions possibles de lui. Ainsi pour nous, dire que les deux hommes avec lesquels Oki a vécu une histoire jouent dans le film qui raconte justement ces histoires revient à dire qu'ils diffèrent (tout en continuant à se ressembler) et ne sont plus discernables des images-fictions du film, issues de l'imagination de la réalisatrice[499]. Il appartient au réalisateur de composer des images et de distribuer des rôles.

Au moment d'analyser les effets de substitution, nous avions relevé l'opération d'Hong Sang-soo qui consistait notamment à mettre dans l'image Nam à la place de Song et à donner tour à tour à un même acteur le rôle d'étudiant et de professeur. La question de la *distribution des rôles* est donc poursuivie dans *Oki's movie* à travers ce que nous dit la voix off d'Oki, mais cela peut nous indiquer que cette question concerne à la fois le plan de composition esthétique et l'existence des personnages : la redistribution des rôles ne concerne pas seulement le rapport de la première et de la seconde partie, mais l'ensemble des parties, et *passer d'un personnage d'étudiant à un personnage de professeur n'est pas différent de passer d'un personnage d'étudiant à l'autre (le même acteur pour un même personnage : Jingu qui est Jingu dans différentes parties) ou de devoir interpréter son propre rôle (le même acteur joue un acteur qui joue Jingu pour Oki - ou Jingu joue Jingu)*.

Si *Oki's movie* permet une expérience du possible, elle s'associe à travers le recours à la mise en abyme à la suggestion que les personnages sont des acteurs, des individus dont les identités n'ont aucun ancrage profond : les moments d'existence sont aussi des petits films où chacun endosse un rôle *plus ou moins proche* de celui qu'il occupait à un moment précédent, le passage d'un moment à l'autre pouvant donner lieu à un redistribution et à une dé-finition. Distribuer les éléments ou singularités sur le plan esthétique, distribuer des rôles à des acteurs, c'est du même coup opérer une distribution sur un plan existentiel, l'actorat correspondant à un mode d'existence discontinu. *Le changement du devenir s'assimile au passage d'un rôle à un autre, les images étant autant de rôles possibles*.

[499] Nous ne pouvons pas analyser en détail ici le rapport de la voix off d'Oki et des images. On dirait en effet tout à la fois que la voix d'Oki commente les images, qu'il existe un rapport de subordination entre voix et image, et que les images ont leur propre autonomie, les personnages y dialoguant directement (suivant un régime de dissociation et de flottement que l'on voyait notamment à l'œuvre dans *Hill of freedom* à travers la lecture des lettres de Mori. Au fond, la voix d'Oki pourrait aussi bien correspondre à la lecture d'un journal, et les images ne pas correspondre à la voix malgré des effets de synchronie).

Mais, derrière l'existence discontinue de l'acteur et l'expérience du possible, il y a plusieurs difficultés pour les personnages. Dans *Conte de cinéma*, le film dans le film est comme nous l'avons dit l'équivalent d'un moment passé de l'existence de Tongsu, mais le rôle de Tongsu est tenu dans le film par un autre acteur, et le personnage du film s'appelle d'ailleurs Sangwon. Version possible des événements passés, les images du film sont intériorisées par les personnages et Tongsu va par la suite « faire son cinéma »[500], mais en montrant l'image du *mauvais acteur ou mauvais joueur.* Le mauvais acteur est celui qui, au lieu d'occuper l'instant et de produire de la nouveauté sur le mode de la répétition-variation, endosse un rôle déjà fixé, les images-fictions du possible se figeant eux-mêmes dans des images-clichés, si bien que le personnage éprouve et donne à éprouver la distance qui le sépare de lui et du monde[501].

Le mauvais acteur est d'une manière ou d'une autre un copieur ou un imitateur, et le rapport de Tongsu aux images extérieures du film peut être à rapproché du rapport que Ku et Munkyung entretiennent aux images de Yang et de l'amiral Yi dans *Les femmes de mes amis* et *Ha ha ha*. Le défi des personnages est alors triple : ne pas se rattacher à un idéal d'unité ou à un fond illusoire, ne pas mal jouer en produisant une distance qui rapporte chacun à une généralité, et ne pas s'abîmer dans l'infini des possibilités ou l'illimitation des rôles.

3) Le possible comme épreuve existentielle

3.a L'origine ou la renaissance : l'épreuve du possible dans *Night and day*

Le monde discontinu est un monde qui, sous l'action des forces de discontinuité, s'ouvre à chaque instant et est susceptible d'accueillir une infinité de possibilités – un monde dont les divergences ne sont pas exclues et où se produisent des métamorphoses. Il faut donc s'attendre à ce que ceux qui occupent ce monde et se confrontent à l'action des forces éprouvent et pensent la question du possible, que celle-ci soit partie intégrante de leur existence et du problème qu'elles expriment. Les moments d'*In another country* où Anne se trouve au bout de la route fléchée peuvent être vus comme des moments de jonction

[500] Voir ce qu'écrit Hervé Aubron : « C'est en cela que la première partie de *Conte de cinéma* ne relève pas tout à fait de la mise en abyme. Le film-dans-le-film n'est pas extérieur à la vie "réelle" de Tongsu, puisque celle-ci relève aussi de la simulation. Le film vu n'est qu'une sollicitation de plus, une influence à reproduire immédiatement. Dans la première partie, on reproche à Sangwon, lorsqu'il revient dans sa famille au lendemain de sa tentative de suicide, de "faire son cinéma". Vivre, chez Hong, revient en effet à faire son cinéma, reproduire des postures pour tester leur adéquation à l'objet introuvable du désir. » dans « Un conte irritable », *Vertigo* n° 28, pp. 4-10.

[501] Insistons sur le fait que l'actorat et le fait de jouer un rôle n'impliquent pas dans le sens où nous l'entendons que le rôle soit déjà nécessairement préalablement déterminé, qu'il préexiste au jeu lui-même. Au contraire, le bon acteur est celui dont le jeu spontané s'accorde à l'immanence de l'identité.

entre les plans de composition, de pensée et d'existence. Ces moments illustrent bien en effet la façon dont la question du possible est vécue : comme le face à face d'un personnage avec le point aléatoire comme *point d'indétermination* mettant en tension le hasard et le destin (ou l'intention), et *point de possibilité* supposant un choix.

La question du possible se spécifie suivant les situations, et celle dans laquelle se trouve Anne implique une question relativement simple et légère (« droite ou gauche ? »), cependant il n'y a pas de réponse qui n'engage le devenir du personnage et du monde tout entier et un mode d'existence. Nous avons évoqué l'incertitude identitaire des personnages et les questions qui en découlaient, mais une question s'ajoute aux précédentes : il ne s'agit plus de remonter vers le fond en se demandant « qui suis-je ? » mais de se projeter vers l'avenir en se demandant « *qui pourrais-je devenir ?* ». La question du possible traverse l'œuvre d'Hong Sang-soo et elle couve sous toute incertitude et irrésolution. Il nous semble cependant que trois personnages en font l'expérience et en subissent l'épreuve avec une acuité particulière : Haewon, Sung-nam dans *Night and day* et Soojung dans *La Vierge mise à nue par ses prétendants*.

Dans *Night and day*, Sung-nam fait ainsi l'expérience ou l'épreuve du possible[502]. Au tout début du film, il apparaît devant un aéroport parisien : il a en effet fui la Corée de peur d'être arrêté par la police après avoir été surpris en train de fumer du cannabis. Mais le personnage, alors même qu'il n'a pas choisi ce voyage, semble vouloir en profiter pour recommencer sa vie, déclarant comme nous l'avons déjà dit vouloir faire table rase du passé, idée qui déplairait sans doute à sa femme, Sung-in, qu'il a laissée en Corée. Nous pouvons déjà entrevoir que l'arrivée du personnage à Paris, si elle ne relève pas d'un choix, équivaut à une bifurcation dans son existence : il y a d'un côté le monde de la Corée où se trouve sa femme, et de l'autre la France comme possibilité de refaire sa vie. Cependant, pour mieux saisir l'objet et la modalité de l'expérience de Sung-nam, nous pouvons nous reporter à la fin du film. L'on y trouve une scène réunissant Sung-nam (de retour en Corée) et sa femme, Sung-in, serrés l'un contre l'autre sur le lit conjugal, heureux d'être à nouveau ensemble après une séparation de plusieurs mois. L'on retrouve dans l'échange des personnages plusieurs motifs que l'on avait soulignés dans d'autres conversations de couple (notamment ceux de *Ha ha ha)* :

« Sung-nam : J'avais tellement envie de toi.

Sung-in : Moi aussi. Tellement envie.

- Tu sens si bon.

[502] Kierkegaard décrit le possible comme une épreuve et évoque les « disciples » ou les « élèves » du possible, dans « Le concept d'angoisse », *op. cit.*, pp. 328-336. Le possible est une catégorie importante chez Kierkegaard, auquel nous ferons appel ici pour aborder l'expérience des personnages d'Hong Sang-soo.

- Je ne me suis pas lavée. C'est pas grave ?

- Je t'adore quand même.

- Je t'aime aussi.

- Tu es mon ange !

- J'aime tout en toi. Absolument tout.

- Tu es trop belle.

- Je serai toujours gentille, je prendrai soin de toi.

- Je t'aime. Ce soir, je veux qu'on fasse un bébé. (…) Je ferai tout pour notre amour. Je ferai tout ce qu'il faut, c'est promis.

- Tu es vraiment formidable. Je n'ai que toi, je ne vis que pour toi. Si tu m'oublies, je serai anéantie.

- Vraiment ?

- Je t'aime Sung-nam.

- Je t'aime aussi, à la folie. »

Alors que chacun fait part à l'autre de ses sentiments présents, mais aussi de son engagement pour le futur, il semble que l'union du couple soit ici parfaite. Et il faut souligner un motif qui parcourt le film : le bébé. Le désir d'avoir un enfant que Sung-nam exprime à ce moment n'est-il pas tout à fait contraire à celui qu'il exprimait au début du film, celui d'un nouveau départ ? L'on pourrait y voir une évolution importante du personnage, s'il ne se passait pas la même chose que dans *Hill of freedom* : la séquence des retrouvailles du couple, le *happy end*, n'est pas ici non plus la séquence finale. Alors que le couple de Sung-nam et Sung-in commence ses ébats sur le lit, la caméra panote vers le haut, laissant les personnages hors-champ pour cadrer une peinture représentant des nuages derrière lesquels perce un ciel bleu.

Suite à une coupe, nous retrouvons Sung-nam, qui, de manière assez surprenante, se trouve en compagnie de Ji-hye, une étudiante des beaux-arts qu'il avait rencontrée à Paris. Mais le plus surprenant est qu'elle vient de lui préparer à manger et qu'il lui déclare solennellement qu'ils resteront unis à jamais, qu'il l'aime. Lorsque Sung-nam, peu après, dit que sa femme est malade et seule, nous comprenons que du temps a passé et qu'il a quitté Sung-in pour Ji-hye.

Les paroles d'engagement n'auront donc pas survécu à la coupe et, en voyant comment se conduit Sung-nam, l'on peut légitimement se demander si son nouveau couple tiendra la longueur. En effet, Sung-nam s'emporte peu après contre Ji-hye parce qu'elle a laissé tomber un vase de porcelaine après avoir été frôlée par un cycliste imprudent. Mais il s'emporte d'une manière particulièrement excessive, la traitant

de parasite et lui demandant de dégager. Cependant, lorsque la jeune femme finit par s'exécuter, il se met aussitôt (et avec une incohérence caractéristique) à lui crier de revenir et à l'appeler par son nom, avant de lever la tête vers le ciel.

C'est alors que, suite à une coupe, nous revenons à la peinture des nuages, avant qu'un panoramique descendant ne nous découvre Sung-nam, endormi contre sa femme. Nous comprenons ainsi que nous avions affaire, en fait d'ellipse temporelle, au passage d'un niveau de réalité à un autre : Sung-nam n'a pas quitté la chambre, sa relation avec Ji-hye n'a eu lieu qu'en rêve. Nous retrouvons ainsi dans *Night and day* le procédé qui consiste à faire revenir une image dans le récit afin d' « annuler » ce qui a précédé[503] . Mais dans ce cas le rêve, en plus d'être intégré au récit, interfère avec l'existence des personnages et s'avère susceptible de modifier leur relation. Sung-in réveille en effet son mari pour lui demander « *qui est-elle ?* », inquiète qu'il ait prononcé le nom d'une autre fille dans son sommeil. Auparavant dévouée et aimante, Sung-in apparaît maintenant méfiante voire accusatrice, et elle interroge elle-même le statut du rêve, demandant à plusieurs reprises si le rêve n'est bien qu'un rêve, allant jusqu'à affirmer qu'il ne peut pas s'agir que d'un rêve :

« - Je t'ai entendu. De quoi rêvais-tu ?

- Je parlais dans mon rêve. C'est bizarre.

- Tu me caches quelque chose ? J'aurais préféré ne pas savoir. Ça doit être difficile de vivre en cachette. Qui est cette femme ?

- Comment je peux savoir ? C'était dans mon rêve.

- J'aime pas ça ! Ça ne peut pas être qu'un rêve! »

- D'accord. Je te comprends.

- Tu n'es quand même pas un obsédé ?

- C'était un rêve bizarre…

- Ce n'était pas qu'un rêve ! C'était un rêve ?

- Oui, c'est un rêve.

- Ce n'était qu'un rêve ?

[503] Quoique le procédé diffère de celui que l'on trouve dans *Yourself and yours* ou *In another country* et est sans doute plus conventionnel, puisque, s'il y a retour à une image précédente (le plan de la peinture des nuages), le rêve est cette fois encadré par deux coupes au lieu se se produire dans la continuité d'une séquence avant d'être « annulé » par une unique coupe. Il nous semble de ce point de vue que les procédés permettant d'établir dans un récit une indiscernabilité des différents niveaux de réalité sont devenus chez Hong Sang-soo de plus en plus perfectionnés et évidents en même temps : la manière dont il se contente d'un panoramique pour faire apparaître et disparaître Minjung dans *Yourself and yours* représente peut-être une forme d'aboutissement, produisant avec une simplicité confondante l'image d'une réalité totalement ouverte et discontinue. La maîtrise de son art coïncide avec la plus grande simplicité.

- Oui, juste un rêve.

- Dors un peu.

- Je n'ai pas sommeil.

- Laisse-moi te serrer contre moi. Je serai bon avec toi. Je t'aime.

- Ne repars plus. Ne fais plus de rêves bizarres, ça me perturbe.

- Je ne partirai plus, promis.

- Ne me laisse pas seule.

- C'est promis. Pardon. »

Comme on le voit, Sung-in considère d'emblée que le prénom sorti du rêve est davantage que l'expression d'un désir enfoui : la preuve d'une vie cachée. Il faut bien sûr considérer cette position à la lumière de nos réflexions précédentes, qui nous portent à lui donner raison, ceci d'autant plus que le récit lui-même prend en charge la connexion des niveaux : le prénom est ici un élément de circulation (comme le parapluie dans *In another country*) et Hong Sang-soo prend le soin de faire regarder Sung-nam vers le ciel avant que l'on revienne à l'image des nuages, produisant un *effet de continuité qui met en péril l'étanchéité du monde du rêve et du monde du couple*. Sung-in a raison, mais *le rêve n'est pas une vie cachée, c'est une vie possible.*

En nous arrêtant avant le rêve, nous pouvions supposer que Sung-nam avait évolué et que sa vie future serait celle d'un mari et d'un père, mais le rêve vient ici doubler la vie du personnage. Kierkegaard comparait le possible à de l'oxygène, et faisait de l'imagination l'organe de la respiration, capable de réinjecter du possible là où il en manque. C'est en se projetant sur l'écran de l'imagination, estimait-il, que le moi découvre « l'infini du possible » (la zone de possibilité est ainsi alimentée par l'imaginaire qui exerce une action positive en créant le « possible du moi »)[504]. Or il semble que Sung-nam dans *Night and day* ne fait rien d'autre que se projeter dans l'imaginaire pour réinjecter du possible dans son existence et faire table rase du passé (il est symptomatique que le rêve soit « déclenché » juste après la scène d'*union* où Sung-nam énonce le projet d'avoir un bébé). Il serait facile ici d'interpréter le rêve de Sung-nam comme le symptôme d'un désir personnel d'échapper à son couple et à ses obligations, mais là encore les relations sentimentales sont l'occasion d'éprouver des forces et une tension mentale, et il faut considérer la situation du personnage suivant les termes de notre problème et les déterminations du film.

[504] « Traité du désespoir », *op. cit.*, p. 387, p. 382, p. 376 : « Comme l'est le moi, l'imagination est aussi réflexion, elle reproduit le moi et, en le reproduisant, crée le possible du moi ». Ainsi le devenir passe-t-il notamment dans la vie individuelle par le rapport de chacun à des images extérieures et un mécanisme d'identification. L'on retrouve à travers le rôle que Kierkegaard donne à l'imagination nos réflexions de la partie précédente. On ne trouve pas le terme d'identification chez Kierkegaard, l'usage du terme ayant été popularisé plus tardivement, mais il est parfois chez lui question de « reflet », de « double » ou d' « ombre ».

Il est évidemment déterminant que la manifestation du rêve soit ici le remplacement d'une femme par une autre : ce qui « perturbe » Sung-in, à raison, est qu'un autre nom vienne à la place du sien. Si le rêve dédouble la vie, les femmes apparaissent également comme des doubles[505]. Lorsqu'il est à Paris, Hyun-jun et Yu-jeong sont pour Sung-nam deux possibilités de relation, et il est remarquable que la place de sa compagne, dans le rêve final, soit occupée par Ji-hye (qu'il avait très peu fréquentée) alors même qu'il était particulièrement proche de Yu-jeong : c'est qu'il ne s'agit pas à travers le rêve de la continuation d'une relation sentimentale par-delà l'obstacle de la distance géographique, mais de la déclinaison d'une série de possibilités. Cependant, si le personnage passe lors de son voyage et dans son rêve d'une femme à l'autre, la question du possible ne porte pas dans le film sur les femmes, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas seulement pour le personnage de choisir une femme plutôt qu'une autre. La question du possible est ici étroitement liée à la tension qu'éprouve le personnage entre continuité et discontinuité.

L'on aurait tort de penser que Sung-nam n'aime pas vraiment sa femme ou qu'il lui ment. Il faut plutôt reconnaître ici l'impossibilité de continuer et de rompre, un mélange de désir d'attachement et de détachement caractéristique des personnages d'Hong Sang-soo. La tension dans laquelle se trouve Sung-nam se manifeste peut-être au mieux à travers son incohérence, au moment où il accuse Ji-hye d'être un parasite, juste avant de lui dire de s'en aller puis de lui demander de revenir. Pour Sung-nam, les femmes sont bien d'une certaine manière des « parasites », et il exprime à plusieurs reprises le souhait de trouver sa voie par lui-même et de se consacrer au travail (un désir de rupture, donc, quoiqu'orienté vers un idéal de continuité)[506]. En un sens, refaire sa vie sans sa femme est « vivre pour lui », donc sans femmes.

Partir à Paris ou rêver revient à opérer une rupture, mais Sung-nam est en même temps incapable de rester seul (il crie à Ji-hye de partir puis lui crie de revenir ; il entrevoit des possibilités une fois séparé de sa femme, mais souffre de leur séparation) et toute rupture amène une nouvelle liaison. Comme nombre d'autres personnages, Sung-nam reste dépendant d'un idéal d'unité et de continuité et aspire à la tranquillité. À travers l'amour qu'il exprime envers Ji-hye ou le fait qu'il lui intime de ne rien changer à sa coiffure, son rêve lui-même contient l'expression d'un désir de continuité[507]. À Paris, lors d'une

[505] Lors du séjour de Sung-nam en France, il est manifeste que Hyun-jun et Yu-jeong sont toutes les deux intéressées par lui, et la concurrence entre les deux jeunes femmes est particulièrement évidente lors d'un voyage commun à Deauville, où, alors qu'elles se disputent, il passe de l'une à l'autre (notamment pour leur répéter, comme une maxime, « *Nous sommes tous différents* »). Notons que Sung-in, lors d'un échange téléphonique, déclare à son mari qu'elle se sent coupable car elle a pensé à quelqu'un d'autre : cela suffit à suggérer que Sung-nam n'est pas unique non plus de son côté.

[506] Voir *supra*, dans la première partie, p. 112.

[507] Et tout comme il appelle sa femme lorsqu'il est à Paris, il lui reste attaché dans son rêve : elle est certes malade, mais il veut aller lui rendre visite. Il y a toutefois dans le fait d'imaginer sa femme malade quelque chose de monstrueux, tout comme dans le fait de rêver la mort de son ami dans *Les femmes de mes amis.* L'on peut d'ailleurs rapprocher ces deux exemples à travers le fait que ce qui se produit en rêve à un effet dans la réalité.

conversation téléphonique, il confie également à sa femme qu'il a envié un passant en s'imaginant que celui-ci était installé, possédait une voiture et une maison.

Mais l'on remarque surtout dans *Night and day* un motif récurrent, qui a toute son importance à l'intérieur de notre problème, puisque nous avons vu dès notre analyse de *Le jour où le cochon est tombé dans le puits* qu'il renvoyait à un monde continu et ne subsistait plus que sous la forme d'un rêve d'unité voire d'un mensonge[508] : le motif de l'enfant, ou, ici, du bébé. Le désir d'avoir une progéniture exprimé à la fin du film s'intègre dans une série déployée au long du récit : le regard de Sung-nam s'arrête à un moment donné sur une femme et son enfant dans une poussette et, à un autre moment, il déclare en tenant un bébé dans ses bras qu'il s'agit de la plus belle chose du monde. Ce à quoi il faut encore ajouter qu'Hong Sang-soo, lorsqu'il emmène son personnage au musée d'Orsay, choisit de le faire contempler un tableau de Courbet en particulier, *L'origine du monde*[509] (et nous reviendrons sur le fait que deux femmes diront plus tard être enceinte de Sung-nam).

Haewon, comme nous l'avions vu, désirait échapper au commencement et n'être pas la fille de sa mère : c'est que le simple fait d'être né fait peser sur les individus tout le poids de la nécessité et d'une détermination originaire. Aussi *la cohabitation chez Sung-nam d'un désir d'avoir un enfant et d'un désir de faire table rase du passé nous renvoie-t-elle à l'opposition d'une existence où régnerait la nécessité et d'une existence qui conserverait ouvertes toutes les possibilités*[510]. Alors que le personnage désire donner naissance, le saut qui le fait passer dans le rêve correspond à un désir de renaissance personnelle : si l'imagination permet à un individu de réinjecter du possible dans son existence et de *devenir*, il convient de se rappeler que le devenir suppose que l'on devient précisément, à l'instant du saut, ce que l'on n'était pas avant le saut[511]. Autrement dit, l'instant du saut, au lieu de renvoyer chacun à sa détermination originelle et à l'origine du monde, entraîne chacun dans une indétermination première et le détache de toute origine ou de tout fond. Il existe une affinité profonde entre le possible et la mort (dans toute son ambiguïté) et c'était par ailleurs une forme de renaissance qui, dans *In another country*, séparait les différentes versions d'Anne[512].

---

[508] Voir *supra*, première partie, p. 51.

[509] Sung-nam visite le musée avec Hyun-jun et une courte conversation se déroule entre eux au sujet du tableau. Sung-nam demande à la jeune femme si elle n'éprouve pas de gêne, mais elle répond que non, et dit que l'art devrait inspirer le respect, ce à quoi Sung-nam répond qu'il éprouve peut-être du respect pour le titre, mais reste dubitatif sur l'œuvre. L'on peut tout à fait y voir un symptôme de son attachement à un idéal : le tableau de Courbet ne représente pas un ange.

[510] Kierkegaard, décrivant les « déterministes » et les « fatalistes » comme des désespérés, avait bien souligné le caractère négatif d'une existence où règne la nécessité et où manque le possible, dans « Traité du désespoir », *op. cit.*, p. 385.

[511] « Miettes philosophiques », *op. cit.,* p. 56 : « Dans l'Instant, l'homme prend conscience d'être né ; car son état précédent, dont il n'a pas à se prévaloir, était de n'être pas ; dans l'Instant, il prend conscience de la seconde naissance ; car son état précédent était de n'être pas ».

[512] Nous renvoyons ici à notre réflexion sur la tension entre vie et mort dans la force de mort, dans notre première partie, voir *supra,* la sous-partie « La mort dans la vie », p. 102.

Le non-choix de Sung-nam

La cohabitation des désirs de continuité et de discontinuité chez Sung-nam est essentielle pour comprendre que l'enchaînement du souhait d'avoir un enfant et du rêve est moins symptomatique d'un état sentimental du personnage (il n'aimerait pas assez sa femme, aurait peur de s'engager) que du rapport de son existence à un jeu de forces contraires qui l'empêche d'aller totalement dans un sens et lui ravit tout choix volontaire. Car Sung-nam ne choisit pas plus ici d'aller à Paris que de rêver, et quand un choix se présente plus tard à lui, c'est à la fois un non-choix et un choix dont les termes sont faussés. Si l'on admet que le voyage du personnage à Paris puisse être pour Sung-nam l'occasion d'échapper à sa vie conjugale, comme une *recharge de possible*, il faut en même temps souligner le fait que la Corée et Paris finissent par se rejoindre en un point du récit, au moment où sa femme et sa maîtresse partagent un même état.

À Paris, Sung-nam a donc rencontré Yu-jeong, de laquelle il est devenu très proche, au point que, vers la fin du séjour du peintre, les deux personnages se déclarent leur amour, Yu-jeong disant qu'elle a « décidé » de l'aimer de tout son cœur. Mais Sung-nam reçoit peu après un appel de sa femme, ce qui le conduit à prendre enfin la décision de rentrer malgré sa crainte des ennuis judiciaire : elle lui annonce qu'elle est enceinte. Voilà qui devrait *a priori* signifier la fin de l'échappée et un retour définitif à une responsabilité de mari et de père.

Cependant Yu-jeong, juste avant le départ de Sung-nam, lui dit qu'elle a pris une pilule trop tard, et qu'il y a des chances qu'elle soit enceinte. Cette donnée transforme la situation : il n'y a plus alors d'un côté la Corée comme monde de nécessité et d'attachement et de l'autre Paris comme monde de possible et de détachement. *Il n'y a plus que deux perspectives de continuité, et Sung-nam, après s'être délié, se trouve doublement lié*.

C'est ici qu'intervient un choix qui n'est pas un véritable choix et qui met en jeu une alternative faussée : nous pourrions penser que, dans sa situation, Sung-nam doit choisir entre les deux femmes, mais ce choix-là n'est pas un choix du point de vue existentiel, puisque les deux femmes différentes sont en même temps chacune enceinte. Choisir l'une ou l'autre revient ainsi à ne pas choisir. Et il se trouve d'ailleurs que, si Sung-nam est légèrement embarrassé face à Yu-jeong et déclare qu'il a fait une bêtise, l'on n'assiste à aucune démonstration de tourment intérieur : son retour en Corée s'effectue très vite, le personnage revenant comme naturellement vers celle à laquelle il est lié par mariage.

Mais son retour en Corée, dans ces conditions, coïncide avec le moment où Paris a perdu sa fonction initiale de recharge de possible. Il y a ainsi un point du film où le personnage n'a pas vraiment le

choix, un point où il est tout à coup *relié à l'origine du monde à travers deux femmes* : il désirait changer de vie, mais il est sur le point de *prolonger* sa vie dans celle d'un autre, de s'inscrire ainsi dans une perspective de continuité.

Cependant, il s'avérera que le point de jonction de la Corée et de Paris est aussi un point d'inversion, puisque le retour en Corée permet finalement à Sung-nam d'échapper à la paternité. Sung-in lui confesse en effet à son arrivée qu'elle n'est pas enceinte mais a menti pour provoquer son retour. Ironiquement, c'est l'épouse qui, par ce mensonge, fait échapper son mari à la perspective de continuité[513]. Et, comme l'indique l'irruption du rêve à la fin du film, *le retour en Corée est un retour au début, c'est-à-dire que le retour en Corée correspond au moment qui précède un nouveau départ vers une vie possible*.

Sung-nam ne sera pas encore père demain et si le déclenchement du rêve après l'évocation du bébé est symptomatique dans *Night and day,* le fait que Sung-in provoque le retour de son mari au moment où Yu-jeong dit être enceinte à Paris l'est tout autant, cela signalant l'impossibilité d'une continuité de l'existence chez Hong Sang-soo. Alors que Sung-nam éprouve un désir de discontinuité, il s'attache à des femmes qui tombent ou disent tomber enceinte (sans que ce soit voulu), et alors qu'il éprouve un désir de continuité, des sauts se produisent (sans que ce soit voulu). *L'expérience du possible passe d'abord ici par la présence de ces sauts*, celui qui a fait passer le personnage de Corée à Paris, celui qui le fait passer dans le rêve : un vol à l'étranger et une projection imaginaire qui viennent ôter le poids de la détermination et de la nécessité.

L'illimitation du possible

Cependant, ces sauts font du même coup peser un poids sur le personnage. Nous avons vu que Kierkegaard admettait l'imagination comme remède à un manque de possible néfaste, mais le philosophe faisait également du possible « la plus lourde des catégories »[514]. Sauter d'une possibilité à l'autre et renaître sans cesse peut sembler une perspective réjouissante mais ce qui rend le possible si lourd et non léger, c'est *l'ampleur du champ du possible ou le fait que le possible contient tous les possibles,* si bien

[513] Nous disions que l'unité familiale ressemblait à un mensonge dans *Le jour où le cochon est tombé dans le puits*, mais c'est ici littéralement le cas. Si l'alternative à laquelle est confrontée Sung-nam est faussée, c'est parce que Sung-in ment, mais rien ne nous assure que Yu-jeong est de son côté vraiment enceinte (elle-même évoque des « chances » qu'elle soit enceinte, et, alors que Sung-in ment pour que son mari revienne, elle pourrait mentir pour que Sung-nam reste à Paris). Quoiqu'il en soit, nous n'entendrons plus parler du personnage par la suite : le bébé est un motif récurrent, mais il n'est en ce qui concerne les personnages qu'un mensonge. Si Sung-nam s'échappe et trouve le possible dans le rêve, l'unité elle même est un rêve ou un mensonge.

[514] « Le concept d'angoisse » et « Traité du désespoir », *op. cit.*, p.329 (« Il est vrai qu'on entend souvent dire le contraire, que le possible est si facile, et si lourde la réalité. Mais ces discours, de qui les entend-on ? »), 382.

que celui qui saute d'une possibilité à l'autre encourt le risque de se perdre : c'est le risque d'une dissolution ou d'une « évaporation du moi ». L'instant du saut permet une renaissance ou une métamorphose, mais, lorsque chaque instant révèle un possible, le danger pour l'individu est qu'étant incessamment reconduit à une indétermination première, il s'abîme et perde toute forme, ou, selon une très belle formule, qu'il « s'émiette en poussières d'instant »[515]. *Sur son versant négatif, l'infinité du possible constitue une expérience d'illimitation qui, au lieu de permettre une renaissance ou un renouveau de l'identité débouche une une néantisation de l'individu : une expérience de la discontinuité absolue.*

Il s'agit là d'une extrémité que ne rencontrent que rarement les personnages d'Hong Sang-soo, mais si l'épreuve du possible ne conduit pas nécessairement à s'abîmer dans le sans-fond, elle peut se manifester d'une manière moins extrême et tout aussi lourde, dans la position de celui qui, s'il ne s'anéantit pas dans l'abîme, contemple depuis le bord son propre possible et se trouve saisit d'une angoisse, comme en arrêt ou en suspension, cessant de vivre en voyant ce qu'il *pourrait* ou *aurait pu* devenir[516].

Ainsi Sung-nam se trouve-t-il sans cesse renvoyé à ce qu'il pourrait devenir, dans *une existence étirée entre sa vie conjugale et des séries de vie possibles avec différentes femmes, sur laquelle pèse le poids de l'incertitude et de l'indécision*. Mais s'il est juste de dire que c'est Sung-nam qui, dans *Night and day,* fait l'expérience du possible (puisque c'est lui qui voyage et rêve), l'on constate à la fin les répercussions de cette expérience sur sa femme : les vies possibles du mari où sa femme est remplacée ont logiquement pour effet de « perturber » l'épouse, et le risque encouru est clair. L'intervention du possible laisse envisager une redistribution des rôles, et celui qui devient célibataire en rêve risque de pas tenir en place, tandis que son épouse risque d'être remplacée par une maîtresse. À Paris, Sung-nam pense à sa femme. En Corée, il rêve d'une autre.

Après que Sung-in s'est inquiétée du rêve de son mari, celui-ci la rassure et réitère son engagement, mais les promesses n'ont ici aucune solidité et, alors que le mari et la femme s'endorment, à nouveau serrés l'un contre l'autre, la caméra remonte vers la peinture des nuages. Sung-nam promet de ne plus

[515] « Traité du désespoir », *Ibid.*, pp. 376-378 (« Le désespoir qui se perd dans l'infini est donc de l'imaginaire, de l'informe »), 382 (« À la fin le possible embrasse tout, mais c'est qu'alors l'abîme a englouti le moi. Le moindre possible pour se réaliser demanderait quelque temps. Mais ce temps qu'il faudrait pour la réalité s'abrège tant qu'à la fin tout s'émiette en poussières d'instants. Les possibles deviennent bien de plus en plus intenses, mais sans cesser d'en être, sans devenir du réel, où il n'y a en effet d'intensité que s'il y a passage du possible au réel. À peine l'instant révèle-t-il un possible qu'il en surgit un autre, finalement ces fantasmagories défilent si vite que tout nous semble possible, et nous touchons alors à cet instant extrême du moi, où lui-même n'est plus qu'un mirage »).

[516] « Le concept de l'angoisse », *Ibid.*, p. 224, 258 (Kierkegaard évoque ici le rapport du possible non seulement à l'avenir mais aussi au passé : « Le passé, pour me donner de l'angoisse, doit se présenter à moi comme un possible. Ai-je ainsi l'angoisse pour un malheur passé, ce n'est point comme passé mais en tant qu'il peut se reproduire, c'est-à-dire redevenir futur »).

repartir en voyage, mais il ne peut pas promettre de ne plus rêver : or, *le voyage et le rêve sont ici mis en équivalence*[517]. Cette équivalence tient au fait que le voyage à Paris et le rêve remplissent une même fonction de possible si bien que le saut de la réalité au rêve par les nuages correspond au saut de la Corée à Paris par avion[518]. Et il faut insister sur la la contiguïté du « *ne repars plus* » et du « *ne fais plus de rêves bizarres* » dans la bouche de Sung-in.

Mais au-delà de la fonction, l'équivalence s'étend aussi au statut des différents moments : si la structure de *Night and day* apparaît moins complexe que d'autres (ou si Sung-nam n'est pas le plus gros dormeur de la filmographie d'Hong Sang-soo), l'indiscernabilité du réel et du rêve ou de l'actuel et du virtuel est ici également de mise. Le rêve nous apparaissait comme un futur possible, mais le passé parisien a également la valeur d'une version possible du passé ou d'un rêve. *Partir, c'est rêver, et rêver, c'est partir* : le personnage pourrait très bien être resté allongé sur le lit conjugal, tête posée sur l'oreiller et dans les nuages[519].

Mais la remontée de la caméra vers ces nuages nous indique que le nombre de départ est virtuellement infini : si Sung-nam ne s'abîme pas dans le sans-fond, la structure de son expérience, le simple rapport du lit et du tableau, laisse entrevoir une infinité de vies possibles, une série interminable de mort et de renaissance[520] : le spectateur peut saisir le jeu des forces dans l'interstice qui sépare le plan des nuages du plan du rêve, mais *le point du dehors, pour le personnage, se trouve dans l'espace qui sépare le lit du tableau et que balaient les panoramiques*. L'expérience du possible, et sa question, le devenir illimité qu'il porte en lui, ne sont pas séparables d'un rapport au dehors, « par-delà le monde extérieur relatif »[521]. Aussi peut-on finalement penser que cette expérience recouvre une alternative existentielle : le

[517] Et l'on n'entend d'ailleurs pas le prénom prononcé par Sung-nam dans son rêve. Comme il vient de crier le prénom de Ji-hye dans le rêve, on en déduit qu'il s'agit d'elle, mais il pourrait tout aussi bien s'agir de celui de Yu-jeong.

[518] Notons que le motif des nuages se répète dans le récit, puisqu'il y a à Paris un plan de nuages, suivi par une discussion entre Sung-nam et Hyun-jun. Sung-nam dit à cette occasion aimer les nuages, et en peindre lui-même. La peinture des nuages est donc probablement un tableau de Sung-nam.

[519] Le rêve final n'est pas le seul rêve qui intervient dans le récit puisque Sung-nam, un jour où il est immobilisé pour cause de maladie, fait également un rêve lors de son séjour à Paris (il suce les doigts de pieds de Yu-jeong, mais elle se réveille et lui dit qu'il est lâche de le faire alors qu'elle est endormie, tout en disant qu'elle racontera tout à sa femme si cette dernière vient à Paris). Ce rêve est intégré relativement classiquement, puisqu'il est encadré par deux plans de Sung-nam dans son lit, et que la voix off de Sung-nam intervient après le rêve pour dire « *j'ai rêvé d'elle toute la journée* ». Ajoutons que tout le séjour parisien de Sung-nam est entrecoupé de cartons indiquant les dates auxquelles se déroulent les événements que nous voyons ensuite, procédé qui suggère donc une inscription dans un cadre temporel objectif. Mais l'équivalence du voyage et du rêve suggérée par la fin du récit nous semble outrepasser ces caractéristiques du récit (et l'on sait que les cadres temporels objectifs peuvent chez Hong Sang-soo être illusoires, qu'un rêve peut contenir un rêve). Bradley Warren soutient d'ailleurs l'hypothèse d'une équivalence entre les différents moments du film, dans *Somewhere between fiction and fiction : disentangling partial-geometric narratives in the cinema of Hong Sang-soo*, mémoire dans le cadre du Master of Arts (Film studies), sous la direction de Peter Rist, Concordia University, Montréal, p. 92.

[520] Il faut ici appliquer à l'existence du personnage ce qu'Hong Sang-soo déclarait à propos de la structure d'*Un jour avec, un jour sans* : deux versions ou deux possibilités suffisent pour penser une infinité de possibles.

[521] *L'image-temps, op. cit*., p. 231.

personnage est tendu entre continuité et discontinuité, et l'alternative qui se présente à lui est celle de l'origine ou de la renaissance.

3.b Le vertige et le choix suspendu dans *La Vierge mise à nue par ses prétendants* et *Haewon et les hommes*

Il ne s'agit pas simplement pour Sung-nam de choisir entre plusieurs femmes, ni même de choisir d'être un père : le choix de l'origine consisterait plus profondément à accepter de prolonger sa vie actuelle, sur un unique niveau, tandis que le choix de la renaissance consisterait à consentir à une illimitation, à s'abandonner aux forces de mort, du temps et de dé-finition comme forces produisant une démultiplication des niveaux de réalité et de l'identité. Mais Sung-nam ne choisit jamais, et il ne peut pas faire un tel choix alors qu'il se confronte à une impossibilité de finir et de commencer, que les forces de continuité et de discontinuité soufflent en sens contraires.

Choisir l'origine, ce serait commencer à être père, c'est-à-dire finir ce qu'il a commencé : la naissance de l'enfant comme aboutissement du mariage, la mort du père pour la vie de l'enfant (il n'est d'ailleurs pas plus possible ici à Sung-nam de donner naissance à un enfant qu'il n'était possible aux personnages de *Conte de cinéma* de se suicider). *Choisir la renaissance*, ce serait au contraire mettre fin une fois pour toute au mariage et quitter sa femme : la rupture définitive des liens[522].

Dès qu'on le transporte sur le plan de l'existence, lorsque l'on considère l'expérience qu'en font les personnages, *le possible nous mène donc directement à la question du mode d'existence* : ou bien une existence dans la continuité, ou bien un existence dans la discontinuité, ou bien le risque d'un manque de possible, ou bien le risque d'une évaporation. Mais Sung-nam apparaît ici comme un personnage qui a de fait, dans un monde discontinu, un mode d'existence discontinu, éprouvant les forces sans que cela ne produise en lui une conscience particulière et sans que son existence ne fasse l'objet d'un choix[523]. Il se

[522] Dans *Le jour d'après,* la position du personnage de Bongwan, entre une femme qu'il ne quitte pas et une maîtresse (et une nouvelle maîtresse potentielle), pourrait rappeler celle de Sung-nam. Le motif de l'enfant fait retour dans ce dernier film d'une autre manière, puisqu'il se trouve que Bongwan a déjà une fille, et qu'il déclare que c'est l'existence de cette fille qui l'empêche de quitter sa femme (ce dont on peut douter). Mais il faut surtout relever ici les propos de Bongwan à la fin du film : le personnage a finalement quitté sa maîtresse pour rester avec sa famille, mais il assimile en même temps ce choix responsable à un « *abandon* » de sa propre vie (il dit qu'il vit maintenant *pour* sa fille). L'on voit ainsi de quelle manière la vie d'un enfant peut entraîner la mort du père (quoique l'on se demande, comme nous le verrons, si Bongwan ne serait pas prêt à recommencer une aventure avec une jeune femme à la fin du film...).

[523] Notons que le personnage fait une visite à l'église lors de son séjour à Paris, comme s'il cherchait une issue à sa situation par la croyance. Nous y reviendrons.

trouve donc dans la situation intermédiaire de la plupart des personnages d'Hong Sang-soo, voués à éprouver de l'angoisse et de la souffrance face à la rencontre des illusions de continuité et de la vie.

Au sujet de *La Vierge mise à nue par ses prétendants,* nous avons déjà émis l'idée que l'arrêt du téléphérique survenant au milieu du récit faisait apparaître le point aléatoire, mais, suspendue dans le téléphérique, Soojung est en situation d'éprouver le *vertige du possible*[524] Les deux versions de sa rencontre avec Jaehoon sont en effet également deux possibilités et il importe peu que le personnage, dans ce cas, ne rêve pas, puisque d'après nos réflexions précédentes tout dédoublement sur l'écran de l'imagination équivaut à un dédoublement dans le temps.

Nous avions établi que les deux versions étaient du « passé pur », c'est-à-dire des virtualités (et non pas des souvenirs), et c'est donc le temps qui met le personnage en tension entre différentes possibilités : les versions ne sont pas seulement des versions possibles de sa rencontre avec Jaehoon, mais elles renvoient également dans sa situation à une alternative entre Jaehoon et Yeong-soo, avec lequel elle flirte dans la seconde version. Face à la perspective de perdre sa virginité, Soojung hésite, elle temporise au moment d'un choix qui déterminera ce qu'elle est, envisageant de remplacer un homme par un autre. *La variation des événements dans le temps correspond ainsi à la production de possibilités dans une existence.* Dans une partie, Jaehoon quitte la table d'un restaurant pour vomir, et, dans une autre partie, c'est Yeong-soo qui quitte la table d'un restaurant pour vomir : cela signifie que l'un pourrait venir à la place de l'autre du point de vue du temps *et* dans l'existence de Soojung.

Le rapport de Soojung à ces versions possibles semble proche du rapport de Sung-nam à ses vies rêvées, mais la situation de Soojung diffère néanmoins puisque, si Sung-nam évite tout choix et se retrouve à la fin du film comme au point de départ, Soojung finira bien par vivre un événement unique. L'expérience du possible semble ainsi encore plus lourde dans son cas, et le vertige du possible est chez elle indissociable d'une *conscience accrue du hasard*, comme l'indique la présence des intertitres qui ouvrent chaque version, « Peut-être par hasard », « Peut-être par intention ».

Or, si le *manque de possible* est désespérant, son envers, *le manque de nécessité*, ne l'est pas moins[525]. Et il est patent que des personnages qui se retrouvent face au point aléatoire et sont pris dans le « jeu du monde » sans dieu[526]éprouvent à un moment donné un tel manque. Pour le spectateur, faire

[524] « Le concept de l'angoisse », *Ibid.*, p. 224 (« On peut comparer l'angoisse au vertige. Quand l'œil vient à plonger dans un abîme, on a le vertige, ce qui vient autant de l'œil que de l'abîme, car on aurait pu ne pas y regarder »),
[525] « Traité du désespoir », *Ibid.*, p. 381-384.
[526] Voir *supra,* p. 415. Kierkegaard voit dans le fait de refuser toute limite personnelle et toute détermination une voie assurée pour le désespoir, mais nous avons vu que les conditions d'existence mêmes des personnages d'Hong Sang-soo rendait certaines de ses orientations caduques : ce sont les forces de discontinuités elles-mêmes qui ouvrent l'existence des personnages, et il n'appartient pas aux personnages de surmonter l'épreuve du possible en regagnant un moi limité et en retrouvant un Dieu, mais ils ne le peuvent qu'en accord avec leur monde. Une grande idée de Kierkegaard est que le moi est une synthèse de possible et de nécessité, mais le possible et le nécessaire renvoient chez lui à Dieu comme à celui qui peut tout

l'expérience du possible suppose de penser un personnage comme une version possible parmi d'autres, mais l'expérience du spectateur et des personnages se croisent sans cesse, et les deux ont à penser le caractère irrationnel du devenir. Suite à nos réflexions de cette partie, nous pouvons à présent mieux penser le fait que les versions, dans *La Vierge mise à nue par ses prétendants,* sont divergentes et « incompossibles », ne peuvent pas appartenir à un même monde. Mais tout le problème est qu'elles appartiennent ici à l'expérience d'un même personnage.

Dans *In another country*, Anne passait par des séries divergentes sans que ce passage doive aboutir à une décision, d'où une dimension existentielle relativement amoindrie. Ici, il s'agit bien pour Soojung de décider à partir de l'expérience du possible, alors même que celle-ci amène à penser l'absence de nécessité : comment faire un choix lorsque la chute d'une fourchette pourrait être la chute d'une cuillère, lorsque ce qui arrive aurait pu arriver différemment ? La divergence des séries, en tant qu'elle met en jeu une différence à l'intérieur d'une répétition, fait toujours signe vers un point aléatoire et irrationnel.

Bradley Warren aborde *La Vierge mise à nue par ses prétendants* dans son travail consacré à l'étude de la narration chez Hong Sang-soo, revenant sur les deux intertitres ouvrant les parties divergentes, en avançant que ces intertitres constituent à la fois de bonnes et de mauvaises pistes pour un spectateur. Nous le rejoignons lorsqu'il écrit que le hasard et l'intentionnalité ne sauraient, au regard du film, être abordés selon une opposition binaire (on ne peut pas considérer qu'une version est purement contingente tandis que l'autre serait déterminée par une volonté), et aussi lorsqu'il souligne que les deux « peut-être » ont de toute façon déjà pour effet de relativiser cette hypothèse.

Cependant, Warren poursuit en écrivant que les thèmes auxquels renvoient ces intertitres, le hasard ou l'intention, ou le destin et l'action (« *agency* »), ne sont pas dominants dans le film, si bien qu'il conçoit avant tout leur pertinence sur un métaniveau ou sur un plan réflexif : l'hésitation entre le hasard et l'intention renverrait à la méthode suivant laquelle Hong Sang-soo réalise ses films. Pour Warren, il s'agit donc d'un problème qui concerne la fabrication du film, mais par conséquent la réception également, puisque l'activité spectatorielle doit se confronter à un objet intégrant une part de contingence[527].

---

et qui pose les déterminations individuelles. C'est sur ce point que, malgré le lien posé par Kierkegaard entre possible et imagination (qui excède le probable), Kierkegaard reste en partie redevable de la critique que Deleuze adresse au possible comme concept désignant du déjà donné (à travers la position d'un Dieu). Notons ici cette phrase qui témoigne par ailleurs d'une conception « ouverte » de la réalité chez Kierkegaard : « n'en déplaise aux philosophes, la réalité ne s'unit pas au possible dans la nécessité, mais c'est cette dernière qui s'unit au possible dans la réalité » (autrement dit, le possible a une réalité en tant que tel), voir *Ibid.*, p. 382.

[527] Voir Bradley Warren, *Somewhere between fiction and fiction : disentangling partial-geometric narratives in the cinema of Hong Sang-soo*, mémoire dans le cadre du Master of Arts (Film studies), sous la direction de Peter Rist, Concordia University, Montréal, p. 51. Notre analyse de *La Vierge mise à nue par ses prétendants* (ici et dans notre seconde partie) se rapproche sur plusieurs points de cette proposée par Bradley Warren, pour qui le récit n'aligne pas ses parties sur un point de vue mais crée une « illusion de focalisation » à partir des répétitions, et n'a pas vocation à encourager l'accès à la psychologie des personnages mais complique plutôt un processus de compréhension en nous donnant à voir des versions coexistantes. Mais d'une manière générale, notre approche se différencie dans la mesure où l'intérêt de Bradley Warren porte surtout, dans une

Or, et c'est là où nous divergeons, il nous semble que *le problème concerne à la fois le récit, la pensée du spectateur, et les personnages eux-mêmes*. Il ne faut pas sous-estimer l'importance de la tension entre hasard et intention dans le film, et nous pouvons pour le comprendre commencer par noter que cette tension rappelle celle que l'on trouvait dans *The day he arrives* entre destin et coïncidence. Le destin n'était rien d'autre qu'une série de points reliés entre eux et placés sous un principe unificateur, tandis que la coïncidence était la même série de points reliée de manière aléatoire, détachée de tout principe. Le « hasard » dans *La Vierge mise à nue par ses prétendants*, c'est également une série d'événements reliés de manière aléatoire, tandis que l'« intention » renvoie à la même série considérée à partir d'une volonté qui planifie des actions dans le but d'obtenir des effets, qui calcule (soit celle de Soojung). La différence, c'est que *l'intention* se réfère à un principe subjectif quand que *le destin* se réfère à un principe transcendant qui préside aux trajectoires humaines : le maître du destin, c'est évidemment Dieu, le grand planificateur, qui dispose d'un point de vue absolu sur le temps et en garantit l'unité[528]. Bref, *le destin et l'intention correspondent à une même illusion, à un même conflit de pensée*.

Expérience formelle, expérience du personnage

Ce que nous disons, c'est que ce conflit, loin d'être réservé aux spectateurs, est expérimenté par les personnages et fait partie de l'épreuve du possible. Dans *La Vierge mise à nue par ses prétendants*, la question du statut des événements (rêvés, virtuels, dépendant du hasard ou de l'intention) n'a aucun sens ou aucune importance dès lors que l'on se situe du point de vue des personnages et de Soojung en particulier. La répétition d'une partie à l'autre n'invite pas à démêler le vrai du faux mais elle correspond à *une existence dédoublée dans le temps, par rapport à laquelle toute volonté ou toute intention, comme ce qui déterminerait le passage d'un moment à un autre, est rendue inopérante*. Pour les personnages, la seule question est *comment vivre* tout en éprouvant des forces qui délient de tout principe d'unité et enlèvent aux événements leur nécessité en leur donnant une valeur de possibilité.

Dans cette perspective, le choix de structure est indissociable de la situation du personnage qui doit s'engager dans une action irréversible, dans une forme de commencement qui semble contradictoire avec ses conditions d'existence (car perdre sa virginité est une forme de commencement, tout comme donner

perspective narratologique, sur le processus spectatoriel induit par les structures narratives d'Hong Sang-soo, afin d'établir par exemple que, face à elles, l'attribution d'une valeur de vérité (*truth-value)* devient subjective et relative à une interprétation. Il s'agit donc bien d'interroger le rapport des images du récit avec la pensée d'un spectateur, mais sans poser directement la question d'un conflit d'images de pensée à l'intérieur duquel le récit a une fonction autonome, déterminante et critique, si bien que toutes les interprétations, pour nous (et au regard du projet du cinéaste), ne se valent pas.

[528] Voir *supra*, p. 211, note 266. Epstein notait bien que dieu est à la fois la cause première et la finalité dernière, autrement dit un centre situé à la fois en arrière comme garantit d'une causalité, et en avant comme garantie d'une finalité : il est bien le principe totalisateur par excellence, qui tient entre ses mains l'ensemble du temps et des choses et leur impose une direction.

naissance à un enfant). Derrière son histoire et une alternative entre deux hommes, *La Vierge mise à nue par ses prétendants* montre un personnage au moment où il doit déterminer son existence tout en éprouvant des forces qui destituent les conditions donnant sa valeur au choix conscient et rationnel. Et *l'absence de détermination du personnage à perdre sa virginité est immédiatement rapportable à l'indétermination de chaque moment vécu,* au dédoublement du monde actuel dans une série de possibilités divergentes.

Nous disions plus tôt que penser le possible revenait pour le spectateur à penser des possibilités non-réalisées, mais il revient ici à Soojung de penser à la fois sa propre indétermination et tout le possible, si bien qu'elle ne peut pas ne pas éprouver de vertige et se trouver *suspendue au moment du choix, comme devant l'impossible.* Soojung ne se souvient pas de ce qu'elle a actuellement vécu, mais, alors que le récit inscrit en lui la présence de virtualités, elle se confronte elle-même à une réserve de possible, à la part virtuelle et inépuisable de l'existence : l'on voit ici comment l'expérience du personnage coïncide avec une expérimentation formelle. Dans le téléphérique, prise entre deux versions possibles de son passé, Soojung *éprouve* l'ouverture du monde à des virtualités multiples, le fait que les possibilités divergentes ne s'excluent pas mais coexistent dans un même événement, si bien que le monde et les individus échappent au principe d'identité.

Le caractère froid et déprimant de la fin doit être pensé au regard de la structure, puisqu'elle intervient comme moment qui vient mettre un terme à l'indétermination précédente sans en annuler les effets, comme *le point où le manque de nécessité se retourne en manque de possible*. Un récit qui fait d'abord coexister des lignes divergentes pour aboutir à une séquence unique et actuelle est un récit qui, après avoir suggéré des ouvertures, enferme son personnage : en perdant sa virginité, Soojung perd l'accès à toute la série de possibilités que contenaient encore ses hésitations et atermoiements. Mais nous insistons bien sur le fait que cet aboutissement n'annule en rien les effets de ce qui a précédé.

Du point de vue du récit, il ne s'agit *en aucun cas d'une convergence déduite des divergences, suivant une causalité et une continuité, mais bien d'un ré-enchaînement opéré à partir d'une suspension :* il n'y a pas de continuité entre les parties et l'on ne revient pas à un monde continu.

Parallèlement, du point de vue de l'existence, rien ne conduit le personnage vers la fin : il n'y a aucune intention mais surtout aucun choix véritable qui comblerait, à partir de l'indétermination éprouvée, l'écart entre Soojung et ses actes. Soojung aura finalement perdu sa virginité, « peut-être par hasard », « peut-être par intention », sûrement un peu des deux : c'est notre manière de dire que le problème hasard-intention excède largement les deux parties du récit à l'ouverture desquelles il s'affiche. La divergence des versions fait signe vers un point problématique et demande à être pensée, mais le

problème se condense également dans le passage vers la dernière partie et il s'éprouve à travers l'attitude des personnages (qui excède toute psychologie, redisons-le).

Les événements ne se dédoublent plus lors de la séquence finale, mais la tension entre continuité et discontinuité reste prégnante et, lorsque le couple se forme, *la rupture est sensible dans les personnage.* Ainsi toutes les paroles d'engagement et de continuité échangées entre Soojung et Jaehoon donnent-elles l'impression curieuse d'être jouées sans conviction. C'est exactement là que se trouve l'importance du problème du hasard et de l'intention : Soojung ne se rend pas à l'hôtel *dans l'intention* de perdre sa virginité, après avoir effectué un *choix volontaire*, mais elles s'y rend uniquement comme « forcée », poussée par ces facteurs invisibles qui conduisent les existences. Et les choses se font comme ça, elles arrivent, comme des points qui s'ajoutent les uns à la suite des autres : Jaehoon est résigné à endosser le rôle de l'époux et Soojung celui de l'épouse. Et il n'y a même pas cette fois-ci, dans la chambre d'hôtel, de tableau au dessus du lit - peut-être est-ce pour cela que le dernier regard de Soojung est pour le plafond.

Il semble que, si l'expérience du possible produit chez elle une nouvelle conscience, elle se solde comme dans le cas de Sung-nam par une absence de choix. Et quoiqu'il s'agissait dans un cas de *finir un mariage* en donnant naissance à un enfant alors qu'il s'agit ici, en perdant sa virginité, du *début d'un engagement,* le même problème est impliqué : l'alternative existentielle est toujours ou bien le prolongement ou bien le recommencement.

Alors que Sung-nam est attiré par la continuité et le mariage, Soojung, qui a davantage conscience du caractère discontinu de l'existence, est incapable d'éprouver une simple joie au moment de s'engager dans la voie du mariage. Mais elle est également incapable de rompre cet engagement ou, à partir de sa nouvelle conscience, de mettre un accord entre son existence et ses conditions. *Accorder son existence à sa condition, ce serait faire ce que fait par ailleurs le récit lui-même* : mettre de la différence dans la répétition, affirmer la divergence et le hasard ou faire coexister les incompossibles.

Telle quelle, la séquence finale exclut toute divergence, et les personnages semblent certes commencer une relation, mais le commencement, s'il ne se concilie pas un peu de discontinuité, ne peut donner lieu qu'à du *mauvais jeu* : il ne peut jamais y avoir de véritable commencement sous les conditions du monde discontinu, mais seulement une illusion de commencement qui se vit sur le mode négatif de la répétition-reproduction. Commencer, c'est ici pour le couple, au lieu d'entrer dans un cercle décentré, être pris dans un cycle de reproduction, où il répétera les mêmes mots et les mêmes actes que les autres couples avant lui.

Les vies possibles d'Haewon

Les non-choix de Sung-nam et de Soojung ne sont pas équivalents au non-choix d'Haewon. Pour cette dernière, le journal intime, le jeu et le rêve ne sont rien d'autre que des moyens de mettre du possible dans son existence[529], et la passion d'être une autre qui s'exprime dans sa vocation d'actrice est chez elle l'exacte complément d'une « passion de la possibilité »[530]. Un acteur, quand il joue, recourt à son imagination pour projeter une apparence-image : c'est ce que fait Haewon lorsqu'elle se met à marcher comme un mannequin, après que sa mère lui a dit qu'elle est jolie et suggéré qu'elle pourrait se présenter à l'élection de Miss Corée. Devenir Miss Corée : un jeu et une possibilité pour Haewon. Nous ne reviendrons pas en détail sur le personnage auquel nous avons déjà consacré plusieurs pages dans notre première partie, mais nous mettrons ici l'accent sur la construction du récit et le rapport de l'existence du personnage au jeu des niveaux de réalité et au possible.

Nous avions remarqué la présence du thème de la filiation dans *Haewon et les hommes*, mais celui-ci apparaît comme inversé par rapport à *Night and day,* puisque le problème pour Haewon n'est pas d'être mère mais d'être fille. Et il n'est pas anodin que le premier rêve intégré au récit serve à opérer le remplacement d'une mère biologique par une mère possible (en attendant sa mère, Haewon rêve de Jane Birkin). Comme Sung-nam, Haewon se projette, et le rêve semble ici encore remplir la fonction de pourvoyeur de possibilités – mais nous verrons que l'on retrouve aussi dans ce cas une tension entre continuité et discontinuité. Par ailleurs, l'indiscernabilité entre réel et imaginaire est ici aussi mise en place.

Le récit est entamé par un plan montrant Haewon en train de rédiger une entrée dans son journal intime, et en entreprenant mentalement la lecture (la voix off nous informe de la date : le 21 mars 2012). Mais un *dédoublement de niveaux* se produit immédiatement, puisque le texte du journal relate un moment où la jeune femme s'était endormie, ainsi que le rêve qui a suivi (la rencontre avec Jane Birkin, donc), puis le moment de son réveil.

Haewon passe ensuite un moment avec sa mère, puis avec son amant Lee, avant que nous ne la

[529] Il est remarquable que les deux récits consignés par Haewon dans son journal intime commencent par relater un moment où elle est endormie, comme si le niveau de la narration écrite se doublait d'emblée d'un autre niveau ou épousait un autre niveau.
[530] Sören Kierkegaard, *La reprise*, Paris, Garnier-Flammarion, 1990, p. 94 : « Quel jeune homme, doué de quelque imagination, ne s'en senti captivé une fois par le charme du théâtre et n'a souhaité se trouver lui-même dans cette réalité factice pour se voir et s'entendre lui-même comme son double, pour se disperser entre tous les différents personnages qu'il est susceptible d'être, issus de lui et pourtant ainsi faits que chacun garde son unité ? ». Comme nous l'avons déjà noté, l'existence d'un personnage comme Haewon renvoie, selon les catégories de Kierkegaard, à une existence « esthétique » au sein de laquelle l'on entretient un rapport expérimental à soi-même en ne vivant que d'instants (un rôle par moment). Cette situation produit selon Kierkegaard un moi hypothétique et arbitraire. Voir « Traité du désespoir », *op. cit.*, pp. 416-417 : « et refusant d'endosser son moi, de voir sa tâche dans ce moi qui lui échut, il veut, par la forme infinie, qu'il s'acharne à être, construire lui-même son moi. ».

retrouvions dans un café, écrivant à nouveau son journal (une nouvelle date est donnée : le 27 mars 2012). Du point de vue du récit, l'on peut ainsi considérer que *chaque entrée dans le journal correspond à une partie*. Cette fois, Haewon relate une visite au parc de Namhan, en compagnie de Lee.

Vers le milieu du récit, Haewon reprend son activité de diariste (nouvelle date : le 3 avril 2012) et, pour la deuxième fois, relate un moment où elle s'était endormie, cette fois-ci dans une bibliothèque. Un nouveau *dédoublement de niveaux* a donc lieu, et à un plan où elle apparaît endormie succède son rêve, puis un plan de son réveil.

Autrement dit, il y a une répétition structurelle entre le début du récit et ce qui se produit vers le milieu : d'abord l'écriture, puis le sommeil du personnage, suivi de son rêve, jusqu'à son réveil (donc le retour au niveau initial). Cependant, le dernier plan du film vient déséquilibrer la structure (empêchant tout parallélisme), puisqu'il s'agit d'une répétition du plan qui nous montrait Haewon endormie dans la bibliothèque, c'est-à-dire du plan qui précédait le second rêve. Hong Sang-soo recourt donc à un procédé proche de celui que nous observions dans *In another country*, doublant un plan de manière à ce qu'un réveil fasse encore partie d'un rêve. Avec ce plan final, il faut en effet comprendre que le retour au niveau initial n'avait pas eu lieu et que toute la troisième partie est un rêve.

Mais, comme dans *In another country*, le doute s'étend au reste du récit : si un plan de réveil est lui-même rêvé dans la troisième partie, rien ne nous garantit que cela n'était pas déjà le cas de l'occurrence précédente, que l'intégralité de la première partie n'est pas un rêve raconté dans un journal. La seconde partie pourrait quant à elle être épargnée par le doute, mais l'on ne sort jamais de toute façon d'une réalité médiatisée par le journal intime : s'il y a des sauts entre niveaux, il n'y a en même temps qu*'un seul plan de coexistence pour tous les niveaux, sans entrée ni sortie* (Haewon, sur la dernière image, apparaît endormie). L'écriture d'Hong Sang-soo se charge par ailleurs de produire une équivalence des niveaux et des parties, de *résoudre le rapport du journal et du rêve dans celui de l'actuel et du virtuel*, ce en établissant une circulation et en faisant apparaître la troisième partie comme une répétition synthétique des précédentes.

L'on observe ainsi une circulation d'objet entre la première et la troisième partie. Haewon, marchant avec sa mère, écrase dans la première partie un mégot de cigarette fumant sur le sol. Elle passe au même endroit et répète cette action dans la troisième partie, tout en se demandant qui jette ses mégots par terre. Or, nous avons vu qui était le responsable dans la première partie : un jeune homme dont la mère faisait remarquer la beauté, et avec lequel elle avait elle-même eu un bref échange dans une librairie-café (le garçon semblait particulièrement intéressé par Haewon, qui lira plus tard dans cette même librairie un mot qu'il a écrit dans un livre d'or, où il évoque sa rencontre avec elle). Le mégot jeté

dans le journal (ou dans la réalité censée être relatée dans le journal), dans la première partie, serait donc ainsi passé dans le rêve, à moins que la communication soit établie de rêve à rêve.

Difficile de ne pas repenser ici à la circulation de la bouteille et du parapluie dans *In another country*. Hong Sang-soo nous montre à chaque fois un élément comme un effet (la présence du parapluie dans le muret, le mégot pat terre) détaché de sa cause (on ne voit pas Anne cacher le parapluie dans la troisième partie d'*In another country*, on ne voit pas le jeune homme qui fume dans la troisième partie d'*Haewon et les hommes*). Mais c'est que la cause se trouve dans une autre partie et à un autre niveau (sans que les parties ou niveaux soient hiérarchisables, les éléments étant tous en dernier lieu non-originaires, ou originellement virtuels).

L'on constate également la circulation d'un personnage entre la seconde et la troisième partie : au moment du plan final nous montrant Haewon endormie à la bibliothèque, la voix off de la jeune femme dit « *à mon réveil, j'ai réalisé que l'homme dans mon rêve était le gentil vieillard que j'avais rencontré* ». La jeune femme croise en effet à la fin de la troisième partie, alors qu'elle se trouve au parc de Namhan avec Lee, un homme qu'elle avait déjà croisé dans la deuxième partie, dans ce même parc. Cet homme serait donc passé du journal d'Haewon à son rêve (insistons bien sur le fait qu'Haewon souligne elle-même le phénomène de circulation)

Ces circulations induisent donc une égalisation des niveaux, mais elles interviennent de plus dans un système plus large de répétition des situations. En effet, Haewon revient au cours de la troisième partie dans les lieux où elle était passée dans les parties précédentes : l'enceinte d'un temple où elle était allée avec sa mère puis Lee, la librairie-café où elle était passée avec sa mère, et le parc de Namhan où elle s'était rendue avec Lee. À bien des égards, les événements de la troisième partie prennent la valeur de nouvelles versions, c'est-à-dire de versions possibles, de ceux des parties précédentes, cela sans qu'une version ne doive se voir attribuée plus de réalité et par-delà toute espèce de progression temporelle, et en dépit des datations du journal : *le passé relaté est aussi bien rêvé, et l'ensemble peut être considéré comme virtuel, comme si rien n'avait réellement lieu*.

Mais il faut en outre souligner qu'ici aussi, comme dans *Night and day*, le saut entre niveaux, s'il correspond à une recharge de possible et permet de s'échapper du commencement, s'accompagne d'une tension entre discontinuité et continuité. L'expérience du possible pour Haewon porte également la marque d'une forme d'impossibilité, et le possible n'est ramené que sous certaines conditions.

L'on observe des variations entre la seconde et la troisième partie, notamment liées fait que le couple d'ami qui accompagne Haewon au parc de Namhan n'apparaissait pas auparavant. Mais l'on assiste surtout à une répétition concernant la relation d'Haewon et de Lee : comme dans la seconde partie,

le couple se trouve à Namhan et n'arrive ni à rester ensemble ni à rompre. Nous avons déjà évoqué cette situation précédemment, en liant déjà l'état relationnel des personnages à leurs conditions d'existence (l'action d'une force de mort). Aussi faut-il juste ajouter ici que *condition d'existence* signifie aussi *structure de la réalité* : l'impossibilité de la rupture définitive correspond à une réalité sans entrée ni sortie, à une surface où se jouent des répétitions qui dépassent les personnages et concernent le monde dans son ensemble.

Une autre répétition est en jeu entre la première et la troisième partie, mais l'on assiste alors à une sorte de condensation de plusieurs personnages en un. Alors que la première partie était marquée par la rencontre d'Haewon avec trois personnages différents (sa mère, le jeune homme de la librairie, et Lee) le début de la troisième partie est surtout marqué par sa rencontre avec un unique personnage, un professeur de San Diego, qui l'aperçoit d'abord dans l'enceinte du temple et la retrouve à la librairie-café.

D'un côté, cet homme apparaît dans le récit comme une rencontre de hasard qui est aussi une relation possible, et l'on pourrait imaginer qu'il remplace dans cette partie le jeune homme avec lequel Haewon avait eu un bref échange, puisque le contact de la jeune femme avec chacun des hommes se noue au même endroit, toujours après s'être croisés une première fois auparavant[531]. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agirait d'une alternative à sa relation avec Lee (mais l'échange sera bref dans le cas du jeune homme, alors qu'il sera plus long dans le cas du professeur – mais cela ne fait que suggérer la possibilité d'un échange plus long avec le jeune homme)[532].

Le professeur, cependant, pourrait également être une figure se substituant à celle de la mère, vis-à-vis de laquelle Haewon nourrissait des sentiments ambivalents, puisque la jeune femme, tout en désirant recommencer sa vie et échapper aux déterminations biologiques, exprimait envers sa mère un fort attachement. Haewon n'est pas un personnage fait d'une pièce, et elle éprouve bien une tension entre continuité et discontinuité : or, le professeur est à certains égards une figure incarnant un *fantasme de continuité totale*[533].

Alors même que les personnages d'Hong Sang-soo sont dépossédés de toute maîtrise et voient leur pensée mise hors d'elle-même par les forces de discontinuité, le professeur fait pour sa part à Haewon une

[531] Dans la première partie, le jeune homme l'apercevait d'abord sur un parking où elle passait, puis la retrouvait dans la librairie-café (probablement parce qu'il l'avait suivie). Comme nous l'avons dit, Haewon lira plus tard, dans la première partie, un mot écrit par le jeune homme dans un livre d'or, où il écrit qu'il était intimidé en la voyant mais qu'il parlera davantage s'il la recroise – ce mot laisse donc planer la possibilité d'une nouvelle rencontre et d'une relation.

[532] Hong Sang-soo déclare que ce professeur « reflète sa [celle d'Haewon] relation douloureuse avec Seongjun [Lee] », voir Kim Haelee, « Entretien avec Hong Sang-soo » , GNCR, consultable en ligne : http://www.gncr.fr/films-soutenus/haewon-et-les-hommes. Il s'agit alors d'une image inversée : d'un côté une relation sans perspective de continuité, et de l'autre un homme qui cherche une épouse.

[533] Il s'agit d'un personnage surhumain qui pourrait, dans la filmographie d'Hong Sang-soo, être rangé aux côté de l'ange Yushin dans *Les femmes de mes amis.*

démonstration de « *mind control* » : il appelle par la pensée un taxi, qui arrive effectivement en quelques secondes, sous les yeux ébahis de la jeune femme (il aura même choisi la couleur du véhicule). Le professeur semble être un modèle de réussite sociale et professionnelle (il vient de rencontrer le Président sud-coréen, il a une conversation téléphonique avec Martin Scorsese), et, en lui faisant un offre de mariage, il ouvre à Haewon une perspective de continuité. Haewon *songe* sérieusement à cette offre.

Si le possible implique une renaissance ou un recommencement, l'on voit donc qu'il peut en même temps sembler rejoindre le commencement et intégrer lui-même une perspective de continuité. Seulement cette perspective doit elle-même, en raison des conditions objectives d'un monde, achopper sur la discontinuité, et l'on retrouve à travers l'ensemble du récit l'impossibilité d'aller absolument dans le sens de la continuité ou de la discontinuité. Haewon pourrait se marier, mais elle ne se marie pas, pas plus qu'elle ne peut rompre définitivement avec Lee. Aussi l'expérience du possible renvoie-t-elle le personnage à ce qui *pourrait être* : Haewon, dont l'existence est suspendue, connaît à la fois la légèreté du possible et le poids de l'incertitude. Pas plus que Sung-nam ou Soojung, Haewon ne peut faire le choix de l'origine ou de la renaissance.

Comme Sung-nam, Haewon se trouve toujours, entre veille et rêve, reportée à un point de départ, et si son non-choix ne correspond pas exactement à l'absence de choix des deux autres personnages, c'est que le non-choix correspond chez elle au choix continu de rompre. Haewon, comme nous l'avons vu, dispose de davantage de conscience que Sung-nam, et elle ne s'enferme pas comme Soojung dans une continuité illusoire.

L'expérience du possible n'échappe pas à l'impossibilité de la continuité et de la discontinuité absolue, et le périmètre du choix est délimité par cette impossibilité qui correspond aux conditions d'existence des personnages. Mais la conscience de la mort comme double permanent de la vie s'accompagne chez Haewon, à travers l'expérience du possible elle-même et ses sauts répétés entre niveaux, d'une conscience qu'il ne saurait pas y avoir de commencement ou de fin qui ne soient doublés d'une possibilité de recommencement ou de renaissance. Peut-être le choix continu de rompre n'apporte-t-il pas de satisfaction ou ne correspond-il pas à une issue tout à fait positive, cependant il s'agit d'un premier choix correspondant à un monde discontinu et dénotant une conscience du personnage.

Une phrase d'Haewon, que ni Sung-nam ni Soojung ne semblent capables de prononcer, suffit à exprimer la manière dont la conscience d'un personnage peut entrer en accord avec ses conditions d'existence : « *Le divorce est une possibilité du mariage* ». Voilà une phrase de mutant. Mais nous allons voir dans notre dernière partie s'il peut exister, pour les personnages d'autres manières de s'accorder à ses conditions d'existence et de se lier, s'il existe des issues pleinement positives au problème qu'ils

éprouvent. En fonction même des conditions d'existence des personnages, le périmètre du choix est à la fois restreint et illimité.

V/ Mises à l'épreuve et mutation des personnages

1) Yourself and yours *: La rééducation de Youngsoo*

1.a Un trajet physique et mental (dehors et dedans)

En s'appuyant à la fois sur des éléments narratifs et formels, nos différentes analyses nous ont permis de procéder à la détermination d'un problème. À partir de traits des personnages et du récit, nous avons pu concevoir l'image d'un monde discontinu où soufflent des forces contraires, empêchant les individus d'aller jusqu'au bout de la continuité ou de la discontinuité. Nous avons ensuite pu établir que le jeu des forces recouvrait des expériences visant à mettre la pensée dans un état critique, notamment en relativisant tous les postulats d'une image classique de la pensée. Nous avons ensuite vu comment une identité et un monde discontinus ou divergents, susceptibles d'accueillir des déterminations en quantité illimitée, se substituaient à une identité unitaire et un monde continu.

Ce faisant, nous avons été amenés à penser les personnages et leur monde à partir d'une unique surface elle-même illimitée. L'impossibilité d'aller au bout de la continuité ou de la discontinuité, ou les comportements des personnages que nous constations au départ, peuvent ainsi être reliés à un ensemble de conditions, et notamment à la coexistence à la surface de différents niveaux de réalité, sans entrée ni sortie, suivant des rapports temporels excluant l'identification d'un commencement ou d'une fin. *Comme compositions de surface, les identités et le monde nous apparaissent pris dans un devenir permanent, étirés entre diverses possibilités et livrés au hasard, détachés de toute origine ou de tout fond*. Face aux films, il revient au spectateur de saisir les forces et de penser une identité et un monde sans identité, mais nous avons eu à cœur de mettre en relation l'expérience du spectateur face au récit et celle que connaissent les personnages au cours de leurs existences.

Le monde discontinu qui apparaît sur l'écran a sa propre réalité et, si la surface est en rapport avec un sans-fond, elle est aussi un intermédiaire : les expériences de pensées peuvent être l'occasion d'une mutation qui rendrait capable d'opérer le saut d'aujourd'hui à demain. Il s'agit à présent pour nous de formuler plus précisément ce que serait une existence ayant accompli le deuil de la continuité - un mode d'existence discontinu - et de faire ressortir à partir des films une issue au problème de la croyance.

Pour cela, revenons à *Yourself and yours*. Nous avons pu voir que le film mêlait une expérimentation sur l'identité et sur le temps, mais l'identité et le temps renvoient dans ce cas directement à un enjeu existentiel. *Yourself and yours implique de manière assez frappante une double*

« rééducation » : celle du spectateur, qu'il conduit à penser une identité sans identité à travers le personnage de Minjung, et celle de Youngsoo, qui, pour vivre avec Minjung, doit, si l'on peut dire, accepter sa condition. Nous pouvons parler ici d'une évolution d'un personnage, et Hong Sang-soo nous offre, à la fin du film, l'issue la plus positive de son œuvre (du moins à cette date)[534].

Et pourtant, comme nous avons pu le noter dans la partie précédente, cela démarre assez mal. La dispute du couple causée par la rumeur prétendant que Minjung a bu avec un inconnu met en jeu la question de la vérité et aboutit à un point d'indécidabilité, mais elle place également chaque personnage face à une alternative. Youngsoo présente une alternative à Minjung : *ou bien tu arrêtes de boire, ou bien on se sépare*. Et Minjung en présente une autre à Youngsoo : *ou bien tu crois ce que je te dis (je n'ai pas bu et la rumeur est fausse), ou bien on se sépare*[535]. Mais aucune de ces alternatives ne peut être tranchée : les personnages sont ici devant des choix qu'il leur est impossible de faire en fonction de leur opposition même. Arrêter de boire, comme le demande Youngsoo, serait choisir la continuité, ce qui est impossible pour Minjung qui incarne la discontinuité. Mais il n'est pas davantage possible à ce stade pour Youngsoo de croire Minjung, puisque ce serait accepter de croire sans preuve et sans certitude, choisir la discontinuité alors qu'il aspire au continu. *La situation semble ainsi révéler l'impossibilité de leur relation elle-même*, mais, la rupture définitive étant une option largement compromise chez Hong Sang-soo, la dispute se solde par une pause ou une suspension.

Cependant, chaque membre étant positionné à un pôle opposé, c'est bien le couple lui-même qu'il faut qualifier d'impossible. Ce sont deux images de pensée qui entrent en collision dans la dispute des personnages, mais le film, à partir de cette tension extrême, permet une distinction claire entre mouvements négatifs et positifs et dégage la perspective d'une conciliation entre continuité et discontinuité.

L'opposition des personnages apparaît au début assez limpide, les paroles échangées étant particulièrement symptomatiques. Youngsoo est un homme d'hier, et ses propos coïncident avec ceux des commentateurs d'Hong Sang-soo lorsqu'ils portent un jugement sur les personnages : « *pourquoi es-tu si faible ?* », demande-t-il à la jeune femme, en lui reprochant son goût pour l'alcool et son incapacité à tenir une promesse. Au moment où il essaie de reconduire la promesse d'arrêter de boire, il n'est pas difficile

[534] Florence Maillard relève dans sa critique le fait que le film donne à voir une évolution plus claire que d'habitude ainsi que son caractère positif : « le film fait l'effet d'une des plus pures expressions d'un trajet amoureux jamais décochées par Hong Sang-soo, en toute légèreté et avec optimisme, à rebours de toute acidité », dans « L'épreuve du jeu », *Cahiers du cinéma* n° 730, janvier 2017, pp. 36-37. Comme le titre de la critique l'indique, elle recourt également aux notions d'épreuve et de jeu, sur lesquelles nous reviendrons. Cependant, elle considère que Minjung « joue un drôle de jeu en mentant effrontément aux hommes », refuse de « se présenter sous sa véritable identité » tout au long du film, là où nous soutenons qu'il y va du problème de l'identité et que le personnage ne ment pas – Minjung est innocente.

[535] Voici notamment ce que dit Minjung : « *S'ils* [les amis de Youngsoo] *disent la vérité, alors c'est moi la menteuse ? Très bien. Fais ton choix. Si tu ne me crois pas, comment peux-tu m'aimer* ? »

d'identifier la logique qui informe sa conduite : puisque le mariage est un engagement dans la durée, inconcevable sans continuité du comportement, alors moins boire lui apparaît comme un « *premier pas* » vers le mariage. Le souci de Youngsoo, en homme du continu, c'est d'abord d'assurer les conditions d'un prolongement.

Minjung, au contraire, incarne une condition de discontinuité qui retire aux promesses tout poids en déliant ceux qui les profèrent de l'identité qui était la leur au moment où ils promettent (peut-on sérieusement en vouloir à celle qui a promis de ne pas avoir tenu sa promesse, quand il y a eu entre deux moments une métamorphose ?). Aussi affiche-t-elle une position tout à fait cohérente et honnête, qui témoigne d'une conscience de ses conditions d'existence. *Quand Youngsoo condamne la non-tenue d'une promesse, c'est le fait même de promettre qu'elle condamne* :

> « - Tu aimes l'alcool à ce point, c'est ça ? Te bourrer la gueule, te battre et draguer n'importe quel type, ça te plaît ça, cinglée ?!
>
> - Je n'ai pas à te répondre. Je n'ai ni bu, ni brisé ma promesse. On annule tout ça, d'accord ? Arrêtons les promesses. Tu boiras quand tu veux et je boirai quand je veux, c'est mieux. Ces promesses nous empoisonnent. Chacun sa vie. Ça veut rien dire ce genre de promesses. »

Nous avions suggéré que le statut d'héroïne du discontinu pouvait être attribué à Haewon en raison même (et non en dépit) de certaines « faiblesses », et Minjung, par la réponse qu'elle fait ici à Youngsoo, a tout d'une héroïne du discontinu. Les deux personnages peuvent être rapprochés sur plusieurs points. Nous remarquions chez Haewon, aspirante actrice, la passion d'être un autre ou la passion de la possibilité, mais Minjung ne fait pas que subir des métamorphoses : elle exprime un véritable *goût* pour la métamorphose et pour l'altération. Elle ne se contente pas de dire à Jaeyoung, lorsqu'elle le rencontre, qu'elle a une jumelle, mais elle déclare *aimer* être une jumelle. Et elle *s'amuse*, lors de sa rencontre avec Sangwon, d'avoir été confondue avec une autre. Les deux jeunes femmes partagent également – mais cela peut s'étendre à nombre de personnages - une tendance à la consommation excessive d'*alcool, concentré d'altération*. Minjung répète ainsi, une première fois face à Jaeyoung, une deuxième fois face à Sangwon : « *on boit pour être saouls, non ?* ».

L'opposition de Youngsoo et de Minjung s'éclaire également lorsque l'on s'intéresse aux raisons de leurs souffrances respectives. Chacun souffre au moment de la dispute, mais il est clair que *Minjung ne souffre pas en raison de ses actes ou de ce qui lui arrive, mais en raison des jugements que les autres portent sur elle*. Il semble n'y avoir presque rien de négatif en elle. Notre observation de la première partie, à savoir que le négatif n'est pas dans les actes, mais dans les jugements, est tout à fait applicable à *Yourself and yours*, puisque c'est Youngsoo qui, condamnant Minjung et témoignant d'un attachement à des principes anciens, cause tout à la fois la souffrance de la jeune femme et la sienne. Le poison dans le

couple, ce n'est pas l'alcool, c'est l'idéal moral de Youngsoo, et Hong-Sang-soo, en entretien, ne laisse pas subsister de doute sur le fait que le souci n'est pas du côté de Minjung mais de celui du peintre :

> « Le personnage principal a ces idées sur les femmes "bonnes" ou les femmes "sûres", quelqu'un avec qui l'on peut s'engager pour la vie. Ce personnage l'[Minjung] aime vraiment, mais quand il décide de s'engager dans le mariage il y a des choses qu'il ne veut pas voir, il essaie de la faire coïncider avec ses idées. C'est la peur qui l'agrippe. (…) Le problème, ce sont les idées qui sont basées sur la peur »[536]

Youngsoo ne veut pas voir Minjung boire car cela provoque en lui une peur et une inquiétude concernant la viabilité de leur engagement. Nous avons dit que l'intervention de la rumeur produisait la superposition de deux images sur un écran mental : l'image que Youngsoo s'est faite de Minjung en la fréquentant et l'image colportée par la rumeur[537]. Demander à Minjung d'arrêter de boire revient donc ici à vouloir supprimer une image déplaisante et porteuse d'incertitude pour ne conserver qu'une image rassurante et conforme à une attente préalable. Il s'agit là d'un mouvement négatif et illusoire à plus d'un titre, spécialement lorsqu'il s'applique à un personnage comme Minjung. En effet, *Youngsoo voudrait ici faire coïncider avec son idéal ou une image pré-définie un personnage non-coïncidant* ou dont la discontinuité ne coïncide qu'avec celle du monde lui-même.

Dans le synopsis qui a accompagné la présentation du film en festival, on peut lire la phrase suivante : « Yougsoo erre et lutte contre lui-même, ce qui est la même chose que lutter contre le monde »[538]. On ne saurait mieux dire, si ce n'est en ajoutant que cette lutte contre le monde est une lutte contre la discontinuité et qu'elle engage la pensée. Métamorphe, non-coïncidante, nous avons vu que Minjung mettait systématiquement en échec les entreprises de convergence, mais la divergence du personnage épouse celle du monde, si bien que, *dans le rapport de Youngsoo à Minjung, c'est l'ensemble de son rapport au monde qui est impliqué* : vouloir remplacer la multiplicité des images possibles par une image fixe et rassurante, ou vouloir que Minjung arrête de boire, revient à vouloir qu'un monde divergent soit un monde convergent, qu'un monde du devenir soit un monde de permanence. Ainsi Youngsoo semble-t-il au départ pour sa part totalement désaccordé, voué à recouvrir les conditions objectives de son monde sous des illusions de continuité.

Mais c'est ici qu'intervient une *dramaturgie de l'épreuve.* Pour Youngsoo, la dispute est une situation qui, en aboutissant à une séparation momentanée avec Minjung, se retourne contre lui (il voulait s'assurer d'une continuité, il obtient une rupture momentanée) et le confronte à un point problématique. Il

[536] Ces propos ont été tenus lors de la conférence de presse suivant la présentation du film au festival de San Sebastian en 2016. La conférence est visible en ligne (voir la vingt-quatrième minute pour ces propos en particulier) : https://www.youtube.com/watch?v=JQL8PGds6Z0. Nous avons traduit ces propos.
[537] Voir *supra*, quatrième partie, p. 372, et troisième partie, p. 280.
[538] Voir notamment la page du festival de San Sebastian présentant la sélection des films en compétition : https://www.sansebastianfestival.com/in/pagina.php?ap=1&id=5818

est remarquable qu'il apparaisse, dans la séquence qui suit sa dispute avec Minjung, avec une jambe dans le plâtre, *comme si le choc qu'il avait subi sur un plan sentimental était répercuté sur un plan physique*. Il faut se souvenir ici d'un précédent : le motif de la jambe cassé fait écho à celui du muscle froissé de Jongrae dans *Woman on the beach.* Les situations des deux personnages ne sont pas sans rapport, chacun étant la proie d'images ancrées en eux par la force de l'habitude et s'interposant entre eux et la réalité ou une femme : l'image de la femme corrompue dans le cas de Jongrae et celle de la femme « bonne » dans celui de Youngsoo. L'on pouvait établir un lien entre la lutte mentale de Jongrae contre les images et sa douleur musculaire, et il revient également à Youngsoo dans *Yourself and yours* de *se constituer en même temps une nouvelle pensée et un nouveau corps, de mener une lutte qui mobilise toute sa capacité mentale*[539]. L'effort physique qu'accomplit Youngsoo en partant à la recherche de Minjung avec ses béquilles renvoie à un effort qu'il lui faut fournir dans la perspective de leurs retrouvailles, et de son accord au monde.

Il faut redire ici quelques mots de la construction du récit, en insistant sur deux points. Les personnages restent séparés entre la dispute et les retrouvailles finales, à l'exception de deux moments qui sont déjà des scènes de retrouvailles. Celles-ci, cependant (et comme nous l'avons vu), sont données comme étant imaginées par le personnage ou comme étant virtuelles. Mais ce statut de virtualité peut être en fait être affecté à une bonne partie de ce que nous voyons : l'indiscernabilité et l'égalité des niveaux concerne également *Yourself and yours,* et toute la déambulation de Youngsoo avec ses béquilles s'effectue peut-être sans que le personnage n'ait bougé de sa chambre. Ainsi *une rééducation physique du personnage et une rééducation mentale se confondent tout à fait dans le récit : il n'y a pas de différence entre aller de lieu en lieu et être confronté à un événement problématique qui résonne en soi, et le chemin parcouru est un chemin de pensée*.

Tout au long de son périple, Youngsoo pâtit de l'absence de Minjung, mais ou bien il ne la trouve pas, ou bien il ne cesse de la perdre : nous avons vu en effet que les deux premières retrouvailles avec elle étaient comme « annulées »[540]. C'est comme si la non-coïncidence de Minjung avec elle-même se traduisait d'une autre manière dans l'expérience de Youngsoo, en l'espèce d'une impossibilité de coïncider avec elle dans le temps et l'espace : il passe son temps à la chercher, mais elle est toujours sur un autre plan ou dans une série divergente par rapport à celle de Youngsoo. *Si tout ce que nous voyons pourrait se passer dans la tête de Youngsoo, le récit machine en même temps pour retarder ses retrouvailles avec Minjung,* comme si elles ne pouvaient avoir lieu qu'après un certain temps, qu'à un

[539] Voir *supra.* Concernant la lutte de Jongrae contre les images et son muscle froissé, on se rapportera à la deuxième partie de ce travail, p . 134 p. 139.
[540] Voir *supra*, quatrième partie, p. 381.

stade suffisamment avancé de la rééducation. Le trajet du personnage passe par le domicile de Minjung, la boutique où elle travaille, le parc et un restaurant, mais l'important n'est pas tant l'endroit où il se trouve que la position qu'il adopte vis-à-vis du monde.

Il est frappant que l'attitude de Youngsoo vis-à-vis de Minjung change entre le début et la fin, alors même qu'il ne la côtoie pas et ne fait que penser à elle. L'on trouve notamment, vers la moitié du film, une séquence où une évolution est perceptible, montrant Youngsoo attablé avec Junhaeg et Youngsil. Youngsoo, face à ses amis qui font partie de ceux qui ont répandu la rumeur et la croient vraie, prend le parti de Minjung. Alors qu'il l'accablait et condamnait son comportement, il la décrit maintenant comme quelqu'un de parfaitement innocent en disant qu'il avait honte face à elle. Le personnage semble prêt à outrepasser le désir de conformer Minjung à un idéal et revient sur l'erreur d'avoir accordé plus d'importance à la rumeur qu'à ce qu'il éprouve. Il fait même part d'une ambition passée et d'une conviction : il confie qu'il voulait aimer Minjung pour ce qu'elle est, l'accepter entièrement, qu'il considère que, dans la vie, seul l'amour compte vraiment, et que tout ce qu'il souhaite est voir la femme qu'il aime tous les jours. Comme nous le verrons, certains motifs seront repris lors des retrouvailles finales. Mais comment savoir s'il n'y a pas dans l'idée d'aimer pour ce qu'elle est une métamorphe, ou dans la volonté de la voir chaque jour, une forme d'illusion persistante ? Puisque Youngsoo devra encore attendre, gageons qu'il n'est pas encore prêt.

S'il y a une issue, elle ne peut pas dépendre d'une simple réflexion du personnage, d'une volonté consciente : *elle dépend plutôt de son ouverture au dehors, elle doit être le fruit d'une expérience qui excède sa propre pensée, ce qu'elle peut*. Pour un spectateur confronté aux différentes apparitions de Minjung, le film constitue une expérience, comme si le changement de position de Youngsoo accompagnait l'évolution du spectateur face au récit. *Les retrouvailles des personnages ne peuvent pas avoir lieu avant que le récit ne nous conduise tous ensemble à accepter l'hypothèse d'une identité sans identité*. Dans la mesure où une seule et même chose se passe à la surface de l'écran, dans la tête (ou le cerveau) du spectateur et dans celle du personnage - sur des surfaces mentales-, et qu'un rapport au dehors est toujours impliqué, la conjonction des expériences du spectateur et du personnage n'est pas surprenante. *Une rencontre avec Minjung (comme personnage, comme image) équivaut à la confrontation à un point problématique comme point du dehors*, et Minjung opère donc conjointement la rééducation de Youngsoo et du spectateur, mis à l'épreuve de son identité.

Lorsqu'elle refuse de se plier à ses exigences et met un terme à leur dispute, le laissant seul et impuissant sur son lit, Minjung force Youngsoo à penser sa relation avec elle : le départ de Minjung fait ainsi passer le dehors en Youngsoo, dans le dedans. Il est d'autant plus exact de dire que, pour Youngsoo,

lutter avec lui-même est comme lutter avec le monde que le monde a cessé d'être un monde extérieur pour se projeter sur une surface mentale et que cette projection dépossède dès lors le personnage de toute forme d'intériorité. *Le sort du couple dépend de l'issue d'une expérience qui est pour Youngsoo l'expérience du dehors en dedans*, la seule à même de produire un accord du personnage au monde discontinu et à ses conditions d'existence, par-delà toute volonté[541].

Il se peut que, dans certains cas, des personnages rêvent tout ce que nous voyons, mais un personnage qui accueille toutes les images qui composent un monde discontinu sur une surface mentale est inévitablement un personnage mis hors de lui-même. Il semble y avoir une contradiction entre l'idée que tout puisse se passer dans la tête d'un personnage et qu'un personnage puisse être intérieur au temps, mais *les contradictions se dissolvent à la surface* si l'on admet qu'elle est un intermédiaire non seulement entre l'extérieur et l'intérieur, mais aussi entre « un dehors plus lointain que tout extérieur et un dedans plus profond que tout intérieur »[542], si l'on ôte à l'intériorité et au monde leurs formes unitaire en donnant à la pensée toute sa plasticité et son effectivité. Les manières de se rapporter au monde ne peuvent pas changer sans une modification des images de pensée, et la surface, comme axe d'indiscernabilité et d'égalité entre imaginaire et réalité, actuel et virtuel, mais aussi physique et mental, assure la jonction des types d'images et soutient l'effectivité de tout changement. *C'est en devenant eux-mêmes surface d'action des forces du dehors que les personnages mutent, qu'ils s'ouvrent pour confondre leur pensée et leur existence à ce qui leur échappe.*

Le rêve et l'imagination ne sont pas la simple expression d'un souhait ou d'un désir enfoui, il ne s'agit pas d'une extériorisation de l'intérieur (d'une projection à partir d'un centre) mais d'une manifestation du dehors. C'est ainsi que les images échappent à tout contrôle et que *ce qui se passe dans la tête des personnages est aussi bien une machination contre leur volonté* : Youngsoo aimerait retrouver Minjung, mais il est forcé d'en passer par le dehors et de faire en dedans l'expérience de la discontinuité, son trajet vers Minjung incluant toute une série de sauts et supposant aussi une avancée d'un temps à l'autre. *Chaque personnage peut être associé à un temps* : Youngsoo est au début du film un homme du

[541] Rappelons que l'image de l'identité discontinue exclut la forme du moi comme intériorité (mais aussi comme centre de projection), comme nous le soulignions dans la troisième partie (p. 318 notamment). Nous rencontrions cette ouverture du dedans au dehors dès notre première partie, à travers le personnage de Bo-gyung dans *Le jour où le cochon est tombé dans le puits,* p. 49.

[542] *L'image-temps, op. cit.*, p. 341. L'identification de la surface à une surface mentale en fait un « espace cérébral » et *Yourself and yours* correspond à un cas de « cinéma du cerveau » ou de « cerveau vécu ». C'est à l'occasion de la présentation de ce que Deleuze nomme « cinéma du cerveau » qu'il évoque dans *L'image-temps* la mise en contact du dehors et du dedans. Voir pp. 274-277 : « c'était la découverte d'un espace cérébral topologique qui passait par les milieux relatifs pour atteindre à la coprésence d'un dedans plus profond que tout milieu intérieur et d'un dehors plus lointain que tout milieu extérieur » ; « Le cerveau devient notre problème ou notre maladie, notre passion, plutôt que notre maîtrise, notre solution ou décision. (…) Nous ne croyons plus à un tout comme intériorité de la pensée, même ouvert, nous croyons à une force du dehors qui nous happe et attire le dedans ».

continu soucieux d'assurer un prolongement, donc un homme du temps chronologique, tandis que Minjung incarne à la fois la discontinuité du monde et du temps. Mais nous avons par ailleurs déjà pu voir que la persistance de l'image d'un temps continu allait de paire avec celle des clichés, que l'enjeu temporel était lié à un enjeu existentiel. *À un blocage temporel correspond un blocage dans la pensée des personnages, mais alors une nouvelle position peut être atteinte à travers une expérience du temps : la rééducation de Youngsoo n'est pas séparable dans* Yourself and yours *de l'épreuve d'un temps comme éternel retour.*

Dans notre partie précédente, nous avons pu caractériser le mode temporel à l'œuvre à la fin de *Yourself and yours* comme un éternel retour impliquant une répétition-variation. Nous considérions alors cette figure d'un temps procédant par série de cercles décentrés comme une dimension objective du monde discontinu, comme un résultat direct de la composition du récit lui-même. Mais nous voulons à présent considérer la question sous l'angle de l'existence des personnages. Chez Nietzsche, la pensée de l'éternel retour a plusieurs aspects : elle prétend parfois à une dimension « objective » ou scientifique, cherchant à décrire le mouvement ou la structure du monde, mais il s'agit également et peut-être avant tout d'une pensée qui vise à transformer le rapport des individus à l'existence, une pensée « éthique et sélective »[543]. Sous ce deuxième aspect, *elle intervient dans la réflexion de Nietzsche comme une solution possible à la perte des croyances traditionnelles et à l'essor du nihilisme de l'époque moderne, devant accomplir le renversement ou la transmutation des valeurs*. Mais alors l'éternel retour ne désigne plus une structure objective de la réalité et ne se réclame d'aucune vérité ; *il s'agit d'abord d'une pensée ou d'une « doctrine » qui en appelle à la croyance de celui qui la reçoit et qui vise à produire un effet sur lui*[544]. Il est de ce point de vue indifférent que le monde obéisse à la loi de l'éternel retour, l'important étant que sa pensée ouvre l'existence à une nouvelle modalité et entraîne une morale ou éthique.

Nous avons vu que les retrouvailles de Youngsoo et de Minjung intervenaient justement au point du récit où la ligne droite du temps se transforme en cercle décentré de l'éternel retour. Mais il faut souligner deux choses. Pour Youngsoo, rejoindre Minjung revient à expérimenter un mode temporel qui lui est associé et qui pose des conditions objectives excédant toute volonté ou maîtrise. Si Youngsoo a pu faire au cours du récit des déclarations laissant envisager une mutation, celle-ci ne relève pas uniquement de sa

[543] C'est ainsi que Deleuze procède à la présentation de l'éternel retour en deux chapitres dans *Nietzsche et la philosophie (op. cit.)*, intitulant l'un « Premier aspect de l'éternel retour : comme doctrine cosmologique et physique » (page 53) et le second « Deuxième aspect de l'éternel retour : comme pensée éthique et sélective » (page 77).

[544] Voir notamment Pierre Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux, op. cit*., p. 86 et 142 : « Sous cette forme, qui requiert la croyance, il s'agirait de ce que Lou appelle un prophétisme religieux. Et Nietzsche lui-même dit à Overbeck : *"si elle pouvait être vraie ou seulement crue pour vraie"* – véridicité qui n'a trait ici qu'aux conséquences de sa répercussion en tant que doctrine. ». On pourra également se rapporter à l'entrée « Eternel retour » rédigée par Patrick Wotling dans Dorian Astor (dir.), *Dictionnaire Nietzsche*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2017, pp. 311-316. Woltling y présente les différents aspects de la pensée de l'éternel retour en insistant sur sa visée transformatrice.

conscience et de sa volonté, mais elle tient à son expérience, et *son avancée ne s'évalue en dernier lieu que par la manière dont il se comporte dans un temps qui a le dehors pour centre*. L'effet de l'expérience sur la pensée n'est aucunement garanti, et c'est en cela qu'elle constitue une épreuve : être pris dans un temps discontinu n'exclut pas la résistance de réflexes de pensée, l'action de la force de l'habitude. Il faut se rappeler ici nos observations autour de la répétition, à partir de *The day he arrives* : les modes temporels, la répétition-reproduction et la répétition-variation, peuvent se donner confondus, si bien que tout dépend en dernier lieu d'un coup d'oeil appréciateur ou d'une capacité de distinction, et cela aussi bien pour le spectateur que pour les personnages[545]. *Condition de la mutation, l'expérience du temps ne la garantit aucunement* et *Yourself and yours* laisse subsister une forme d'ambiguïté puisque, tout en mettant en jeu la discontinuité de manière particulièrement sensible, il n'exclut néanmoins pas totalement une perspective de continuité. Il n'est donc pas impossible que la pensée d'un personnage comme Youngsoo, homme du continu, loin d'être débloquée par l'expérience du temps, se rattache en dernier lieu à la conception d'un temps linéaire et chronologique. Et les retrouvailles pourraient tout à fait apparaître comme une reproduction de celles qui avaient eu lieu auparavant au cours du récit, ou comme une reproduction de la dispute. Il faut donc être attentifs à la façon dont le personnage surmonte l'épreuve des retrouvailles, et, *une conception du temps s'accompagnant d'une « attitude morale »*[546], la position morale du personnage pourra être un bon indicateur quant à l'état de son avancée, l'échec ou la réussite de sa rééducation.

1.b L'épreuve des retrouvailles

Le décentrement du temps a pour effet de transformer les retrouvailles en première fois, et l'on peut observer que *cette transformation est un enjeu pour les personnages eux-mêmes,* puisque le dialogue tournera par deux fois autour de la situation vécue comme étant ou non une « *première fois* ». Si les retrouvailles sont une forme de dernière mise à l'épreuve pour Youngsoo, il semble que *Minjung remplit à certains moments de l'échange la fonction d'examinatrice*, et cela passe d'abord par le fait qu'elle nie être Minjung. Les retrouvailles se jouent en deux étapes : une première qui réunit les personnages dans une ruelle, et une seconde qui les ramène dans la chambre de Youngsoo, là où avait eu lieu leur dispute. On remarque lors de la discussion dans la ruelle que Minjung demande à cinq reprises à Youngsoo de ne pas l'appeler Minjung ou de ne pas la tutoyer : l'usage du prénom ressort ainsi comme un enjeu

[545] Voir *supra*, la deuxième partie, p. 189 et suivantes.
[546] *Logique du sens, op. cit.*, p. 78.

important, et le refus répété d'être appelée « Minjung » a pour fonction de *faire perdurer l'action du dehors dans l'échange*. Dans ces conditions, la relation ne peut pas reprendre comme avant, comme si tout ce qui précédait était une simple interruption passagère. Minjung avait déclenché la crise de Youngsoo, et c'est aussi elle qui la mène à son terme.

Nous pouvons deviner que ces retrouvailles s'éloignent de celles que Youngsoo aurait espèrées, et l'on constate qu'elles s'ouvrent dans une tonalité sombre. Minjung, Lorsque Youngsoo la retrouve, est en train de pleurer dans une ruelle et les personnages commencent par se faire peur l'un l'autre, Minjung étant prête à s'échapper à nouveau :

« Youngsoo : – Tu me fais peur. Qu'est-ce que tu as ? Je m'inquiète pour toi.

Minjung : - Qu'est-ce que j'ai fait ? Partez d'abord ! Vous me faîtes peur.

- Tu as beaucoup pleuré ?

- Vous vous intéressez à moi ?

- Bien sûr.

- Ne me suivez pas. J'ai peur.

- Minjung !

- Comment vous m'appelez ?

- Minjung.

- Pourquoi vous m'appelez comme ça ?

- Je peux pas t'appeler Minjung ?

- C'était votre ancienne copine ?

- Oui, c'est ça.

- Qu'est-ce qui s'est passé entre vous ?

- Entre nous. Depuis que tu m'as quitté, je suis complètement perdu.

- Vous pouvez arrêter de me tutoyer ?

- Quoi ?

- Vous vous sentez perdu ?

- Ça vous intéresse ?

- Un petit peu.

- À vrai dire, je savais plus où j'en étais. J'ai réalisé que je t'aimais et que j'avais besoin de toi. Je peux pas vivre sans toi.

- Ah bon? Vous avez encore du chemin à faire.

- Attends Minjung !

- Je ne suis pas Minjung.

- Alors qui es-tu ?

- Vous voulez le savoir ?

- Bien sûr !

- Pourquoi donc ?

- Parce que je t'aime ! Dis-moi tout ! Je veux te comprendre.
- Vous n'en êtes capable.
- Peut-être, mais je veux essayer. D'accord ?
- D'abord, arrêtez de m'appeler Minjung. Je vous écoute. On ne se connaît pas, arrêtez de me tutoyer !
- Entendu.
- On prend un verre ?
- Oui, buvons. Buvez autant que vous voulez. Je n'y vois rien de mal. Je sais. Je me suis conduis comme un idiot.
- Je le sais ! J'ai fait aucun mal ! Je n'ai rien fait de déshonorant.
- Vous avez raison. Vous avez tout à fait raison. Où allons-nous boire ?
- Vous avez une idée ?
- Comme vous voulez, Minjung. Je vous suis.
- Arrêtez un peu de m'appeler Minjung.
- D'accord. De l'alcool de riz, ça vous dit ? Pourquoi pas au resto de fruits de mer ?
- Oh oui, j'adore ça. C'est loin ?
- Non, tout près. J'ai pleuré là-bas.
- Vous avez pleuré là-bas ? C'est mignon. D'accord. Allons au restau où vous avez pleuré. »

L'apparition de Minjung éplorée et la mention par Youngsoo de ses pleurs dans le restaurant permettent de faire apparaître ces retrouvailles comme la suite d'une épreuve, à la fois nouvelle étape et issue possible. En plus de manifester une certaine ambiguïté, la conversation se construit à travers un jeu entre distance et proximité : l'affirmation de Minjung selon laquelle elle ne connaît pas Youngsoo y est articulée à une curiosité qui permet à l'échange de ne pas avorter d'emblée. Cependant Minjung, tout en se prêtant à la conversation, semble parfois décidée à y mettre un terme ou laisse poindre de la dureté. Elle réagit avec un certain dédain aux propos de Youngsoo déclarant l'aimer et avoir besoin d'elle, répliquant : « *Vous avez encore du chemin à faire* ». De la même manière, elle rejette l'expression d'une volonté de la comprendre en rétorquant qu'il en est incapable.

Mais être incapable de comprendre Minjung et avoir du chemin à faire sont une seule et même chose dans *Yourself and yours* : c'est la conduite de Youngsoo lors de la dispute qui l'a jeté sur le sentier mental de la rééducation. Les répliques de Minjung suggèrent ainsi qu'il lui revient à ce moment d'évaluer l'avancée de Youngsoo, et de décider de la suite de leur relation, et cela passe par un *renversement : il l'accusait d'être incapable de tenir une promesse, mais c'est lui qui est incapable de comprendre Minjung*, et cela d'abord parce qu'il s'imagine pouvoir la connaître, savoir qui elle est. Mais un autre renversement par rapport au moment de la dispute, cependant, est à mettre au crédit de Youngsoo. Ce dernier profite en effet de la proposition de prendre un verre pour lever toute espèce de condamnation morale autour de la consommation d'alcool. *Son attitude morale semble donc avoir changé*, et la question morale fera retour dans le deuxième temps des retrouvailles, lorsque les

personnages sont à nouveau réunis dans la chambre de Youngsoo. C'est à l'occasion de cette seconde conversation que le temps devient un enjeu majeur pour les personnages eux-mêmes :

« – Je crois qu'on s'entend bien. On se ressemble.

- Au moins je suis sûre d'une chose.

- Ah bon, quoi donc ?

- C'est le sexe. Pas vrai ?

- C'est vrai. Ça marche bien.

- Vous êtes beau garçon. Vous le savez ? Je suis sûre que vous le savez.

- Non. Face à votre beauté, je suis un ver de terre.

- Je suis vraiment jolie ?

- Oui, vous êtes très jolie.

- Vous êtes très beau aussi. Très mignon.

- J'adore. Comme si on se rencontrait pour la première fois.

- C'est la première fois !

- Oui, c'est la première fois.

- On se connaît ?

- Non. Je suis très heureux. Vous êtes si jolie. Si je pouvais vous voir chaque jour juste un instant, cela suffirait à mon bonheur.

- Vous ne me connaissez vraiment pas ?

- Non, pas du tout. Je veux juste vous voir un peu chaque jour. Vous savez, tous mes grands principes nous ont conduits à l'échec. Désormais, oublions tout ça. Toutes ces idées inutiles m'ont rendu aveugle. Je ne vous voyais pas vraiment.

- Je vois que vous avez fait du chemin. J'aime de plus en plus vous écouter.

- Je vous adore alors je vais vous croire. Vous êtes le seul critère de ma vie. Je veux vivre à vos côtés. Ça va pas ?

- Soudain, ça siffle.

- Quoi ? Ça arrive quand on est fatigué. Ça siffle comment ?

- Je sais pas. Juste, ça siffle[547].

- Ça va ?

- Oui, c'est fini. Tout va bien. On doit dire du mal de moi.

- Vous croyez ? Si ce que vous dîtes se réalise, je crois que je pourrai vous aimer.

- Oui. Vous allez voir.

- C'est bien. Je ne vous brusque pas trop ?

- Non, pas du tout. Vous n'allez pas me faire de mal, comme l'autre garçon, j'espère ?

- Non, je ne vous ferai jamais de mal. Les racontars, mes idées idiotes, je jetterai tout ça à la poubelle. Tout ce que je veux, c'est vous aimer telle que vous êtes. Ce sera dur au début mais j'y arriverai.

[547] Ce moment où les oreilles de Minjung sifflent vient exprimer littéralement l'idée que la rumeur et les jugements que l'on porte sur elle font souffrir le personnage. Il n'y a là rien de psychologique, et un tel procédé suffirait à lui seul à montrer que les personnages d'Hong Sang-soo se situent à l'intermédiaire entre personnage conceptuel et figure esthétique. Les discontinuités de l'identité de Minjung coïncident avec celles du plan de composition esthétique, mais l'existence du personnage entre également en conflit avec la morale ancienne, si bien qu'elle en éprouve directement les manifestations dans son corps, à travers une forme d'hypersensibilité.

- C'est comme ça que j'ai toujours vécu.
- Oui, je sais.
- Je n'ai jamais ressenti ça. C'est si bon.
- Vous êtes si belle. Merci.
- Pourquoi ?
- D'être vous-même.
- C'est vraiment la première fois.
- Pour moi aussi ! Vraiment !
- Si on dormait un peu ? Juste trente minutes. Après, on parlera encore.
- Oui, dormons. »

Il nous semble que les dialogues atteignent ici, quant aux enjeux du film, une limpidité sans égale. Youngsoo, comme homme du continu, était attaché à des valeurs anciennes, mais le voici prêt à jeter par dessus bord tous les grands principes. Il tient par ailleurs à son propre sujet des propos comparables à ceux utilisés par Hong Sang-soo en entretien, par exemple lorsqu'il évoque son *aveuglement* passé. *Les propos des personnages semblent donc acter tout à la fois la levée d'un blocage de pensée et le passage à une nouvelle attitude morale*. Youngsoo peut entrer en rapport avec Minjung sans que l'image de la femme « bonne » ou les images que les autres lui mettent en tête (la rumeur) ne s'interposent entre eux, et il serait ainsi enfin possible de la voir « *vraiment* » ou de l'aimer « *telle qu'elle est* ». Mais, puisque l'on ne peut se débarrasser facilement des idées ancrées dans les corps sous la force de l'habitude, qu'acquérir une nouvelle conscience n'y suffit pas complètement, la notion d'un *effort* nécessaire revient : Youngsoo disait auparavant qu'il voulait « *essayer* » de comprendre Minjung, et il dit cette fois « *ce sera dur au début* ». Il semble toutefois indéniable qu'il est devenu capable de mouvements positifs, et Minjung apparaît ici comme une examinatrice satisfaite, constatant qu'il a bel et bien « *fait du chemin* ».

Mais c'est ici qu'il faut faire intervenir *l'épreuve de l'éternel retour*, l'abandon des principes et des illusions étant associé à *une dimension temporelle qui opère pour son propre compte le renversement des principes et la divergence du monde*. L'épreuve de l'éternel retour est toujours « l'adhésion au signe du cercle vicieux ou son rejet »[548], aussi est-ce bien cette épreuve que Youngsoo passe et qui se manifeste directement à deux reprises dans la discussion. Les termes de l'épreuve sont relativement simples : *les retrouvailles sont-elles le prolongement d'une relation passée, une seconde fois, ou sont-elles un recommencement, une première fois ?* Évidemment, puisque le temps décentré obéit à un régime de non-

[548] Pierre Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux, op. cit*., p. 186. Notons que Deleuze désigne également l'éternel retour comme « la catégorie de l'épreuve ». Voir « Conclusions sur la volonté de puissance et l'éternel retour », *L'île déserte, textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Editions de Minuit, 2002, p. 174. Mais c'est d'une manière plus générale la répétition qui peut être définie comme épreuve, comme cela est notamment exprimé dans *Différence et répétition, op. cit*., p. 13, p. 381.

identité et produit des métamorphoses, seule la seconde réponse peut témoigner d'un accord du personnage à des conditions d'existence discontinue et d'un déblocage de sa pensée.

Puisqu'il est ici capable de distinguer entre les répétitions et d'épouser à son tour le mode temporel de la variation en affirmant que ces retrouvailles sont une première fois, alors même qu'elles impliquent les mêmes personnages au même endroit qu'au début du film, la rééducation de Youngsoo s'avère réussie. L'homme du discontinu est finalement accordé à ses conditions d'existence. Mais il convient néanmoins d'analyser davantage l'échange des personnages, puisque l'on remarque une nuance entre Minjung et Youngsoo, ce dernier étant toujours en position d'être testé. Youngsoo commente d'abord la situation en déclarant que c'est « *comme si* » il s'agissait d'une première rencontre, mais Minjung réagit alors en affirmant pour sa part que c'est bien une première fois, supprimant la distance impliquée par l'usage du « *comme si* ». Aussi remarque-t-on que la distance suggérée par Youngsoo suscite chez Minjung une nouvelle question, qui apparaît à la fois comme logique (s'il suggère que ce n'est pas vraiment la première fois, alors ils doivent se connaître) et comme une occasion donnée à Youngsoo de confirmer sa nouvelle position.

Il est clair que Youngsoo pense avoir retrouvé celle qui l'avait quitté au début, et que la jeune femme devant lui est pour lui Minjung – sa difficulté première à ne pas l'appeler « Minjung » en atteste. Mais il est tout aussi clair qu'il suffirait qu'il dise ce qu'il pense être la vérité, qu'il réponde « oui », pour que la rééducation soit un échec. *Dire que Minjung est ici Minjung reviendrait à dire que les retrouvailles sont une seconde fois, ce serait à chaque fois rattacher les événements à une origine à travers une ressemblance* – et ce serait du même coup suggérer que le détachement des principes moraux n'est pas profondément accompli. Une telle réponse rendrait vains et nuls les efforts de Youngsoo. Seule la réponse « non », seul un mensonge, peut manifester la *nouvelle conscience* du personnage et sa capacité à s'accorder à la discontinuité. Lorsqu'il est question de la « *première fois* » une seconde fois, on remarque d'ailleurs qu'il se rattrape : à l'affirmation de Minjung que c'est vraiment la première fois, il réplique que c'est la première fois, « *vraiment !* », ne laissant plus planer de doute quant à sa conviction. Si c'est « *vraiment* » la première fois, alors ce n'est pas « *comme si* ».

Il est donc possible d'affirmer à partir des réactions de Youngsoo qu'il *adhère* à l'éternel retour et de remarquer *un lien entre une image du temps comme temps discontinu et une attitude morale ou une éthique caractérisée par l'absence de jugements*. *Les retrouvailles des personnages sont donc elles-mêmes liées à une forme de réunion des personnages dans la discontinuité*. Cependant, la distinction entre Youngsoo et Minjung ne disparaît jamais tout à fait. Nous avons présenté Minjung comme une « examinatrice » pour les besoins de notre exposé, mais cela risque de suggérer que l'attitude de Minjung

vis-à-vis de Youngsoo relève d'une forme d'intention ou de calcul. Or, la distinction entre elle et Youngsoo tient notamment au fait que la question du mensonge ne se pose pas de son point de vue, lorsqu'elle affirme que les retrouvailles sont une « *première fois* ». Dans le cas de Youngsoo, la capacité à adhérer à l'éternel retour est liée à l'acquisition d'une *nouvelle conscience ou conscience ouverte,* mais dans le cas de Minjung, cette adhésion ne suppose aucune forme de conscience quant à sa condition – elle est pleinement *vécue*.

Minjung est parfaitement accordée à la discontinuité du monde et au mode temporel de la répétition-variation, cela du début à la fin. Si elle est incapable de tenir une promesse ou de reconnaître les autres mais peut sans effort conséquent vivre chaque rencontre comme une première fois, c'est que l'on trouve chez elle, poussé à la perfection, l'un des traits des personnages d'Hong Sang-soo. Minjung est *oublieuse* et *tout changement dans son identité, tout saut à l'intérieur du cercle décentré, implique dans son cas l'oubli de ce qui a précédé*[549]. Elle est ainsi apte à mener une existence comme une série de recommencements, dans une parfaite inconscience et une parfaite innocence. Nous avons vu comme, pour certains personnages, il pouvait être lourd de passer d'une version de soi à l'autre, mais le poids que fait peser le possible sur l'existence est intimement lié à la mémoire : ni Sung-nam, ni Soojung ni Haewon n'ont comme Minjung le privilège d'oublier toutes les possibilités par lesquelles ils passent.

Mais il existe bien *deux manières d'être accordé à l'éternel retour : on peut l'être par l'oubli comme Minjung, mais également par une forme de conscience ou de volonté, comme Youngsoo* et d'autres personnages. Deleuze note bien que la doctrine de l'éternel retour vaut comme une « règle pratique » donnée à la volonté[550], mais il ne faut cependant pas ici se méprendre en s'imaginant que cela implique de restaurer avec la volonté ou la conscience des postulats unitaires, et l'identité elle-même. On trouve notamment chez Klossowski un exposé de l' « insoluble antinomie » qui accompagne la pensée de l'éternel retour : d'un côté l'éternel retour est fondé sur l'oubli, seul l'oubli pouvant assurer aux individus une *inconscience nécessaire*, permettant un accord total aux événements ; mais d'un autre côté, l'éternel retour doit être pensé et il réclame une « conscience nouvelle » ou une « lucidité impraticable » chez ceux qui le pensent afin de modifier leur rapport aux événements. L'issue à cette antinomie est la suivante : *il est possible que la volonté supplée l'oubli dans l'expérience de l'éternel retour, mais il faut pour cela que cette volonté ne soit pas une volonté individuelle rattachée à un moi* mais qu'elle ne soit plus au contraire que volonté de métamorphose, de perdre son identité (« le re-vouloir a pour objet une multiple altérité

[549]« l'oubli comme force fait partie intégrante de l'expérience vécue de l'éternel retour », *Ibid.*, p. 15. Voir également, sur le rapport de l'éternel retour et de l'oubli, Pierre Klossowki, *Nietzsche et le cercle vicieux, op. cit.* p. 86, 93 : « l'oubli n'est-il pas la source en même temps que la condition indispensable pour que l'Éternel Retour se révèle et *transforme d'un coup jusqu'à l'identité* de celui à qui il se révèle ? L'oubli recouvre l'éternel devenir et l'absorption de toutes identités dans l'être » (l'auteur souligne).

[550] *Nietzsche et la philosophie, op. cit.*, p. 77..

inscrite dans un individu »). Ainsi *la conscience s'étend-elle au mouvement des cercles décentrés*[551]. Nous avons pris soin d'insister dans notre développement sur le fait que l'accord des personnages à la discontinuité supposait le rapport à un dehors qui excède toute volonté, et *la nouvelle conscience et la nouvelle volonté sont ainsi forgées par le dehors*, valant comme ouverture et acceptation.

Nous pouvons donc considérer que Minjung et Youngsoo correspondent à deux façons différentes de s'accorder à la discontinuité, l'une dans l'inconscience de l'oubli, l'autre dans la nouvelle conscience et la volonté. Aussi leurs affirmations que leurs retrouvailles sont « *vraiment* » la première fois, quoique formellement identiques, ne sont pas tout à fait équivalentes. Comme l'accord de Youngsoo suppose une part de conscience, il doit également y avoir chez lui une *distance maintenue et une part de jeu*. Nous disions précédemment que l'actorat correspondait à un mode d'existence discontinu, mais l'on peut apercevoir ici que la volonté liée au mode temporel de la répétition-variation, celle par laquelle l'on veut devenir autre, fait de l'individu un acteur. *Le motif de l'acteur implique ici deux choses : un rapport à l'identité (le passage de l'un à l'autre) et une position par rapport aux événements (distance et jeu)*. Lorsque Youngsoo déclare que c'est « *comme si* » c'était la première fois, il laisse paraître sa position, et le fait qu'il finisse par dire que c'est « *vraiment* » la première fois n'implique pas qu'il ait changé de position, mais plutôt qu'il a renforcé sa conviction et qu'*il joue mieux, si bien que c'est « comme si » il ne jouait pas.*

D'une certaine manière, l'épreuve que subit Youngsoo au moment de ses retrouvailles avec Minjung porte sur ses capacités d'acteur, c'est-à-dire sur sa capacité à jouer. En effet, *à partir du moment où Minjung refuse d'être appelée Minjung, l'ensemble des échanges entre les personnages se retrouve placé sous le signe du jeu, le jeu n'ayant en l'occurrence qu'une seule règle : parler de soi comme d'un autre, se rapporter à une histoire du couple comme s'il s'agissait d'une histoire vécue avec une autre.* Cela commence dès la première étape, lorsque Minjung questionne Youngsoo sur sa copine en demandant « *qu'est-ce qui s'est passé entre vous ?* » et que le peintre, pas encore bien accordé, corrige par un « *entre nous* ». Cela se poursuit ensuite lors de la deuxième étape, lorsque Youngsoo dit ne pas connaître Minjung mais surtout lorsque celle-ci utilise l'expression « *l'autre garçon* » au lieu de nommer Youngsoo (pour le spectateur, il y a toutes les chances qu'il s'agisse de Youngsoo, puisque nous l'avons vu faire du mal à Minjung lors de la dispute). Nous distinguons entre Youngsoo et Minjung et soutenons que cette dernière

[551] Voir Pierre Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux, op. cit*., pp 86-87 : « D'une part l'*oubli* et l'*inconscience nécessaires* à la vie ; d'autre part une volonté d'inconscience qui, parce que *volonté*, implique la conscience de notre état conditionné : insoluble antinomie » (l'auteur souligne). Mais aussi pp. 94-95 : « L'Éternel retour, nécessité qu'il faut vouloir : seul celui que je suis maintenant peut vouloir cette nécessité de mon retour et de tous les événements qui ont abouti à ce que je suis – pour autant que la volonté ici suppose un sujet ; or, ce sujet ne peut plus se vouloir tel qu'il a été jusqu'alors, mais veut toutes les possibilités préalables ; (…) je désactualise mon moi actuel à me vouloir dans *tous les autres moi dont la série doit être parcourue*... » (l'auteur souligne). Et chez Deleuze : « Nietzsche : libérer la volonté de tout ce qui l'enchaîne en faisant de la répétition l'objet même du vouloir », dans *Différence et répétition, op. cit*., p. 13.

agit en toute inconscience et ainsi ne joue pas, mais, si l'on quitte le point de vue des personnages pour prendre un point de vue extérieur, la différence s'évanouit, et *l'ensemble de la séquence peut être décrite comme un moment de jeu*, où nous voyons des personnages faire comme s'ils étaient des autres. Nous avons par ailleurs évoqué chez Minjung un *goût de la métamorphose comme pendant à la passion d'être un autre de l'acteur.*

Le motif du jeu ou des acteurs nous semble particulièrement important ici, dans la mesure où il est possible de le lier à la question du temps et à celle de la croyance. Suivant Deleuze, il est possible de relier chaque « lecture du temps » à une attitude morale, mais Deleuze caractérise notamment l'acteur par sa lecture du temps, *le terme d'acteur désignant ici celui qui s'est accordé au mode temporel de l'éternel retour dont le propre est de séparer chaque présent des autres présents pour lui donner la valeur d'un pur instant*[552]. Le temps de l'éternel retour est comme composé d'une série d'instants qui, tout en valant à chaque fois pour l'intégralité du temps et en étant des répétés, sont à la fois irréductibles au passé ou au futur et séparés des autres présents qu'ils ont été. Autrement dit, l'éternel retour, tout en signifiant le rapport de chaque instant à l'éternité, *délie* absolument chaque instant. Or, le jeu des personnages consiste justement ici à se séparer de tout passé et de tout futur, d' une identité passée et à venir, et *la capacité de jouer que démontre Youngsoo n'est rien d'autre qu'une capacité à occuper l'instant*. L'acteur joue peut-être un rôle, mais l'important pour lui n'est pas ce qu'il a été ou ce qu'il va devenir, c'est ce qu'il joue à présent.

Le moment des retrouvailles de Youngsoo et de Minjung est celui où le couple impossible du début, celui de l'homme du continu et de la femme du discontinu, devient possible ou viable. Youngsoo, comme dit Minjung, a « *fait du chemin* », mais on voit bien où ce chemin l'a mené : là où Minjung se trouvait pour sa part depuis le départ. Alors que Youngsoo exprime sa volonté de se débarrasser de ses principes, entrevoyant l'effort qui reste à fournir, elle témoigne en toute innocence de son avance en répliquant « *c'est comme ça que j'ai toujours vécu* ». Initialement, la position de Youngsoo est celle de nombreux personnages d'Hong Sang-soo chez qui l'action des forces de discontinuité fait naître peur et souffrance, si bien qu'ils tendent en réaction à recouvrir la vie par des illusions. Mais, à l'arrivée, sa position est à distinguer de celles d'autres personnages, notamment de celles de Sung-nam à la fin de *Night and day.* Si Youngsoo est d'une certaine manière, comme Sung-nam, reconduit à un point de départ par le récit (il rencontre à nouveau Minjung), il y a bel et bien dans son cas eu une *avancée*. Alors que la conscience de Sung-nam quant à sa condition est faible sinon inexistante, Youngsoo acquiert une conscience et devient

[552] *Logique du sens, op. cit*. p. 176.

capable de s'accorder à ses conditions : d'abord homme d'hier, il est impliqué dans une épreuve qui le fait *transiter vers demain.*

Mais qu'est-ce qui rend les retrouvailles du couple valables dans *Yourself and yours*, qu'est-ce qui laisse même penser que ce couple-là durera ? Et peut-on parler d'un choix des personnages ? Nous disons que les conditions du monde et des existences des personnages sont générales et concernent l'ensemble des films d'Hong Sang-soo : il y a donc à chaque fois, à cause d'un jeu de forces contraires, un périmètre restreint du choix, une impossibilité d'aller dans le sens de la continuité ou de la discontinuité absolus. Mais il existe néanmoins une diversité des cas et le cas de la relation des personnages de *Yourself and yours* ne correspond pas à ceux que nous avons vus dans les autres films, *la positivité de l'issue tenant ici à une certaine conciliation entre continuité et discontinuité, qui permet d'éviter aux membres du couple aussi bien le sentiment d'un manque de nécessité (Sung-nam) que celui d'un manque de possible (Soojung)*. Mais il faut insister sur le fait que cette conciliation entre continuité et discontinuité se fait à travers *un privilège donné à la discontinuité.*

Devant la fin de *La Vierge mise à nue par ses prétendants*, l'on pourrait se dire que le souci de Soojung tient à son attachement à la discontinuité et qu'il lui manque une « conception éthique du mariage » qui lui permettrait de faire le deuil de la continuité, des possibilités infinies, et de vouloir le rôle d'épouse[553]. Cependant le cas de *Yourself and yours* et le trajet de Youngsoo nous indiquent tout à fait autre chose : c'est *le deuil de la continuité* qui a dû être effectué par Youngsoo pour que le couple devienne possible et que leur échange soit joyeux. Et l'une des évolutions remarquables du film concerne la position de Youngsoo quant à sa relation future avec Minjung. Au début du film, Youngsoo désire fixer Minjung pour assurer la continuité comme condition d'un mariage comme engagement durable. À la fin du film, Youngsoo accepte lui-même de s'altérer par le jeu et *la relation n'apparaît durable que par une capacité à intégrer la discontinuité.*

Au lieu d'évoquer le mariage, Youngsoo exprime à la fin ce qui ferait son bonheur en disant qu'il souhaite voir Minjung chaque jour mais « *juste un instant* », et nous pouvons y voir l'image d'*une nouvelle forme d'engagement accordée au mode temporel de l'éternel retour.* Nous nous demandions plus tôt s'il ne fallait pas soupçonner chez Youngsoo la persistance d'illusions de continuité lorsqu'il déclare à ses amis qu'il veut voir Minjung tous les jours, mais il semble possible de considérer que la couche d'illusion s'est radicalement amincie au moment des retrouvailles. Si l'on associe cette formule « *juste un instant* » avec ce qui a précédé, à savoir la démonstration de la capacité du personnage à jouer et à occuper l'instant et de l'émergence d'une conscience nouvelle, la déclaration peut tout à fait être

[553] Sören Kierkegaard, *Ou bien…ou bien…, op. cit*., p. 572.

interprétée comme une volonté de rejouer indéfiniment, chaque jour, l'instant de leurs retrouvailles, de se rapporter à chaque fois comme une première fois, à chaque instant comme à un instant coupé du passé et du futur.

Or, *vouloir le retour d'un moment comme instant et changement, c'est non seulement avoir un mode d'existence discontinu, mais aussi choisir une existence discontinue vécue sur le mode de la répétition-variation.* Nous avons dit que, dans le cas de *La Vierge mise à nue par ses prétendants*, l'impression domine que le couple non seulement ne choisit pas mais est comme projeté à partir de sa situation vers toutes les autres fois précédentes et futures, leur couple rejoignant tous les couples qu'il y a eu avant eux et qu'il y aura après eux. Il s'agit autrement dit d'un moment d'engagement à partir duquel une vie entière risque d'obéir à un régime de reproduction. *Ce moment particulier et « unique » renvoie ainsi à une généralité et à un type de répétition qui procède « une fois pour toutes »* - et disposer d'une conception éthique du mariage serait non pas changer le futur en rouvrant le possible mais être capable d'accepter les déterminations de cette union, de se choisir soi-même et l'autre devant Dieu ; ce serait choisir la continuité, vivre dans le général[554].

Au contraire, l'instant des retrouvailles de Minjung et de Youngsoo renvoie à *une répétition qui ne relie les membres du couple à aucune identité et le couple à aucune généralité*. Vouloir la répétition d'un tel instant n'est pas vouloir fixer ce qu'il contient mais au contraire vouloir le changement d'une fois à l'autre, le vouloir pour « toutes les fois » où il reviendra comme différent[555]. Dans ce cas *l'avenir n'est pas la répétition d'un premier moment dont les termes sont fixés « une fois pour toutes », la répétition ramenant l'identité de ce qui est choisi, mais l'avenir est le différent et la répétition produit la variation.*

L'on peut comprendre alors pourquoi Minjung et Youngsoo, tout en exprimant la volonté de se retrouver jour après jour, ne souffrent pas d'un manque de possible. Sung-nam rêve d'autres femmes que la sienne, et Haewon déclare que « *le divorce est une possibilité du mariage* », mais dans le cas où les membres d'un couple sont capables de jouer ensemble, de parler de soi comme d'un autre et d'être

[554] Nous avons déjà évoqué la distinction posée par Deleuze entre répétition-reproduction et répétition-variation, mais Deleuze opère également dans *Différence et répétition* une distinction entre un type de répétition qui opère « une fois pour toutes », qu'il dit kierkegaardienne, et une autre qui opère « pour toutes les fois », qu'il dit nietzschéenne. Nous reprenons donc ici à notre compte cette distinction pour associer la répétition kierkegaardienne à *La Vierge mise à nue par ses prétendants* et la nietzschéenne à *Yourself and yours*, dans le but d'établir un contraste et étant entendu qu'il s'agit là de grands types ou de grandes formes de répétitions. Comme nous le disons, les personnages de *La Vierge mise à nue par ses prétendants* ne choisissent pas et ne « font » donc pas la répétition kierkegaardienne (qui doit s'accompagner d'une nouveauté quoiqu'elle la produise en vertu d'un rapport au général). Sur cette distinction entre types de répétition, voir *Différence et répétition, op. cit*., p. 376, p. 127 (où la répétition nietzschéenne est décrite comme celle qui « gronde » sous la kierkegaardienne). Voir également *Logique du sens, op. cit*., p. 349.

[555] L'opposition entre le « une fois pour toutes » et le « toutes les fois » se trouve également formulée chez Klossowski, quoiqu'il recoure plutôt à la formule « une fois de plus » qu'au « toutes les fois ». Voir Pierre Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux, op. cit.*, p. 95 (« Mais se revouloir comme un moment fortuit c'est renoncer à être soi-même *une fois pour toutes*... »), p. 101 (« Mais *me revouloir une fois de plus* dénonce que rien ne parvient jamais à se constituer *dans un sens une fois pour toutes* »). L'auteur souligne.

continûment discontinus, alors la rupture du couple ou le rêve – le saut d'un niveau à l'autre - ne sont plus les moyens nécessaires de la déliaison et de la réinjection du possible. *L'intégration de l'altérité à l'identité assure le maintien de la possibilité dans l'existence*, chacun étant à lui-même son propre double et, sautant d'une image à l'autre, assure son propre remplacement. Ainsi *la discontinuité devient paradoxalement la condition de la durabilité du couple*, et *le choix de la discontinuité n'est pas voué à prendre la forme de la rupture des relations* entre personnages.

Les personnages évitent ici à la fois la rupture du couple et le sentiment d'une distance par rapport au moment et au monde. Les personnages de *La Vierge mise à nue dans ses prétendants* agissent comme des automates et éprouvent la distance liée à l'expérience du cliché : ce sont des acteurs en partie conscients de jouer un rôle déjà écrit de tout temps. Mais il faut absolument distinguer les cas, ceux où les acteurs sont comme à distance de l'instant et ceux où ils l'occupent. Nous avions vu que l'on pouvait parler d'une forme de conscience et donc de distance concernant *Yourself and yours*, mais cela doit nous faire admettre qu'une forme de conscience peut s'associer à une *spontanéité retrouvée ou authentique*. Il y a une conscience en fonction de laquelle la répétition est transformée en variation, le jeu étant le jeu du changement.

Au-delà même du fait que nous assistons à la fin de *La Vierge mise à nue par ses prétendants* à une « première fois » entre Soojung et Jaehoon qui est déjà la répétition d'un moment qui a été joué par d'autres couples (et qui sera encore répété par ce couple et d'autres), le souci principal vient du fait que la situation est déjà vécue comme un cliché. Mais, concernant les retrouvailles de Youngsoo et de Minjung, l'accent est mis sur la nouveauté : juste après avoir dit qu'elle a toujours vécu comme Youngsoo prévoit de le faire, Minjung déclare qu'elle éprouve un sentiment inédit. *Le bon acteur ne joue pas par goût du conformisme ou sous la crainte d'un manque d'authenticité ou d'originalité, mais par goût de la métamorphose ou passion d'être un autre.* Il s'extrait en même temps du temps empirique et des conditions de la vérité et, *s'il est authentique, c'est peut-être parce qu'il joue*[556].

Nous disions que Youngsoo parfaisait son jeu lorsqu'il affirmait que ses retrouvailles avec Minjung étaient « *vraiment* » une première fois, mais il le parfait en réalité au point qu'il n'y a plus de raison de considérer qu'il est en train de mentir. Jouer « *comme si* » on ne jouait pas, c'est exactement confondre la vie avec le jeu et *produire* leur équivalence. *L'acteur occupe l'instant mais, chaque instant étant délié du cours chronologique du temps, rien de ce qui s'y joue n'est rapportable à un centre et redevable d'un jugement en termes de vérité et de fausseté : il n'y a plus de profondeur à laquelle rapporter les*

[556] Pierre Klossowksi, *Nietzsche et le cercle vicieux, op. cit*., p. 87 (« purs mécanismes, purs automates, nous gagnons en spontanéité, à le savoir ? », p. 120 (Klossowki cite ici Nietzsche : « Est-on authentique ou rien qu'acteur, authentique en tant qu'acteur ou ne fait-on que parodier l'acteur [?]»).

événements et les images. La vérité dans ces conditions s'établit à la surface et son critère est la conviction ou la croyance. Loin de faire éprouver une distance et de transformer les individus en automates, *il y a un jeu qui produit la nouveauté, transforme les clichés en images et redonne aux sentiments leur intensité.*

L'acteur est aussi celui qui est capable de croire. Souvenons-nous de l'alternative présentée par Minjung à Youngsoo lors de leur dispute : ou bien tu me crois, ou bien on se sépare. Or, Youngsoo semble être devenu capable de croire Minjung. Il faut bien sûr penser ici à la réplique « *je vous adore, alors je vais vous croire* ». Mais l'ensemble des retrouvailles fait appel à une capacité de croyance. L'évolution est flagrante : Youngsoo accusait Minjung de mentir lorsqu'elle affirmait n'avoir pas bu de verre avec un inconnu, mais il s'agit à présent de la croire lorsqu'elle affirme qu'elle n'est pas celle qu'il connaît et croit reconnaître. Et qu'est-ce que croire Minjung ici, sinon accepter de ne pas la connaître, de ne pas chercher à établir une vérité à partir d'éléments contradictoires (la rumeur contre la parole de Minjung ; la ressemblance de celle qu'il retrouve avec Minjung contre son affirmation de n'être pas Minjung). Autrement dit, *accepter de croire Minjung c'est parvenir à ne plus la soumettre par la pensée à un postulat d'unité et à une condition de convergence*, s'accorder à un monde discontinu et devenir capable enfin d'affirmer la divergence et d'apprécier la différence.

2) De la connaissance à la croyance : de quoi les personnages sont-ils capables ?

2.a Le trajet d'Hong Sang-soo : du congé donné à l'idéal du savoir à l'affirmation de nouvelles valeurs

Le trajet de Youngsoo dans *Yourself and yours* fournit une bonne illustration de l'indissociabilité entre enjeu de pensée et enjeu existentiel. *C'est par une modification dans la pensée que le passage d'un mode d'existence à un autre s'opère*. Montrer comme le fait *Yourself and yours* la transformation d'un homme du continu en homme accordé à la discontinuité, c'est mettre en œuvre la constitution d'un mode d'existence, chaque mode d'existence supposant à la fois une *capacité* des personnages et une *valorisation* ou une *éthique*, tout un rapport au monde. Mais il importe d'autant plus de souligner la jonction entre expérience du personnage et expérience du spectateur. Il revient à Youngsoo de passer

d'une image du temps et d'une image de l'identité à l'autre, mais le récit invente aussi à travers sa structure et ses personnages une « possibilité de vie » pour le spectateur[557].

Hong Sang-soo peut être vu comme un réalisateur-philosophe qui « invente des modes d'existence ou des possibilités de vie » à travers des films qui « manifestent les personnages conceptuels qui l'habitent »[558], mettant à la fois en jeu la pensée du personnage, du spectateur et du réalisateur. De ce point de vue, la fin de *Yourself and yours* (le choix de faire en sorte que Youngsoo rejoigne Minjung) nous indique clairement quel type d'attitude Hong Sang-soo tend pour sa part à valoriser. Et, à la lecture de ses entretiens, on peut s'apercevoir du transfert à son œuvre de certaines articulations de son expérience et de certaines valorisations. L'on pourrait ainsi reconstruire à partir des déclarations du cinéaste *un trajet ou un grand schème critique menant de la connaissance à la croyance ou de la profondeur à la surface*[559].

Les films d'Hong Sang-soo tendent à opérer « la destruction d'une image de la pensée qui se présuppose elle-même », aussi pouvons-nous considérer que tout commence par un congé donné à un idéal de savoir ou de vérité. La rupture d'un personnage comme Youngsoo avec les grands principes ou les valeurs traditionnelles est une rupture que le cinéaste a lui-même acceptée[560]et, si nous avons vu qu'Hong Sang-soo ne croyait pas à une « réalité objective », la vérité lui semble tout autant hors d'atteinte[561]. Seulement, si certains trouveraient dans cette séparation d'avec la vérité une occasion de plainte et de nostalgie, Hong Sang-soo en retire pour sa part une forme de prévention envers toute espèce d' « explications de la vie », de « théories » ou de « systèmes » :

> « Je n'essaie pas de construire un système permanent de pensée, ni de montrer une alternative que les gens devraient suivre. Les systèmes sont faits de mots qui répondent à des logiques étroites. Peu importe le système, vous trouverez

[557] Voir *Pourparlers, op. cit*., pp. 137-138 : « On dit ceci, on fait cela : quel mode d'existence cela implique-t-il ? Il y a des choses qu'on ne peut faire ou dire qu'à force de bassesse d'âme, de vie haineuse ou de vengeance contre la vie. Parfois un geste ou un mot suffisent. Ce sont les styles de vie, toujours impliqués, qui nous constituent comme tel ou tel. (…) Et n'est-ce pas présent dès la première philosophie de Foucault : qu'est-ce que nous sommes "capables" de voir et de dire (au sens d'énoncé) ? Mais s'il y a là toute une éthique, c'est aussi une affaire esthétique. Le style, chez un grand écrivain, c'est toujours aussi un style de vie, non pas du tout quelque chose de personnel, mais l'invention d'une possibilité de vie, d'un mode d'existence ». Et *Qu'est-ce que la philosophie ?, op. cit.*, pp. 70-73. On distinguera bien sûr les « possibilités de vie » comme différents modes d'existence et les « vies possibles » d'un personnage que nous évoquions à la fin de la partie précédente.

[558] *Qu'est-ce que la philosophie ?, op. cit.*, pp. 70-73. S'il existe un rapport entre le philosophe et ses personnages (« Le visage et le corps des philosophes abritent ces personnages qui leur donnent souvent un air étrange, surtout dans le regard, comme si quelqu'un d'autre voyait à travers leurs yeux »), Deleuze insiste bien sur le fait que ce qui est en jeu excède le simple niveau personnel, le « type social » ou la « psychologie » du philosophe.

[559] Il ne s'agit pas seulement pour nous de constater une proximité entre le cinéaste et ses personnages, mais, en mettant en évidence la récurrence de certains traits, d'affermir notre propre position et évaluation des films.

[560] Adrien Gombeaud « Une forme très simple finit toujours pas apparaître », entretien avec Hong Sang-soo, *Positif* n° 505, mars 2003, pp. 33-37 : « J'accepte ce vide dans lequel je suis parfois, ce sentiment d'être totalement privé de traditions et de principes pour me guider »

[561] Emmanuel Burdeau, Jean-Philippe Tessé et Antoine Thirion, « Un film est bon pour moi s'il modifie ma manière de penser », entretien avec Hong Sang-soo, *Cahiers du cinéma n°590*, mai 2004, pp. 32-34.

> toujours une situation qui ne pourra s'y appliquer. Vous aurez alors tendance à vouloir ignorer cette situation pour préserver le système. À ce moment-là, vous devenez un menteur. C'est le contraire de ce que je souhaite être. »[562]

Nous retrouvons ici un conflit entre l'idéal et la vie, ou plus largement entre la pensée et le réel, la pensée tendant à imposer ses cadres artificiels à un réel alors qui la déborde. C'est pourquoi le souci premier n'est pas l'absence de vérité, le défaut de connaissance, mais au contraire la connaissance elle-même. À une journaliste qui lui parle d'incertitude, Hong Sang-soo répond ainsi que c'est un « bon mot » :

> « Parce qu'au moment où vous réalisez tout ce que vous ignorez, il se passe quelque chose. C'est la prémisse de quelque chose de vivant. Pour cela, vous devez savoir jusqu'à quel point vous êtes ignorant. Les gens disent que je ne sais rien mais ils agissent comme s'ils savaient tout, tout le temps, toute la journée, toute leur vie. *Nous ne connaissons pas l'étendue de tout ce que nous ignorons. C'est très difficile de savoir jusqu'à quel point nous sommes ignorants*. »[563]

Si le souci est la connaissance, tout commence néanmoins par une connaissance, mais *la connaissance de son ignorance*. Nous connaissons tous un certain zèle scientifique et le discours qui l'accompagne, son invitation à amenuiser le territoire de l'inconnu en agrandissant celui du connu : « Il nous reste tant de choses à connaître !». Mais face à cette grande conquête de la connaissance, Hong Sang-soo nous convie à une aventure toute autre, où il s'agit, au lieu de faire passer l'inconnu dans le connu, de ramener dans le champ de l'inconnu tout ce que la connaissance a pu annexer. Au lieu de repousser les frontières du savoir, reconnaître les limites de la connaissance : « Il nous reste tant de choses à ignorer ! ».

Mais il faut souligner deux points. Quoique l'incertitude soit un bon mot, l'ignorance n'est valorisée qu'indirectement, en tant qu'elle permet le « vivant ». *Ce qui détermine l'issue du conflit entre savoir et ignorance est le privilège accordé à la « vie », et la valorisation de l'ignorance ne se comprend qu'à partir d'un plan existentiel*. Hong Sang-soo dit bien que son refus des systèmes clos est lié à ce qu'il « souhaite être », et une telle position engage donc moins un jugement sur la connaissance en tant que telle qu'une distinction entre modes d'existence : celui de qui adhère à un idéal de savoir, et celui de qui connaît son ignorance. Ce qui nuit n'est pas la vérité mais le *privilège* accordé à la vérité. Ceci est une nouvelle occasion de souligner une proximité entre Hong Sang-soo et Nietzsche, dont on retrouve ici l'un des thèmes récurrents : comment la volonté de vérité ou la quête de sens du chercheur de connaissance se

[562] Matthieu Darras, « La théorie du paquet de cigarettes. Entretien avec Hong Sang-soo », *Positif n° 520*, juin 2004, pp. 8-11. Pour les « explications », voir Nicholas Elliot « Hong Sang-soo, ou l'art de la comparaison », *Cahiers du cinéma* n° 725, septembre 2016, p. 67 : « Je pense qu'on ne voit pas les choses non parce qu'il est difficile de les voir, mais parce qu'on utilise une image ou des mots abstraits, des idées, des explications de la vie ». Charles Tesson, « Le désir au quotidien. Entretien avec Hong Sang-soo », *Cahiers du cinéma n° 537*, juillet-août 1999, pp. 55-56 : « Je crois que nous avons tous un secret désir de saisir ce qui se passe autour de nous et de comprendre la vie. Personnellement, je n'ai pas besoin d'avoir recours aux grandes théories pour cela. »

[563] Anne-Christine Loranger, « Une cigarette avec Hong Sang-soo », *Séquences* n°308, mai-juin 2017, p. 8.

retourne contre la vie[564]. Mais la première étape, le congé donné à un idéal de savoir au nom de la vie, en entraîne une seconde.

Tout ce qui se joue sur le terrain sentimental, disions-nous, renvoie à un conditionnement mental qui concerne l'ensemble du rapport de l'individu au monde. La deuxième étape est donc celle de *l'effort*, lorsque se libérer de l'idéal du savoir comme habitude et conditionnement devient une véritable *épreuve* impliquant l'exercice d'une *capacité* :

> « La vie est une série de situation où je dois nier ce qui est en moi. Par exemple, je rencontre une fille, elle se comporte d'une certaine manière, fait certaines choses, me porte préjudice, et, pour cette raison, je me mets à la détester. Ensuite, je peux travailler sur ce préjudice qui est en moi. Dois-je le jeter ou le garder ? *Ce type de négation, que je pratique tous les jours, est un travail sans fin*. Mais je décide de ne pas faire de cette *expérience de la négation* un système. Sinon, ce système serait nié à son tour. Tout ce que je fais, c'est construire ma *capacité* à nier vite et correctement, de manière à ne pas blesser la personne et à me sentir libre à nouveau »[565]

Hong Sang-soo revient dans plusieurs entretiens sur cette pratique nécessitant une capacité à nier certaines images préjudiciables ou illusoires, pratique qu'il nomme parfois « procès »[566]. Et, si les propos que nous avons cités datent de 2004, on peut retrouver récemment dans sa bouche des propos très proches, notamment lors de la présentation de *Yourself and yours* en 2016 :

> « Il y a des idées qu'il faut combattre. D'un côté, on peut prendre plaisir à ces idées sur le sexe opposé, mais il faut détruire certaines idées sinon on ne peut pas avoir de bonnes relations. C'est très dur car le mécanisme de plaisir est exactement le même que celui sur lequel le préjugé est basé. Mais il faut distinguer et combattre ce préjugé »[567]

La lutte mentale contre les images est un sujet que nous avons déjà abordé, mais nous voulons ici souligner *l'horizon relationnel et éthique* de cette lutte. Il s'agit, en se détachant des préjugés ou en niant certaines idées ou images néfastes, d' « avoir de bonnes relations », de « ne pas blesser » ou encore d'être « plus humain »[568].

---

[564] Voir notamment les chapitres « Le concept de vérité » et « connaissance, morale et religion », dans Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie, op. cit.*, pp. 108-113.

[565] Emmanuel Burdeau, Jean-Philippe Tessé et Antoine Thirion, « Un film est bon pour moi s'il modifie ma manière de penser », entretien avec Hong Sang-soo, *Cahiers du cinéma n°590*, mai 2004, pp. 32-34.

[566] « Je ne crois qu'au procès et à ma sincérité dans ce procès », dans Adrien Gombeaud « Une forme très simple finit toujours pas apparaître », entretien avec Hong Sang-soo, *Positif* n° 505, mars 2003, pp. 33-37. Ce « procès » est également mentionné dans Nicholas Elliot « Hong Sang-soo, ou l'art de la comparaison », *Cahiers du cinéma* n° 725, septembre 2016, p. 67. Et Matthieu Darras, « La théorie du paquet de cigarettes. Entretien avec Hong Sang-soo », *Positif n° 520*, juin 2004, pp. 8-11 : « chaque situation nouvelle est pour moi une opportunité de faire ressortir mon étroitesse d'esprit et mes idées fausses. Ce mécanisme, je le mets en pratique tous les jours, à chaque occasion. En l'appliquant en permanence, je peux ainsi développer cette capacité qui consiste à indiquer rapidement et correctement où se trouve la vérité. Parfois, je me sens fier de mes capacités de discernement. »

[567] Ces propos ont été tenus lors de la conférence de presse suivant la présentation du film au festival de San Sebastian en 2016. La conférence est visible en ligne (voir la trentième minute pour ces propos en particulier) : https://www.youtube.com/watch?v=JQL8PGds6Z0. Nous avons traduit ces propos.

[568] Matthieu Darras, « La théorie du paquet de cigarettes. Entretien avec Hong Sang-soo », *Positif n° 520*, juin 2004, pp. 8-11

Mais l'horizon de cette lutte est en même temps - et peut-être avant tout - *individuel et sensitif.* La situation de départ est celle où des images ou idées s'interposent entre les individus et la vie, si bien qu'il faut faire l'effort de nier ces images. Mais alors, celui qui parvient à nier les images interposées ne doit-il pas retrouver du même coup la vue et la vie ? À en croire certaines déclarations, il semble bien que le « procès » évoqué par Hong Sang-soo soit orienté vers la vérité et la réalité, que la capacité à nier puisse parfois être définie comme capacité à distinguer le vrai du faux et qu'il s'agisse à terme de « vivre les choses telles qu'elles sont » ou « voir la vie telle qu'elle est »[569] :

> « En comparant des éléments simples, juste en comparant, on peut peut-être voir beaucoup de ce que nous sommes. À 13h, vous réagissez à votre mère, à 15h, vous réagissez à votre amante : comparez ces deux rencontres, et vous verrez beaucoup de choses, intérieurement, sur la personne que vous êtes. C'est un bon outil, très simple mais très bon. Je pense qu'on ne voit pas les choses *non parce qu'il est difficile de les voir*, mais parce qu'on utilise une image ou des mots abstraits, des explications de la vie. Mais *si on compare simplement deux choses concrètes*, sans dépendre d'idées ou d'explications sur la vie, *à l'œil nu*, comme ce qu'on a fait avec une fille aujourd'hui, on verra plus. Mais on est toujours tenté de chercher plus, pour trouver la bonne explications, les bonnes idées à suivre. Ce n'est pas la vie, c'est notre invention. Nos esprits ont inventé tout cela. *Mais si on repousse cette approche et qu'on compare deux morceaux de la vie même*, je pense qu'on obtient immédiatement plus de réponses. »[570]

Ce schéma suivant lequel la levée des images interposées, illusions ou clichés, permet un accès à la vie telle qu'elle est ou permet de voir quelle personne l'on est est à la fois logique et embarrassant dans le cadre de notre développement. Il nous confronte à une ambiguïté, si ce n'est à une contradiction : n'avions-nous pas auparavant congédié la connaissance et la vérité, n'était-ce pas la première opération à effectuer ? On devine qu'il convient d'être particulièrement attentif à ce qui se joue entre le congé et le retour (le concept de vérité et celui de connaissance sont-ils bien les mêmes au départ et à l'arrivée ?), mais laissons la question en suspens, puisque la suite de notre réflexion et les films nous aideront à y répondre.

La deuxième étape suppose une capacité à nier les images, mais les propos d'Hong Sang-soo suggèrent que de cette capacité émerge une autre capacité : *la capacité à percevoir les différences*. Avant le passage cité précédemment, où il évoque la possibilité de voir la vie comme elle est en comparant des choses concrètes, l'on trouve ainsi ces propos :

> « Dans la vie ordinaire, ce qui est la seule chose que la plupart d'entre nous connaissent, on ne peut pas sans cesse s'enthousiasmer pour des choses totalement nouvelles, on est obligé de répéter des choses. Je vais à la même école cinq

[569] *Ibid.* : « En vivant au jour le jour, j'exerce ma capacité à déceler le vrai du faux». Et « C'est cette image de soi qui empêche de *vivre les choses telles qu'elles sont*. En faisant des films, je cherche à détruire les idées reçues sur la vie… et *voir la vie telle qu'elle est* me permet d'accéder au bonheur plus facilement. », dans Hervé Aubron, Cyril Neyrat, Antoine Thirion, « Comme on jette des œufs contre un mur ». Entretien avec Hong Sang-soo, *Vertigo n°28*, janvier 2006, pp. 11-13

[570] Nicholas Elliot « Hong Sang-soo, ou l'art de la comparaison », *Cahiers du cinéma* n° 725, septembre 2016, p. 67. Nous soulignons ce qui renvoie à l'idée d'un retour d'un retour de la vue orienté vers la vérité.

fois par semaine, je rentre chez moi sept fois par semaine, je vois untel cinq fois par semaine, mais je me sens un peu différent à chaque fois. *L'important, pour moi, c'est de me sentir différent, de bien sentir ces petites différences* et de saisir ce que je ressens sur le moment. »[571]

Une fois les images levées, le rapport qui se noue avec le monde correspond à un processus où l'on découvre petit à petit de nouveaux aspects et où l'on devient finalement sensible aux variations au sein du quotidien. Mais l'on voit bien que nous sommes arrivés ici, après le congé donné à l'idéal du savoir et l'effort de négation, à un mode d'existence spécifique, supposant son rapport au monde, ses capacités, son éthique et ses valorisations : *être capable de percevoir les différences, c'est être devenu capable de sortir de la répétition-reproduction et de faire la répétition-variation*[572]*, d'affirmer que l'important est de sentir les différences ou* que « découvrir quelque chose de nouveau, c'est ce qu'il y a de mieux »[573]. Contre les images figées, les illusions et les clichés, *la valorisation de la vie implique d'autres valorisations, à commencer par celle de la différence contre la ressemblance et de la nouveauté contre la reproduction*. Hong Sang-soo déclare qu'il a besoin que de nouvelles choses se passent chaque jour pour avoir le sentiment d'être en vie[574], mais c'est que le vivant est la nouveauté elle-même conçue comme devenir. *Au monde du devenir correspond une existence comme processus de découverte*, excluant toute opération de fixation qui reviendrait à annuler tout l'effort fourni.

Nous avons vu auparavant que la méthode de tournage d'Hong Sang-soo semblait elle-même renvoyer à un mode d'existence et reflétait ces différentes valorisations. Au moment de produire des images, le cinéaste éprouve le besoin de trouver une façon personnelle de travailler avec le cinéma afin de détruire les perceptions stéréotypées et de permettre la nouveauté. Hong Sang-soo cherche une forme

---

[571] *Ibid.* Voir également : « Même si on a l'impression de faire chaque jour le même trajet, notre sentiment s'en trouve changé. On part au loin pour vivre des choses différentes, mais notre personnalité profonde n'évolue pas si facilement. C'est pour ça que le résultat des voyages est toujours décevant. Plutôt que me fixer des buts éloignés, je préfère regarder autour de moi. J'ai appris ça ces derniers temps. Cela peut être le point de départ d'un nouveau voyage : constater de nouvelles choses dans mon quotidien », dans Kim Haelee, « Entretien avec Hong Sang-soo » , *GNCR*, consultable en ligne : http://www.gncr.fr/films-soutenus/haewon-et-les-hommes

[572] « Nous sommes conduits à ressentir certaines choses par les circonstances. On travaille et on s'active, sans vraiment croire aux choses, en les faisant juste automatiquement et en les pensant d'après celle fausse conception de la réalité. Et nos sentiments suivent parce que nous avons fait toutes ces choses tant de fois. Nous ressentons ces sensations, plaisir ou douleur, et ça devient plus réel pour nous. Parfois, quand arrive, disons, un moment poétique dans la vie, on voir les choses différemment par rapport au décor quotidien. Vous pouvez découvrir quelque chose de totalement différent. Vous pouvez le sentir, mais cette sensation s'enfuit rapidement et vous retournez à l'état normal » (traduction personnelle), dans Christopher Small, « There is no such thing as reality : Hong Sang-soo discusses "On the beach at night alone", *Mubi*, mis en ligne le 18 févier 2017, consultable en ligne : https://mubi.com/fr/notebook/posts/there-is-no-such-thing-as-reality-hong-sang-soo-discusses-on-the-beach-at-night-alone

[573] Nicholas Elliott, « Faire des films, c'est amusant », Entretien avec Hong Sang-soo, *Cahiers du cinéma* n°702, juillet-août 2014, pp. 48-49 .

[574] « J'ai besoin de quelque chose de nouveau, que des choses vraiment imprévues arrivent chaque jour. Chaque jour quelque chose de nouveau doit se produire, c'est ainsi que je me sens vivant et ai envie de travailler », dans Daniel Kasman et Christopher Small, «That day the snow fell : Hong Sang-soo discusses "Right now, wrong then"», *Mubi* , URL : https://mubi.com/notebook/posts/an-interview-with-hong-sang-soo.

fidèle à sa façon de percevoir la vie contre les formes toutes faites et utilisées par tous les autres[575]. Cela nous renvoie évidemment au fait que le choix de la répétition à l'intérieur du récit traduit l'intérêt porté à la lutte pour la différence dans l'existence. Mais cette observation peut également nous amener à ajouter une valeur : *la différence s'oppose à la ressemblance, la nouveauté à la reproduction, mais il semble qu'il faille aussi valoriser, contre l'impersonnalité et la généralité, un rapport personnel à ce que l'on fait*, voit ou exprime.

Le *congé donné à l'idéal de savoir*, *l'effort de négation* et *l'affirmation de nouvelles valeurs* sont ainsi trois étapes qui peuvent se déduire de l'expérience d'Hong Sang-soo telle qu'elle nous est livrée à travers ces entretiens. Mais il faut voir comment cette expérience passe à travers les images des films et les personnages comme autant de spécifications. Concernant *Yourself and yours*, il semble que l'on retrouve bien les différentes étapes dans le trajet de Youngsoo. Ce dernier est au début un homme voulant la vérité et aveuglé par les images interposées, qui désire fixer Minjung, mais il devient peu à peu capable, au prix d'un effort, de la « voir vraiment ». Ce faisant, il démontre une capacité d'apprécier la différence et la nouveauté, ainsi qu'une éthique : il s'agit de ne plus faire comme cet « *autre garçon* » qui avait fait du mal à Minjung en voulant la connaître. Suivant l'exemple de Youngsoo, un même personnage peut très bien passer d'un pôle à l'autre, de la continuité à la discontinuité, de la connaissance à la croyance, mais toutes les positions intermédiaires peuvent être occupées et les positions des personnages peuvent s'opposer les unes aux autres de manière durable ou ponctuelle, à l'occasion de différentes situations faisant éprouver une tension ou mettant en jeu un conflit.

Contre le langage, réapprendre à voir

On trouve notamment dans les films des épreuves qui portent sur la signification et le langage. Contre une tendance à rechercher une raison, une connaissance ou une signification, les films ne cessent de confronter les personnages à une absence de raison, à une impossibilité de trouver une vérité ou une signification. Si le passage d'un mode d'existence à l'autre implique le passage d'un idéal du savoir au modèle de la croyance, de tels passages impliquent notamment une reconsidération de la valeur et de la fonction du langage dans le rapport que l'on entretient avec le monde. *La croyance à la connaissance est profondément liée à la croyance au langage* : l'idéal du savoir se caractérise à la fois par une unité de

[575] Voir la sous-partie «La méthode de tournage d'Hong Sang-soo», p. 238 (notamment les citations de la note 285). Soulignons que l'expérience du tournage est décrite par Hong Sang-soo comme une expérience qui permet de « faire » la différence : « Mais je préfère le tournage parce que ça me change. Par exemple, je tourne dans l'école où j'enseigne, où je me rends tous les jours, et alors, une fois placée la caméra, tout me semble nouveau. J'aime cette transparence », dans Nicholas Elliott, « Faire des films, c'est amusant », Entretien avec Hong Sang-soo, *Cahiers du cinéma* n°702, juillet-août 2014, p. 48.

l'homme et du monde et une adéquation du concept et de la chose, par une présupposition de la capacité qu'a la pensée d'embrasser tout le réel.

Autrement dit, l'homme trouve sa place dans le monde, parvient à connaître les choses, à travers le pouvoir qui lui est propre de lier les choses à des concepts ou images correspondantes, à se les représenter. Mais il faut sur ce point, avant d'en venir aux films, citer à nouveau Hong Sang-soo, pour qui les concepts et les mots n'assurent pas le lien des individus et du monde. Le cinéaste exprime dans ses entretiens deux reproches principaux envers le langage ;

> « Vous et moi sommes aussi ici et il y a un paquet de cigarettes entre nous. Je dis : donnez-moi ce paquet de cigarettes. Vous savez ce que je veux dire. Vous savez ce qu'est un paquet de cigarette et vous me le donnez. Par cet échange verbal, nous avons l'impression de vivre dans la même réalité, *parce que nous utilisons le même langage (...). Nous vivons dans un monde où nous utilisons très peu de mots dans la vie de tous les jours*. Cela nous fait croire que nous vivons dans la même réalité. En vérité, nous sommes marqués de façon inhérente par nos sens, notre vécu, notre caractère, tout ce qu'il y a en nous, qui fait que je construis ma propre réalité et que vous construisez la vôtre propre. C'est faux de croire que nous vivons dans la même réalité juste parce qu'on se fait passer un paquet de cigarettes. *Ce ne sont que des choses à la surface, des mots sans rapport direct à notre vraie nature*. C'est au plus profond de chacun d'entre nous, au niveau des instincts, que l'on peut identifier des choses étonnamment similaires »[576]

Le premier reproche est énoncé clairement : les mots ne sont pas les expressions d'une vérité ou d'une « nature » profonde, mais ils sont au contraire « sans rapport » avec la vérité et la profondeur, ce sont des « choses à la surface ». Une telle déclaration qui prononce une coupure des mots et du monde suffit à elle seule à bouleverser tout le schéma posé par l'idéal du savoir : au lieu d'être un moyen de connaissance, les mots donnent « l'illusion de comprendre l'autre plus que nous le comprenons vraiment »[577]. Nous pouvons à nouveau, sur ce point, souligner une proximité entre le cinéaste et la pensée de Nietzsche :

> « La nécessité de *communiquer* et le fait que pour communiquer l'on a besoin de quelque chose de fixe, de simplifié, d'aisé à préciser (…). Mais pour que ce soit communicable, il faut que ce soit agencé de manière à être ressenti comme "*reconnaissable*". Le matériel des sens, arrangé par l'entendement, réduit toute chose à des traits grossiers, rendus semblables, classés parmi d'autres analogues. Donc l'imprécision et le chaos des impressions des sens sont en quelque sorte *logifiés*. Le monde des "phénomènes" est ce monde arrangé *pour que nous sentons comme réel* (…). Le contraire de ce monde phénoménal n'est pas le « monde vrai » mais le monde informe et informulable du chaos des sensations »[578]

[576] Matthieu Darras, « La théorie du paquet de cigarettes. Entretien avec Hong Sang-soo », *Positif n° 520*, juin 2004, pp. 8-11. Nous soulignons les passages qui abordent le plus directement ce qui nous intéresse ici : le coupure entre les mots et la vie, et la réduction de l'expérience opérée par le langage.
[577] *Ibid.*
[578] Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance, tome 1, op. cit.*, p. 87 (fragment 202) (l'auteur souligne). Voir également le fragment 200, page 86, pour la question de la généralisation opérée par l'intellect à partit des faits. Et *Le gai savoir, op. cit*., pp. 354-358 (fragment 354).

Cette citation et la précédente mêlent au premier reproche un second : la simplification ou généralisation opérées par les mots. Une fois venues à la conscience, passées par l'intellect et prises dans la forme du langage, toutes les expériences personnelles et singulières se trouvent réduites à l'état de généralité et de cliché. Le langage pose en effet indissociablement deux problèmes, comme l'exprime cette fois et de son côté Epstein :

> « D'une part, beaucoup de mots, et les plus usités, ne possèdent plus, à force d'abstraction analytique, qu'une signification toute virtuelle (…). Mais les mots ne souffrent pas que d'anémie déconcrétisante. Beaucoup d'entre eux se trouvent aussi surchargés d'une foule de sens spéciaux et spécieux, qui constituent l'héritage d'une expérience ancestrale aujourd'hui périmée, le résidu traditionnel des connaissances vieillies (…) Parmi les gens qui parlent d'avoir mal au cœur, bon cœur, le cœur ardent, le cœur brisé, le cœur dévoué au Sacré-cœur, combien y en a-t-il qui pensent au viscère ? Le cœur, c'est l'estomac ou la tête ou l'âme ou Dieu et le reste et tout. Le langage le plus courant apparaît tout pourri de cette fausse monnaie, à laquelle des habitudes contractées dans des balbutiements de l'enfance, donnent cours forcé. Et l'usage du cliché - quand il est poussé, comme il l'est jusqu'à l'inconscience, jusqu'à l'oubli total du sens concret sous les sens figurés – ne contribue pas peu à former chez l'homme cette mentalité leurrée et aberrante, qui est devenue incapable, ou qui se dépite douloureusement, de se représenter la vie autrement qu'en y tenant le plus grand nombre possible de vessies pour le plus grand nombre possible de lanternes (…) Mais cette brume d'illusion, où un être trouve l'adoucissement à vivre, souffre une limite d'opacité, au-delà de laquelle cet être ne sait plus adapter son comportement, avec suffisamment de précision, aux contingences. Alors surgissent des risques tragiques. Comme pour un navigateur que menace l'écueil inaperçu, c'est, pour tout homme, question de savoir ou d'apprendre ou de réapprendre à regarder, d'exercer ou de recréer sa vue »[579]

Non seulement le langage implique de désigner des expériences ou des objets singuliers par les mêmes mots ou concepts, et c'est la généralisation, mais de plus les mots et les concepts s'appliquent aux choses par la force de l'habitude, si bien que nos paroles ont valeur de clichés, reproductions de paroles déjà utilisées par d'autres pour décrire d'autres choses. Nous avons déjà pu relever dans l'œuvre d'Hong Sang-soo ces moments où la description d'un individu a pour effet de le renvoyer à « tout le monde » ou bien ceux où les personnages se mettent à parler par phrases toutes faites, et nous aurons l'occasion d'y revenir à nouveau[580]. Pour le moment, il nous importe d'indiquer que, dans le trajet qui mène de la connaissance à la croyance, *les mots font, en tant que clichés, partie des images qui s'interposent entre nous et le monde* et qu'il faut faire l'effort de nier. Et nous pouvons signaler ici la réponse que fait Hong Sang-soo à un critique qui lui demande de définir ce qu'est le cinéma :

> « Je n'aime pas voir les choses *à travers les mots des autres*. Je me suis donc demandé comment j'allais exprimer ce que je voyais *avec mon propre langag*e. Dans le souci de m'approcher un peu plus de la vérité. De voir apparaître sur l'écran des fragments *qui ne soient pas passés par un processus logique*, de les agencer selon mon intuition, de les

[579] Jean Epstein, « Alcool et cinéma », *Ecrits sur le cinéma, tome II : 1946-1953, op. cit*., pp. 201-202.
[580] Voir *supra,* troisième partie, p. 282, 298 et 331.

> regarder avec les autres, de partager les mêmes idées avec certains d'entre eux, d'en rire ensemble… C'est ça que j'aime dans le cinéma. »[581]

Nous pouvons remarquer deux choses. L'on retrouve dans cette déclaration la valorisation d'un rapport personnel au monde, puisqu'Hong Sang-soo évoque la volonté d'inventer, contre les mots des autres, son propre langage. Mais le cinéaste saute ici du langage verbal au langage cinématographique : le langage qu'il conviendrait d'inventer serait un langage libéré des contraintes logiques et formelles de l'intellect ou de la pensée conceptuelle. Il s'agit donc tout à la fois pour Hong Sang-soo, en faisant du cinéma, de trouver un usage personnel des moyens cinématographiques pour ne pas produire des images-clichés, mais aussi de *remplacer une croyance à la connaissance au mot par une croyance à l'image* dans sa différence avec le langage conceptuel. Pour Epstein comme pour Hong Sang-soo, la perception ou l'usage des sens engage toujours la pensée, et la critique du langage débouche ainsi d'abord sur l'idée qu'il nous faut peut-être avant tout *réapprendre à voir, exercer sa vue hors du savoir.*

Cette question du rapport entre langage et vision est notamment au cœur d'une séquence de *Ha ha ha*, mais l'on pourrait prélever dans l'œuvre d'Hong Sang-soo deux maximes qui résumeraient assez bien deux positions extrêmes quant à la relation entre le savoir et le voir. La première est la phrase de Choi qui, lorsqu'il donne sa lettre de motivation à Sunhi, déclare que « *plus on réfléchit, plus on se rend compte* ». C'est là une position conforme à l'idéal du savoir, puisqu'elle conçoit la production d'une description ou d'une image comme un exercice de l'intelligence et évalue la valeur de l'image à la durée de la réflexion. Dans *Ha ha ha*, d'autres personnages sont proches de cette position, et c'est notamment le cas de Seongok. Cette dernière tient en effet à un moment donné, face à un groupe scolaire visitant le temple où elle officie comme guide, un discours qui consiste à associer l'accroissement de connaissance et l'enrichissement de la vue. Seongok commence par rappeler à ses jeunes auditeurs une expression, « *on ne voit que ce que l'on connaît* », avant de la mettre à l'épreuve en demandant aux jeunes gens ce qu'ils voient, maintenant qu'elle leur a livré des informations au sujet du temple.

Une jeune fille prend alors la parole pour dire qu'elle voit les gens qui vivaient à cet endroit par le passé, ce qui permet à Seongok d'afficher sa satisfaction : « *Tu vois les gens, pas seulement un vieux bâtiment vide. Aujourd'hui, vous avez pu éprouver de nouvelles expériences. Tout cela grâce à vos connaissances* ». Mais la position de la guide est par la suite contrebalancée. Munkyung, qui assistait à l'échange précédent, y réagit en disant qu'à son avis « *Moins on en sait, mieux on peut voir les choses* »,

[581] Baek Eunha, « À propos de *Ha ha ha*. Entretien avec Hong Sang-soo », *GNCR*, consultable en ligne : http://www.gncr.fr/films-soutenus/ha-ha-ha. Hong Sang-soo déclare par ailleurs, s'inscrivant par là dans une longue tradition vantant le pouvoir de « révélation » du cinéma, que le cinéma est le meilleur médium pour capturer des choses de surface concernant l'être humain, des petits gestes, etc. Voir la conférence de presse donnée à l'occasion de la présentation du film *Le jour d'après* au festival de Cannes en 2017, visible en ligne (39 min50) : https://www.youtube.com/watch?v=Vl9ecVnUF5U&t=2354s

ce qui suscite l'incompréhension de Seongok. Mais il faut douter en effet que les auditeurs de Seongok aient réappris à voir, que la connaissance enrichisse la vue : ils ont vu, selon les mots d'Hong Sang-soo, *à travers les mots d'une autre*, les mots que la guide répète sans doute à différents visiteurs. « *Plus on réfléchit, mieux on voit* », « *Moins on en sait, mieux on peut voir les choses* » : frottez ces deux phrases, et vous obtenez un problème, avec ses positions intermédiaires.

2.b Nommer les choses ou l'épreuve du point de vue

Le problème du langage tel qu'il est soulevé par cet échange se retrouve au cours de *Ha ha ha*, puisque certains personnages, dont Seongok et Munkyung, y sont soumis à une épreuve dont l'enjeu est autant la pensée que l'existence. Trois moments du film forment ainsi une série. Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer deux d'entre eux : la rencontre de Munkyung avec l'amiral Yi, à l'occasion de laquelle l'amiral soumet une feuille au regard du cinéaste, et la discussion qui a lieu au restaurant entre Jeongho, Jeonghwa, Jungshik et Yeonju, à l'occasion de laquelle Jeongho demande à ses interlocuteurs de regarder un SDF. Mais il faut donc ajouter à ces moments un troisième, qui s'insère dans le récit entre les deux autres, et à l'occasion duquel Jeongho soumet des fleurs au regard de Seongok.

Dans tous les cas, l'épreuve a une unique configuration : un questionneur et un questionné (ou des questionnés) échangent autour d'un objet du regard. Nous avons insisté dans la troisième partie sur l'importance du problème de l'identité dans *Ha ha ha*, en abordant des échanges où les personnages décrivaient ou définissaient d'autres personnages, mais ce type d'échange s'articule donc à des échanges où il est question de choses inertes. Il faut à la fois souligner la variation et la proximité de ces situations, où il s'agit toujours au fond de connaissance et d'identité. De manière générale, *toute quête de connaissance ou toute prétention à définir, qu'elle porte sur un individu ou sur un objet, a comme enjeu l'investissement par la pensée de l'autre côté de la surface*, la participation à un espace originaire, donc l'existence d'une totalité. Mais, l'idéal de savoir postulant une unité de l'homme et du monde ou du concept et des objets, les situations impliquant des objets posent peut-être le plus directement la question de la relation des individus au monde, et elles méritent d'être considérées pour elle-mêmes.

Entre la question « *qui est-ce ?* » et la question « *qu'est-ce que c'est ?* », la cloison est assez mince, et c'est la seconde que posent ici les questionneurs en montrant la feuille ou les fleurs. L'on pourrait ainsi parler d'un test de désignation, consistant à associer un objet donné et un nom, le test devant être

considéré réussi si celui qui le passe a su reconnaître l'objet et trouver le mot correspondant à la chose[582]. *A priori*, n'importe quel élève d'école primaire y arriverait, mais la situation devient rapidement problématique, puisque la réponse qui devrait être saluée comme vraie – la feuille est une feuille, les fleurs sont des fleurs – est rejetée, Yi et Jeongho invitant les autres à réessayer. Voici les retranscriptions de ces échanges, qui nous permettront de préciser les enjeux de ces tests (nous mettrons l'échange autour du SDF en note, puisque nous l'avons déjà largement cité dans la troisième partie - mais il est ici complété) :

1. L'amiral Yi, Munkyung et les feuilles

« - Donnez moi votre force, amiral. Je ne sais rien du tout. Tous les jours, on me ment. On raconte que des bêtises. Mais je suis trop faible.

- Persévère. Même si tu ne connais rien, même si tu te sens faible...

- Comment pourrais-je y arriver ?

- Tu as des yeux, n'est-ce pas ?

- Oui, j'ai des yeux.

- Regarde avec tes yeux, tu trouveras toi-même ta force. *N'écoute pas les idées des autres. Fais confiance à tes yeux*. Tu vois ça ?

- Oui, ce sont des feuilles

- Non, tu as tort. Qu'est-ce que c'est ?

- Si ce ne sont pas des feuilles… *J'oublie leur nom...et je les vois d'une autre façon*.

- Tu as l'air intelligent. Mais tu ne peux pas l'être, à cause de ta lâcheté.

- Je vois autre chose *mais je ne sais pas ce que c'est.*

- C'est normal. Tu n'as qu'à *sentir les choses autrement. Écris un poème par jour.*

- Si je fais cela je pourrais *voir les choses comme elles sont* ?

- Ça ne marche pas comme ça. Continue à penser

- D'accord. Vous qu'est-ce que vous voyez ? Que voyez-vous dans ces feuilles ?

- Uniquement le bon. Juste la beauté des choses.

- Juste la beauté…

- Chez les gens, c'est pareil…

[582] Nous nous appuyons ici sur la définition que Deleuze propose du rapport de désignation (qu'il différencie du rapport de manifestation et de signification) dans *Logique du sens, op. cit.,* p.23 : « L'intuition désignatrice s'exprime alors sous la forme : "c'est cela", "ce n'est pas cela". (…) Logiquement, la désignation a pour critère et pour élément le vrai et le faux. Vrai signifie qu'une désignation est effectivement remplie par l'état de chose... ». La question du langage, et plus généralement une opposition entre surface et profondeur, sont au cœur de *Logique du sens*.

- Leurs bons côtés...

- Il faut les voir *avec tes yeux, pas à travers les miens*. »

2. Jeongho, Seongok et les fleurs

« - J'ai une question. Qu'est-ce que c'est ?

- Des fleurs

- Non, Qu'est-ce que c'est ?

- Comment ça ? Tu me demandes leur nom ?

- *Ce sont les autres qui les appellent de la sorte.*

- Si ce n'est pas leur nom *alors je vois une belle couleur et une belle forme. Je ressens aussi une bonne énergie vitale. Mais je ne peux pas voir ce qu'elles pensent.* Je les aime simplement.

- C'est bizarre non ? On leur donne des noms et on les aime, *sans les connaître réellement.* On les cueille pour les offrir, pensant qu'elles plairont aux autres. C'est bizarre, tu ne trouves pas ?

- C'est quoi, ton problème ?

- Tu détestes autant mes cadeaux ? Je t'ai sûrement trop gâté.

- Quoi, gâté ? Le fait d'aimer suffit amplement. Pas la peine d'en faire trop ! Pourquoi faire tant d'efforts sans apprécier les choses ? Tu ne sais même pas ce qu'est cette fleur. C'est *absurde* de m'offrir ça en cadeau.

- Tu viens d'appeler ça une fleur ! Tu es trop sensible, c'est excessif. Je dois aller au boulot ! pour gagner ma vie ! »[583]

Les premières réactions des questionneurs ont une fonction claire : mettre en échec la reconnaissance et dénoncer le nom qui a été spontanément associé aux choses comme un cliché et qui a pour double effet de

[583] 3. Jeongho, et le test du SDF
« Jeongho : Est-il vraiment un SDF ? T'es sûre ? Regarde bien ? Si on efface de lui sa saleté et son regard vide, est-il toujours un SDF à tes yeux ? Laisse tomber, c'est une question difficile pour toi.

Jeonghwa : Je sais très bien qu'il est un être humain comme nous.

Jeongho : Il ne s'agit pas d'une question banale d'humanité. Peux-tu *vraiment* voir cet homme là ? Ne sachant rien sur lui, tu le juges juste sur *l'apparence*. Tu te laisses guider toute ta vie par des idées reçues. *Comment peux-tu être honnête quand tu n'as aucune pensée propre* ?

Jeonghwa : De belles paroles…

Jungshik : Jeongho, tu exagères… Nous sommes un peu lâches…

Yeonju : Jeongho, tu pourrais retirer ses vêtements ? Tu n'arriverais même pas à le toucher.

Jeongho : L'essentiel c'est de *voir en lui, mais pas l'apparence*.

Yeonju : Ce n'est pas que des apparences. Cet homme est ce qu'il est, nous n'y pouvons rien. Il vit comme il est.

Jungshik - Tu fais semblant d'être trop sensible. Ça t'arrange pour te trouver des excuses. Faut pas exagérer ce que tu ressens réellement

Jeongho - Tu n'es qu'un snob. Imperméable aux autres. Tu as une vision simpliste. Dans ta vie *tu ne fais que répéter les mêmes choses*. Toujours les mêmes sentiments, les mêmes désirs. Ça me saoule ! »

renvoyer l'objet vu et celui qui parle à une généralité (les fleurs singulières disparaissent sous le mot « fleur » et Seongok emploie le même mot que « les autres »). Mais rejeter le nom communément utilisé pour désigner l'objet revient à *couper le lien unissant le concept et la chose,* donc à porter atteinte à l'idéal du savoir, à ses postulats qui assurent le fonctionnement automatique du langage. Rompre ainsi le lien du concept et de la chose a deux implications : d'une part, c'est suggérer qu'un mot ne renvoie pas nécessairement à un objet et donc amener à penser l'ensemble du processus de désignation comme arbitraire ou conventionnel (suggérer en définitive que tout l' « ordre de la langue » est infondé et que rien n'empêche d'accoler à une chose un nombre illimité de noms[584]). D'autre part, c'est *faire en sorte que le connu ou le reconnu redevienne inconnu* donc amener les questionnés à penser l'étendue de leur ignorance.

Commençant par un congé donné au savoir et se poursuivant par une invitation à fournir un effort de négation du cliché, ces épreuves semblent pouvoir constituer une occasion d'effectuer le trajet qui mène de la connaissance à la croyance. Les propos de Jeongho et de Yi, qui incitent leurs interlocuteurs à voir avec leurs propres yeux ou à voir « vraiment » évoquent l'horizon individuel et perceptif que nous avions souligné dans les propos d'Hong Sang-soo (« l'oeil nu », « la vie telle qu'elle est »), et *la question de la pensée ou du langage est ici directement liée à celle de l'existence*, notamment par Jeongho.

Pour ce dernier, l'association spontanée des noms à certaines choses est le symptôme d'un conditionnement plus profond et d'une existence prise dans à un régime de reproduction. Il relie ainsi le fait que Seongok ait appelé « fleur » une fleur avec le fait qu'elle lui ait offert ces fleurs en cadeau, interprétant cette action comme un automatisme, donc une absurdité. De manière similaire, Jeongho se sert de l'incapacité de ses interlocuteurs à concevoir le SDF autrement que comme un SDF pour dénoncer le fait que Jungshik ne fait selon lui que répéter les mêmes choses. Bref, le personnage articule une incapacité à trouver un autre nom aux choses et une incapacité à vivre une vie personnelle.

Mais il ne faut pas ignorer l'ambiguïté de ces échanges, et notamment de la position de Jeongho, ambiguïté qui n'est pas sans faire songer à celle que nous avions remarquée dans les propos du cinéaste. Si la coupure du mot et de la chose porte atteinte à l'idéal du savoir, l'accent mis sur l'importance de nouer un rapport personnel aux choses semble viser une configuration conforme à cet idéal, et Jeongho fait ici preuve d'une volonté de vérité. Nous avons déjà eu l'occasion de décrire la position de Jeongho, et notamment le fait que subsiste chez lui un modèle opposant l'apparence et l'être. Jeongho se situe entre « *plus on réfléchit, mieux on voit* » et « *moins on en sait, mieux on voit* » : il aborde les fleurs et le SDF comme des manifestations de surface et se veut un perceur d'apparences, opposant la reconnaissance

[584] *Ibid*., p. 26.

spontanée (qu'il met en échec) à une connaissance profonde et véridique. Il faudrait selon lui que Seongok connaisse *réellement* les fleurs pour que les offrir ait un sens, et il faudrait voir « *vraiment* » le SDF pour le juger. Par opposition au rapport d'un individu sous influence des clichés avec des apparences, son idéal semble être le rapport d'un sujet autonome avec l'essence des choses (qu'il serait capable de saisir en vertu de son autonomie même).

Il y a donc chez lui différentes illusions solidaires, celle d'une essence du moi et celle d'une essence des choses. Quant à Munkyung, s'il était celui qui énonçait la position selon laquelle « *moins on en sait, mieux on voit* », il semble qu'au moment du test sa position rejoigne celle de Jeongho, puisqu'il demande s'il pourra « *voir les choses comme elles sont* », comme si l'écriture devait être pour lui une méthode permettant de discerner le vrai du faux, l'apparence et l'essence (Seongok, au contraire, semble s'être rapprochée du « *moins on sait, mieux on voit* »).

Ces épreuves mettent en réalité en jeu un conflit d'images de pensée, et l'on y trouve des concepts et des valeurs mal assortis, appartenant à des orientations contraires. La principale difficulté tient sans doute à l'articulation entre l'objectif d'échapper aux images figées que sont les clichés, pour voir ou nommer autrement (donc produire de la nouveauté), et celui d'atteindre une essence des choses. Et n'y a-t-il pas un désaccord entre l'idée qu'il existe une essence ou une vérité profonde par chose et celle selon laquelle seule la conquête de son autonomie personnelle garantie la saisie de cette vérité profonde : doit-il y avoir pour les individus différents une vérité absolue ou des vérités différentes ?

Alors qu'il s'agit d'échapper à un régime de reproduction, Jeongho réintroduit des opérations de fixation, des postulats d'identité, qu'il s'agisse de l'identité de l'individu sous la forme du moi ou de l'objet sous la forme du concept. Mais l'identité ainsi conçue s'oppose au devenir, comme la ressemblance à la différence et la reproduction à la nouveauté, si bien que *les personnages, en valorisant la nouveauté sans cesser d'être attachés à certains postulats de continuité, sont voués à produire un paradoxe et à éprouver une tension* ou des malentendus (les questionnés ne comprennent pas bien ce vers quoi veulent les mener les questionneurs). Résoudre cette tension suppose à la fois un *effort mental* et un *choix de valeurs* : soit la valorisation de la vérité et de la connaissance (avec l'erreur et le faux comme négatif), soit la valorisation de la nouveauté (avec la reproduction comme négatif).

Un mode d'existence suppose des valeurs et une éthique, et nous pouvons remarquer dans le cas de Jeongho que l'attachement à un idéal du savoir et la valorisation du vrai, s'accompagnent d'un *défaut éthique*. Tout au long d'*Ha ha ha,* Jeongho apparaît comme un personnage qui, tout en témoignant peu d'égards pour les autres, se plaît à s'imaginer supérieur à eux. Il fréquente plusieurs femmes en même temps et se conduit mal avec Seongok, mais, alors même qu'il n'éprouve pas de grands sentiments pour

elle, il ne supporte pas de la perdre et s'en prend physiquement à celui qui l'a remplacé, Munkyung. On dirait donc que le test, à travers une visée de connaissance, lui est surtout utile pour occuper une position hiérarchique. Jeongho rabaisse les autres, dénonce systématiquement leur incapacité à voir vraiment, mais sans jamais énoncer lui-même de vérité. Chez lui, *la volonté de vérité pourrait être le masque d'une prétention à la supériorité ou à l'originalité* (ou à une participation au fondement, ce qui revient au même). Mais il n'y a, au bout du compte, ni vérité ni supériorité, comme Seongok le fait remarquer : Jeongho peut prendre tous les airs supérieurs qu'il veut et donner des leçons, il finit par utiliser le mot « fleur », comme les autres.

La question que Jeongho pose à Jungshik, « *comment être honnête si on n'a aucune pensée propre* », s'applique en réalité à Jeongho lui-même, comme le montre le moment où Jungshik questionne la sincérité du poète en lui reprochant d'avoir versé dans l'existentialisme. Jeongho, nous l'avons vu, commence par rejeter cette accusation en disant qu'il ne connaît pas l'existentialisme et exprime ce qu'il ressent, mais est-il vraiment conséquent de sa part d'assimiler la spontanéité du sentiment, le fait d'écrire ce qu'on ressent, au personnel ou au « propre » ? Ne s'accorde-t-il pas au moment de se défendre ce qu'il refuse aux autres au moment de les accuser, lui qui explique justement à Seongok que ses pensées les plus spontanées portent la marque d'une aliénation ? Nous savons que la première pensée qui vient en tête peut être, sous la force de l'habitude, un cliché. Aussi le personnage peut-il tout à fait avoir fait de l'existentialisme sans le savoir : il n'est pas besoin de connaître l'existentialisme, il suffit qu'il soit déjà-là, comme une image flottante, circulant d'une situation à l'autre. Comment être honnête si on n'a aucune pensée propre, demande Jeongho : mais comment savoir si l'expression personnelle n'est pas l'illusion propre à celui qui ignore son aliénation ? En fait, Jeongho fait partie des individus qui pensent être originaux, avant de faire l'expérience d'une impersonnalisation[585]. Mais c'est la possibilité même de distinguer le personnel de l'impersonnel, l'original et la copie, qui est ici en jeu.

Le jugement du tableau d'Heejung dans Un jour avec, un jour sans *: l'indécidabilité totale*

La résolution de la tension peut passer par un choix de valeurs, mais en réalité *le choix ne vaut lui-même que par rapport à des conditions objectives, si bien que certains choix sont illusoires et produisent des effets négatifs* : dans le monde discontinu, les conditions auxquelles l'on peut parvenir à la connaissance, à la vérité et à l'autonomie, ne sont pas réunies. Si l'on trouve dans les échanges une valorisation de l'autonomie personnelle, du fait d'être soi-même, il faut se souvenir que nous avions établi dans notre troisième partie l'existence d'une indistinction objective entre personnages, en étudiant

[585] Voir *supra*, troisième partie, p. 301.

notamment les mouvements négatifs de Ku et de Munkyung qui, en réaction à l'expérience de l'impersonnalisation, désiraient acquérir un moi original. Mais nous avions alors également remarqué que les discours valorisant l'autonomie et la nouveauté se répétaient eux-mêmes et pouvaient être suspectés d'être des clichés.

Il nous semble bon, avant de revenir aux épreuves de *Ha ha ha*, de faire un crochet par *Un jour avec, un jour sans,* afin de confirmer certaines observations mais aussi de résoudre une question laissée en suspens dans la troisième partie (quel serait, à partir de l'impersonnalisation et d'une indistinction objective, un mouvement positif ?) ainsi que la question plus récente du conflit entre recherche de la nouveauté et de la vérité.

Nous avons cité plus haut la réponse qu'Hong Sang-soo faisait lorsqu'on lui demandait de définir le cinéma. Cheonsoo, dans *Un jour avec, un jour sans*, doit pour sa part répondre à un critique qui lui demande de dire en quelques mots ce que sont les films pour lui. Il commence alors par cela : « *Je pense que je commence sans rien savoir. Et par cette approche, j'essaie de découvrir de nouvelles choses* ». De tels propos doivent nous faire penser à ceux de Jeongho ou de Yi dans *Ha ha ha*, comme à ceux de Ku et de Yang dans *Les femmes de mes amis*. « Commencer sans rien savoir », pour « découvrir de nouvelles choses », c'est aussi bien se débarrasser des « *idées préconçues* », et se tenir devant une « *toile blanche* » pour voir les choses d'un œil neuf ou créer quelque chose de neuf. Mais la réponse de Cheonsoo ne s'arrête pas là :

> « Ces mots flottent dans ma tête, en ce moment… Si je les exprime, ils deviendront des phrases. Mais ce ne sont que des mots. Les films, moi-même, toutes les choses que j'ai vécues, vos vies… n'ont rien à voir avec ces mots ! Le pouvoir des mots ?! Et puis merde… Je ne vois pas pourquoi on s'évertue à trouver ce genre de mots ! Quant à moi…je ne crois pas que des mots aussi importants existent mais plutôt qu'ils gênent. »

Nous retrouvons ici chez le personnage l'accusation d'une coupure entre les mots et la vie et Cheonsoo pointe lui-même le fait que son discours s'apparente à un cliché, qu'il est constitué de mots flottants pouvant potentiellement s'appliquer à d'autres situations, d'autres œuvres (et même circuler d'un film à l'autre, donc), tout comme le mot « fleur » peut s'appliquer à n'importe quelle fleur.

En tant que cinéaste, Cheonsoo se donne ainsi pour objectif de produire de la nouveauté, et il conçoit une condition à cet objectif : être débarrassé de tout savoir préalable, donc de toute influence et de tout cliché. *Mais poser l'absence d'influence comme condition à la production du neuf peut indiquer un fantasme d'autonomie*, et amener à concevoir le moment de la création artistique comme un moment originaire : il n'y aurait au départ rien que le moi de l'artiste dans sa pureté, face à la surface immaculée où doit se projeter son œuvre. Et cela conduit à penser tout ce que produit un artiste suivant le modèle de la représentation, unissant la surface et un fond. Cela signifie concrètement que l'œuvre est abordée

comme la surface de projection d'un moi profond, et juger l'œuvre conduit à juger l'auteur ou bien l'adéquation et la ressemblance de l'œuvre à l'auteur (soit elle exprime qui il est vraiment, soit elle manque de sincérité ou d'authenticité).

C'est de fait suivant ce modèle que Jungshik, dans *Ha ha ha*, juge Jeongho. Mais Jeongho lui-même, en tant que questionneur, juge la parole de ses interlocuteurs suivant ce même modèle : Jungshik dénonce l'insincérité du poème de Jeongho tout comme Jeongho dénonce les influences que subit selon lui Seongok en appelant fleur une fleur. Il nous semble que l'on peut ainsi placer côte à côte, dans la filmographie d'Hong Sang-soo, les moments de « test » et les moments de jugement, qu'il y a une configuration proche entre le test qui réunit un questionneur et un questionné autour d'un objet et le jugement qui réunit un juge et un artiste autour d'une œuvre. Ce sont à chaque fois les mêmes enjeux et illusions qui interviennent, la même question qui se pose de savoir si ce qui est dit ou vu exprime une personnalité authentique. Et après avoir pointé la proximité du cinéma et de la vie chez Hong Sang-soo, l'on ne s'étonnera pas que la question du personnel et de l'impersonnel, le conflit de la reproduction et de la nouveauté soient aussi bien mises en jeu à partir des productions artistiques et des objets du quotidien : il y a dans tout ce que font et disent les personnages une médiation possible à interroger.

Dans *Un jour avec, un jour sans*, Heejung est apparemment demandeuse et soucieuse des paroles de Cheonsoo, qui entreprend à plusieurs reprises de lui dire qui elle est, en affichant une certaine prétention de connaissance. Mais, en dehors des échanges autour des images de l'identité, notre intérêt doit ici aller vers deux moments particuliers (un dans chacune des deux parties), où Cheonsoo se trouve en position d'émettre un jugement sur la peinture d'Heejung. Dans la première version de la rencontre des personnages, Cheonsoo prononce un jugement positif, l'artiste étant qualifiée de sensible, talentueuse, et l'œuvre de nouvelle :

> « Je vois ce que vous essayez de faire. Vous vous engagez sur une voie difficile. Vous avez le talent pour. Quand on commence sans savoir où on va, on ne peut se fier qu'à ses sens et à ses perceptions. C'est une voie difficile. Il faut avoir une grande sensibilité pour oser faire ça. Mais vous êtes bien partie. Quand je regarde cette toile...ça me paraît évident. »

La jeune peintre semble flattée et touchée par cette déclaration affichant un haut degré de certitude. Plus tard, Cheonsoo sera amené à répéter son jugement devant les amis d'Heejung, qui manifestera un désir d'identification en déclarant que ces paroles l'ont encouragée[586]. Elle dira même qu'elle n'a jamais rien entendu de pareil.

[586] Et non qu'elle les considère véritables. Nous avons là une nuance proche de celle que l'on trouvait dans la réaction de Sunhi face à sa deuxième lettre de motivation. Voir *supra,* p. 336.

Dans la seconde version, Heejung semble *a priori* avoir agi comme il faut pour récolter une approbation, puisqu'elle commence par informer Cheonsoo que le tableau qu'il regarde est pour elle une « première fois ». Mais le jugement est pourtant négatif :

« - On ne dirait pas que c'est la première fois.

- C'est vrai ?

- Au contraire. On dirait que vous savez ce que vous faîtes.

- C'est vrai ? Non, j'ai encore du chemin à faire.

- C'est vraiment super. La qualité est manifestement là. Mais...vous peignez pour vous. Comme si c'était pour vous consoler.

- C'est vrai ?

- Oui. Vous avez voulu peindre quelque chose d'agréable et de réconfortant. Vous auriez dû être plus audacieuse. Les choses sont difficiles pour vous et vous vous sentez seule. Alors vous avez cessé d'aller de l'avant, vous avez tout lâché, et vous peignez pour vous consoler.

- Comment vous pouvez sentir ça ? Vous êtes incroyable.

- De l'auto-apitoiement, voilà ce que je sens. C'est pas une mauvaise chose. Parfois, il faut d'abord se ressaisir. Mais la qualité est vraiment là.

- Qu'est-ce qui vous fait penser ça ?

- Je trouve juste que c'est un peu trop conventionnel. Le conformisme est réconfortant. C'est plus facile pour se consoler. La qualité est vraiment là, mais c'est un peu conventionnel. Ça manque un peu d'audace. Vous comprenez ce que je veux dire ?

- C'est vrai ? Je ne pense pas que je peins pour me consoler. Pour ça, je chercherais plutôt un homme.

- C'est une bonne idée. Mieux vaut se consoler d'abord, et peindre ensuite. C'est aliénant d'être obsédé par la peinture. Il faut d'abord trouver la paix, avec une touche d'amour à l'intérieur. Je crois que c'est cent fois plus important.

- Dommage que vous vous soyez déplacé pour ça.

- Je vous en prie, ne le prenez pas mal. J'essaie d'être honnête avec vous, ne le prenez pas mal.

- Le prendre comment ?

- Vous avez raison. Ne vous fâchez pas.

- Qui dit que je suis fâchée ? Pourquoi vous dîtes-ça ?

- Je suis désolé

(…)

- comment vous pouvez démolir ma peinture comme ça ? Tous les réalisateurs sont comme ça ?

- Oui... »

Le jugement s'est ainsi inversé, et l'on trouve donc dans *Un jour avec, un jour sans* deux opérations différentes, qui produisent une *indécidabilité totale :* la mise en jeu de deux jugements différents à partir d'une situation mobilisant apparemment les mêmes données ou éléments, et la répétition d'un discours au sein d'une même partie. En effet lorsque Cheonsoo répète son jugement devant les amies d'Heejung et que cette dernière déclare qu'elle n'a jamais rien entendu de pareil, Suyoung, une amie qui connaît le

travail de Cheonsoo, intervient pour signaler que les propos du cinéaste ressemblent fortement à ceux qu'il tient sur son propre travail. C'est ce que le récit nous permet de vérifier plus tard, puisque les paroles que nous avons citées précédemment, celles utilisées par Cheonsoo pour répondre au critique de cinéma sur ce que sont les films, sont en effet très proches de celles qu'il utilisait pour décrire la peinture d'Heejung, vanter son talent et sa sensibilité.

Mais ce sont ces mêmes paroles que Cheonsoo dénonce comme un cliché sans rapport avec la vie, donc sans plus de rapport avec ses films qu'avec la peinture d'Heejung. Le discours *sans pareil* qu'Heejung entendait pour la *première fois* était donc une répétition, et les mots qui prétendaient énoncer la vérité de ce tableau-là et de cette peintre-là étaient en réalité des mots impersonnels, des mots projetés à la surface.

Mais il faut donc ajouter à cette donnée l'inversion des jugements d'une partie à l'autre. Le tableau est jugé personnel et neuf dans une version, et c'est à travers cela Heejung qui est décrite comme libérée des influences. Le tableau est jugé impersonnel et conventionnel dans une autre version, et c'est à travers cela Heejung qui est décrite comme manquant d'originalité. Nous sommes donc face à un problème : quelle serait en définitive la vérité de chacun des éléments impliqués dans la situation, celle de l'œuvre (audacieux ou confortable, original ou copie), de l'artiste (autonome ou influencée), ou du juge (jugement personnel ou cliché impersonnel sans rapport à ce qu'il pense et voit) ?

L'indissociabilité des choses et du point de vue : la vérité introuvable

L'intérêt décisif d'*Un jour avec, un jour sans* pour notre réflexion entamée avec les tests de *Ha ha ha* tient au fait que l'incertitude résultant de ces moments considérés ensembles (les deux jugements, le discours de Cheonsoo sur son travail) et de l'expérience des personnage elle-même peut être reliée à la construction du récit et à l'impossibilité d'y déterminer la moindre identité. Avant de s'interroger sur la valeur du discours de Cheonsoo ou sur la qualité réelle du tableau d'Heejung, il faudrait pouvoir déterminer si nous avons bien affaire, d'une partie à l'autre, aux mêmes personnages et aux mêmes objets. Or, nos réflexions précédentes nous permettent d'affirmer que chaque partie d'*Un jour avec, un jour sans* correspond à un monde possible et que les parties sont détachées de l'attraction d'une origine commune. Mais nous pouvons peut-être compléter ici notre analyse, en constatant au sujet d'*Un jour avec, un jour sans* ce que nous avions pu constater concernant notamment *Yourself and yours* (au sujet du parc) : la constitution à partir d'un même espace de séries différentes et divergentes.

Pour ce faire, décrivons rapidement les deux versions des échanges autour du tableau, telles qu'elles apparaissent à la surface de l'écran. La première s'ouvre par un gros plan sur une assiette posée sur une table basse, assiette sur laquelle Heejung applique son pinceau pour le dégorger. Une fois cette opération achevée, un zoom arrière et un panoramique haut-droit surviennent pour nous permettre de voir Heejung et son tableau, sur lequel elle pose quelques traits de peinture. Par la suite, la caméra panote sur la gauche pour suivre le personnage qui recule et, pour contempler son travail, s'assied sur un tabouret ; ce mouvement nous découvre par la même occasion la présence de Cheonsoo, assis en arrière-plan, à un ou deux mètres d'Heejung et dos au mur de l'atelier. Une fois Heejung assise et concentrée, un nouveau zoom intervient pour resserrer le cadre sur son visage, tout en conservant Cheonsoo à l'intérieur du champ. Cheonsoo, qui nous fait face, observe pendant un moment le visage d'Heejung, qui apparaît quant à elle de profil. La concentration des deux personnages finit par se briser et, tandis qu'un zoom arrière élargit le cadre, ils engagent la conversation.

La seconde version de l'échange commence elle aussi par le gros plan d'une assiette posée sur une table basse et l'application d'un pinceau sur cette assiette, mais on remarque d'emblée deux différences. La couleur de la peinture, rose saumon dans la première version, est cette fois vert clair. Et l'angle de prise de vue a été modifié : dans le premier plan, la table basse occupait la moitié gauche du cadre alors qu'elle occupe maintenant la moitié droite. La caméra est donc passée de la droite de la table à sa gauche, et l'assiette est elle-même passée d'un angle de la table à un autre pour pouvoir occuper à chaque fois approximativement le centre du plan (puisque l'on remarque dans le premier plan une carafe à droite de l'assiette et dans le second plan une carafe à gauche de l'assiette, on peut dire que l'assiette est passée de l'autre côté de la carafe).

Ce changement de positionnement de la caméra a des répercussions sur la suite, changeant la perception des formes mais aussi excluant ou incluant certains éléments du décor au gré des mouvements. Ainsi, lorsqu'un zoom arrière survient à nouveau et que la caméra panote pour nous montrer Heejung en train de peindre, nous ne pouvons pas cette fois voir la toile, la caméra étant cette fois perpendiculaire au chevalet. Cependant, si la vue du tableau nous est dérobée, nous découvrons cette fois tout de suite la présence de Cheonsoo, assis au même endroit que dans la première version ; le côté droit de l'espace a ainsi disparu au profit du côté gauche. L'on retrouve ensuite le même mouvement de recul d'Heejung, suivi par un panoramique, jusqu'à ce qu'elle soit assise sur un tabouret. Et Cheonsoo, tandis qu'elle regarde sa peinture, l'observe à nouveau. L'angle de prise de vue nous permet cette fois de mieux voir le visage de la jeune femme mais par contre l'intervention d'un zoom, pour accompagner la concentration

d'Heejung, exclut Cheonsoo du champ. Enfin, lorsque la conversation des personnages commence, un zoom arrière intervient à nouveau.

L'usage qui est fait ici du zoom et des mouvements de caméra peut être rapporté à cette déclaration du cinéaste :

> « Dans les longues prises, quelque chose peut se perdre, mais le zoom permet d'apporter un rythme particulier, de s'attacher à un détail. C'est comme une orchestration. Il offre une infini de possibilités de jouer sur les dialogues ou les éléments visuels, tout en restant extrêmement économique (…) Ce sont des choses que j'aime sans pouvoir les expliquer. Ce genre de mouvement permet de jouer avec ce qui surgit au cours d'une scène : accentuer tel détail, atténuer tel autre, créer un effet de balance, produire une surprise, rafraîchir le plan, *donner une apparence différente à deux choses similaires, modifier la perception d'un élément trivial ou ordinaire…* »[587]

Mais ces propos doivent eux-mêmes être rapportés à la structure du récit, au fait que les images qui sont « rafraîchies » ou que *les choses dont les apparences diffèrent n'appartiennent pas à un monde objectif extérieur, mais à deux mondes possibles ou à deux niveaux de virtualités coexistants*. Il est clair qu'il s'agit au moment du tournage de déplacer la caméra dans un décor, de la faire passer du côté gauche au côté droit de la table, et que des images différentes sont produites à partir d'objets réel et uniques. Mais il n'y a plus dans le film ou à la surface du récit que des images et les objets se confondent avec leurs différentes apparitions qui ne convergent plus dans un monde objectif et commun mais renvoient à des mondes possibles et divergents. Autrement dit, *les choses similaires dont les apparences diffèrent ne sont plus les mêmes choses mais sont à chaque fois recréées*. Les choses n'existent pas indépendamment d'un point de vue.

Il faut revenir ici à la distinction deleuzienne entre une description organique qui présuppose l'indépendance de son objet et une description « cristalline » qui « vaut pour son objet, qui le remplace, le crée et le gomme à la fois (…) et ne cesse de faire place à d'autres descriptions qui contredisent, déplacent ou modifient les précédentes », ou encore qui « constituent leur propre objet »[588]. L'inextricable difficulté à laquelle l'on fait face lorsque l'on se propose de déterminer l'identité (ou la vérité profonde) d'un objet ou d'un personnage doit se comprendre à partir de là.

Pour chaque version, le juge, l'artiste et l'œuvre diffèrent à des degrés indéterminables. Est-ce que le même personnage porte un jugement différent sur deux objets différent, un tableau audacieux et un autre conventionnel ? Est-ce que deux personnages différents, l'un sous influence et l'autre honnête, portent un jugement différent sur deux objets différents ? Est-ce que le même objet suscite deux jugements différents chez un même personnage ? Et il faut bien comprendre que l'important ici n'est pas

[587] Voir Jean-Sébastien Chauvin et Vincent Malausa, « Juste ce qu'il faut », entretien avec Hong Sang-soo, *Cahiers du cinéma* n° 665, p. 41.
[588] *L'image-temps, op. cit.*, pp. 165-166.

que la toile soit visible dans une version et invisible dans l'autre : l'important est que *rien de ce que nous voyons n'existe indépendamment d'un point de vue, si bien que l'on ne peut pas changer de point de vue sans changer la chose elle-même* (donné à voir une seconde fois, le tableau n'en serait pas moins différent).

Une telle indissociabilité de la chose et du point de vue ne laisse pas subsister le schéma de la représentation suivant lequel les personnages envisagent les objets et les œuvres, comme si l'apparence renvoyaient à une essence sous la forme d'un moi ou d'un concept. Puisqu'il n'y a en dehors du point de vue aucun point fixe ou aucun centre auquel le rapporter, les manifestations de surface ne « représentent » rien, et il n'y a, au sein d'un régime de non-identité, rien que des rapports de différences :

> « Au contraire, c'est déjà chaque représentation qui doit être déformée, déviée, arrachée à son centre. Il faut que chaque point de vue soit lui-même la chose, ou que la chose appartienne au point de vue. Il faut donc que la chose ne soit rien d'identique, mais soit écartelée dans une différence où s'évanouit l'identité de l'objet vu comme du sujet voyant. Il faut que la différence devienne l'élément, l'ultime unité, qu'elle renvoie donc à d'autres différences qui jamais ne l'identifient, mais la différencient (…). Chaque chose, chaque être, doit voir sa propre identité engloutie dans la différence, chacun n'étant plus qu'une différence entre des différences »[589]

Cette citation de Deleuze nous renvoie aux conditions objectives de constitution du monde à partir d'un espace du dehors, constitution impliquant une détermination à partir d'une zone de virtualités qui contient toutes les différences. Mais cette condition suivant laquelle les manifestations de surface ne représentent rien et où la différence s'est substitué à l'identité met à mal l'idéal du savoir et maintient la connaissance et la vérité hors de cet idéal. L'interprétation qui creuse en profondeur ne trouve plus rien que le vide et l'informe, et il ne peut plus s'agir, pour connaître que de s'aventurer par-delà les limites de la connaissance, de se rendre capable de voir et de sentir les différences, ce qui constitue le monde du devenir. *À la vie conçue comme devenir correspond une réalité perspectiviste, ce qui change complètement la question de la vérité ou de la détermination de l'essence des choses, puisque toutes choses sont reliées à un point de vue en surface*.

Mais c'est également la distinction du personnel et de l'impersonnel, de l'original et de la copie, qui voit ses conditions modifiées. Puisque tous les éléments qui composent le monde, personnages et objets, sont pris dans un devenir sans commencement ni fin, dans une répétition générale sans origine, il ne s'agit plus de rapporter les événements à une chronologie et à un ordre hiérarchique : il n'y a que des répartitions de virtualités ou de différences constituant autant de versions possibles et équivalentes, et un partage d'éléments excluant les notions de séparation et d'autonomie, renvoyant à une indistinction

[589] Gilles Deleuze, *Différence et répétition, op. cit.*, p. 79. Voir également *Logique du sens, op. cit*, p. 298, où Deleuze évoque, en l'espèce du « simulacre », une image qui « inclut en soi le point de vue différentiel ; l'observateur fait partie du simulacre lui-même, qui se transforme et se déforme avec son point de vue ». Sur le perspectivisme et la notion de point de vue chez Deleuze, on pourra se rapporter à François Zourabichvili, *La philosophie de Deleuze, op. cit.*, pp. 38-42, p.80.

première. Il faut bien insister sur le fait que *cette condition générale et objective de constitution du monde concerne toutes ses composantes, individus et choses, ce qui est vu comme ce qui est dit.* L'issue positive à l'expérience de l'impersonnalisation doit être formulée à partir de cette condition.

C'est par exemple à partir de l'idée d'une répétition objective qu'il faut considérer le fait que, dans *Un jour avec, un jour sans*, certains éléments puissent être à la fois décrits comme une première fois et une répétition. C'est la description de Cheonsoo qui, dans la première partie, est à la fois une première fois pour Heejung et, répétée, dénoncée comme un cliché. C'est le tableau d'Heejung qui, dans la seconde partie, est à la fois une première fois d'après Heejung et considéré comme conventionnel, comme une répétition d'autres tableaux. C'est donc comme si tout ce qui est d'abord censé n'avoir jamais été entendu ou jamais vu était toujours déjà dit et déjà vu, et comme s'il fallait toujours pour finir dénoncer l'absence de rapport entre ce que l'on dit et ce que l'on vit, et souffrir d'un manque d'originalité. Mais n'est-ce pas confondre la nouveauté ou la première fois avec une origine et s'imaginer que l'expression d'un moi profond ou d'une pensée profonde est le mode suivant lequel les paroles entrent en rapport avec la vie ?

C'est au point de vue qu'il revient de produire la nouveauté, de transformer un cliché en image. Prétendre énoncer la vérité d'une chose répétée est méconnaître le rapport de cette chose avec un point de vue : les choses répétées n'ont pas à être jugées en fonction d'une essence ou d'une vérité postulée, et, *à condition d'être capable de les apprécier comme telles, toutes les répétitions peuvent bel et bien être des premières fois*. Chaque première fois peut être perçue comme une répétition-reproduction, mais chaque répétition peut être perçue comme une première fois, comme une répétition différente de toutes les autres. Le discours dénoncé comme un cliché peut être une première fois du point de vue d'Heejung. Le tableau jugé conventionnel peut lui aussi être une première fois du point de vue de la jeune femme. Si chaque chose est reliée à un point de vue, *les situations d'échanges entre les personnages mettent nécessairement en jeu un échange de point de vue où se joue la vérité de la chose*, où le point de vue d'un personnage réclame l'approbation du point de vue d'un autre personnage, mais *il n'existe pas de centre auquel rapporter les différentes positions pour les départager,* pas de point de vue absolu à partir duquel évaluer les autres points de vue. La vérité est introuvable, remplacée par des séries d'appréciations.

Mais, les échanges mettant en jeu un conflit de pensée et de valeurs, la quête de la vérité profonde ou la volonté d'originalité constituent, face à l'impossibilité de distinguer le vrai du faux ou à l'expérience de l'impersonnalisation, des mouvements négatifs, ravivant des illusions et engendrant souffrances et dépréciations. Sur le plan de l'existence, *l'issue positive suppose la découverte de nouvelles capacités correspondant aux conditions d'un monde discontinu*. La capacité à distinguer le vrai

du faux, la capacité à créer à partir de rien sont remplacées par la capacité à voir ou à changer de regard, et la capacité à apprécier la différence, capacités qui s'exercent uniquement depuis la surface.

Il revient en même temps au spectateur et au personnage de développer ses capacités. Deleuze note que l'œuvre d'art, quittant le domaine de la représentation, devient « expérience », « empirisme transcendantal ou science du sensible »[590], et nous avons consacré notre deuxième partie à souligner que les récits constituaient des expériences de pensée. Hong Sang-soo dit bien que la répétition a selon lui la vertu de changer le regard et, face à un récit comme *Un jour avec, un jour sans*, le spectateur doit lui-même, au lieu de rapporter les deux versions des événements à un fond commun et de se mettre en quête de vérité et de signification, penser les forces et le possible, voir les différences et apprécier chaque moment pour ce qu'il offre de singulier. Les récits confrontent le spectateur à des questions qui n'attendent pas de réponses simples ou d'explications mais qui renvoient à un problème qui doit être pensé. Mais il faut encore une fois insister sur le fait que les expériences du spectateur et des personnages se rejoignent, et *ce sont autant les expériences qui font penser les personnages que les expériences des personnages qui font penser les spectateurs et qui doivent elles-mêmes être appréciées. Ce sont en même temps le spectateur et le personnage qui doivent réapprendre à regarder ou devenir ensemble visionnaires*[591].

2.c « Moins on sait, mieux on voit » : sentir la différence

Nous pouvons à présent revenir à *Ha ha ha*, en comprenant mieux les pièges tendus au sein des épreuves. Le piège, c'est l'idée qu'il y aurait une « bonne réponse » aux questions posées, l'idée qu'il y a une seule vérité par objet (et donc l'idée complémentaire, que celui qui pose la question serait en mesure de juger celui qui répond, disposerait d'un savoir lui assurant une supériorité). Derrière la question « *qu'est-ce que c'est ?* », il faudrait entendre, à la manière de Nietzsche, « qu'est-ce que c'est *pour moi* ? » :

> « Une "chose en soi" - absurdité égale au "sens en soi", à la "signification en soi". Il n'y a pas "d'état de fait en soi", il faut au contraire *y introduire d'abord un sens avant même qu'il puisse y avoir un état de fait*. La question "Qu'est-ce que c'est" est une façon de poser un sens, vu d'un autre point de vue. L'"essence", l'"être", est une réalité perspectiviste et suppose une pluralité. Au fond, c'est toujours la question "Qu'est-ce que c'est *pour moi* ?" (pour nous, pour tout ce qui vit, etc.). Une chose ne serait caractérisée qu'une fois que tous les êtres lui auraient posé cette question : qu'est-ce

[590] Gilles Deleuze, *Différence et répétition, op. cit.*, p. 79.
[591] Gilles Deleuze, *L'image-temps, op. cit.*, p.30 : « L'important, c'est toujours que le personnage ou le spectateur, et tous deux ensemble, deviennent visionnaires ».

> que cela ? Et auraient obtenu une réponse. À supposer qu'un seul être manquât, avec ses relations et ses perspectives en face des choses, la chose ne serait pas encore "définie". Bref, l'essence d'une chose n'est somme toute qu'une opinion sur cette chose. Ou plutôt la formule "*cela passe pour*" est le résidu vrai de la formule : "*cela est*". (…). La naissance des choses est entièrement l'œuvre de celui qui représente, pense, veut, sent. »[592]

Il nous semble que seule la conception d'une réalité perspectiviste permet de répondre à la difficulté posée par l'idée que la découverte d'une vérité puisse passer par un rapport personnel aux choses, tout en s'accordant aux idées d'Hong Sang-soo selon lesquelles il n'y a ni réalité objective ni vérité absolue.

Comme le dit Hong Sang-soo, chacun, à partir des mêmes choses et avec les mêmes mots, *construit sa propre réalité*. Cela signifie donc, dans le cadre de l'épreuve que passent les personnages, qu'ils ne devraient pas se donner pour objectif de dire ce qu'est la chose « en soi », ou rapporter un objet à un concept universel, mais au contraire *faire valoir un point de vue*. Le test pourrait ainsi être l'occasion de mettre à mal l'illusion qu'il existe une vérité absolue ou une essence unique accessibles. Gageons que c'est de cette illusion dont Yi invite Munkyung à se débarrasser en répondant à ce dernier, lorsqu'il demande s'il s'agit à terme de « *voir les choses comme elles sont* », que ça ne marche pas comme ça, avant de l'inviter à *continuer à penser*, indiquant bien que la « réussite » implique ici un effort mental.

Le trajet menant de la connaissance à la croyance ne peut être accompli qu'au prix de cet effort. Les personnages, sans que le congé soit effectivement donné à l'idéal du savoir, ne peuvent pas atteindre ce que nous avons désigné plus tôt comme la troisième étape de ce trajet, et l'horizon perceptif de l'épreuve reste voilé. Nous écrivions précédemment que le rejet de la première réponse par les questionneurs avait pour effet de mettre en échec la reconnaissance et de dénoncer le nom que l'on donne spontanément aux choses comme un cliché. Mais c'est comme si, une fois rejetée la première réponse, les questionnés étaient face à deux orientations possibles : ou bien penser que la réponse était fausse et s'orienter vers la profondeur, se mettre en quête de la vérité ((« *plus on réfléchit, mieux on voit* »), ou bien *abandonner l'objectif de vérité pour sentir et voir autrement la chose* (« *moins on sait, mieux on voit* »), mais aussi parvenir à penser un problème.

Le rejet de la réponse consiste en effet, nous l'avons dit, à rendre le reconnu inconnu : son effet est de disqualifier tout type de réponse empirique, et il peut du même coup disqualifier un certain usage de la pensée[593]. En rompant le lien entre la chose vue et la profondeur, *les questionneurs confrontent leurs interlocuteurs à un point du dehors,* maintenant face à eux la chose comme un élément irréductible aux opérations du savoir, hors de la juridiction de la pensée rationnelle. Il faut bien noter que, si les propos de Jeongho suggèrent qu'il s'agit d'accéder à une vérité profonde des choses, l*es questionnés éprouvent*

[592] Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance, tome 1, op. cit*., p. 88 (fragment 204) (l'auteur souligne)
[593] Sur un type de question liée au problématique, qui « fait taire toutes les réponses empiriques qui prétendent la supprimer », voir *Différence et répétition, op. cit.*, p. 253.

surtout l'impossibilité d'accéder au fond, font l'expérience des limites de la connaissance ou d'une impuissance de la pensée face au réel.

Seongok, lorsqu'elle s'est débarrassée du nom des fleurs et parvient à en voir la forme et la couleur, et à ressentir leur énergie, remarque ainsi qu'*elle ne peut pas voir ce qu'elles pensent*[594]. Munkyung, une fois qu'il a oublié le nom de la feuille, commence par dire qu'il peut les voir d'une autre façon avant de déclarer, lors de son essai suivant, avide de réussite, qu'il voit autre chose mais qu'*il ignore ce que c'est*. Et c'est ici que nous devons distinguer les questionneurs, puisque la position de Yi diffère de celle de Jeongho. Lorsque Munkyung fait aveu d'ignorance, l'amiral ne saute pas sur l'occasion pour le rabaisser ou l'accabler, mais *l'oriente* en disant qu'il s'agit de « *sentir autrement* ». Tout en demeurant évasifs, les propos de Yi suggèrent bien qu'il ne s'agit pas ici de restaurer le savoir.

L'épreuve, à travers les propos de Yi, se donne avant tout comme un *exercice de sensibilité*. Et il n'est pas anodin que Yi fasse d'abord passer le rapport aux choses du monde par une pratique esthétique : il ne conseille pas d'étudier un ouvrage de botanique, mais d'écrire un poème par jour. « *Faire confiance* » à ses yeux, c'est percevoir la chose avant de savoir, avant de la nommer, indépendamment des filtres qui opèrent des sélections ou du cadre mental qui détermine l'exercice des sens pour les réduire à l'exercice d'un « sens commun » : c'est réapprendre à voir, renouveler sa perception des choses et changer son rapport au monde.

Sans doute la difficulté du test est-elle qu'il s'agit bien d'investir par la perception ou la pensée un objet qui est maintenu dans le dehors, l'espace même de l'inconnaissable et de l'impensable. Mais cette difficulté, si elle est constitutive de l'épreuve, est justement ce à quoi répond l'accent mis sur la perception ou la sensibilité. Nous avions noté que Deleuze qualifiait l'expérience permise par l'œuvre d'art échappant au régime de la représentation d' « empirisme transcendantal » ou de « science du sensible », et l'épreuve des personnages, penseurs-sensibles à la lisière du personnage conceptuel et de la figure esthétique, fait également appel à ce type d'empirisme ou de science.

Dans *L'image-temps*, le régime cristallin de la description est associé, sur le plan narratif, à l'émergence chez les personnages d'une *fonction de voyance*. Et sans doute ceux qui passent le test sont-ils ici incités à « voir » la chose qui leur est présentée et à saisir à partir de la situation « les données d'un problème »[595]. Mais les personnages se retrouvent ici dans une position comparable à celle de l'apprenti deleuzien, et devenir-voyant implique chez Deleuze l'abandon d'un exercice empirique des sens ou des facultés au profit d'un « empirisme supérieur » ou « transcendantal » par lequel seul l'on devient capable

[594] Il faut souligner que ce que dit ici Seongok à propos des fleurs est très proche de ce que dit Munsu à propos de Sunhi, après l'avoir décrite en compagnie de Choi et de Jaehak : « *je ne sais pas ce qu'elle pense* ». Choses et individus sont inconnaissables.

[595] *L'image-temps, op. cit*., p. 168, pp. 229-230.

de *sentir l'insensible et de penser l'impensable* (« insensible » ou « impensable » signifiant ici insensible et impensable du point de vue de l'exercice empirique des sens)[596]. Sans viser ici à retranscrire la complexité de la pensée deleuzienne et de la « doctrine des facultés » qui la sous-tend, nous pouvons mentionner deux points utiles à notre réflexion puisqu'ils sont directement rapportables à la situation des personnages.

Le premier est le suivant : l'apprentissage suppose chez Deleuze un événement, sous l'espèce d'une *rencontre* avec un élément ou un « signe » du dehors, et, à l'occasion de cette rencontre, un *privilège donné à la sensibilité*. Puisque l'élément du dehors est en tant que tel hors du champ de la connaissance, alors cet élément qui ne peut être connu est *ce qui ne peut être que senti,* et le chemin qui mène à l'exercice supérieur des facultés de voir ou de penser commence par la sensibilité[597]. Parvenir à voir la feuille, les fleurs ou le SDF suppose bien de faire de l'épreuve un exercice de sensibilité avant tout.

Le second point est que l'exercice « supérieur » des facultés a pour effet de rendre sensible *la différence*. Il ne s'agit plus, une fois la sensibilité affranchie des pressions d'un « sens commun » ou des postulats d'une image classique de la pensée, de dire la vérité mais bien de sentir la différence qui est « derrière toute chose »[598]. Ce que les tests peuvent amener à sentir, voir et penser, c'est donc la différence qui, dans un monde du devenir, constitue la vérité et l'identité ultime des choses, cet inconnu qui, si l'on se souvient des propos d'Hong Sang-soo, pourrait être le *vivant* lui-même.

Il est va ici des fleurs, de la feuille comme du tableau d'Heejung dans *Un jour avec, un jour sans* : ils n'ont pas d'essence fixe et, si le test semble suggérer que l'on pourrait nommer autrement les choses, il ne s'agit en aucun cas de savoir ce que pensent les fleurs ou ce qu'est une feuille. Mais ce qui vaut pour les objets vaut également pour les individus : pour le SDF, mais également pour Minjung qui ne cesse de se métamorphoser dans *Yourself and yours,* et pour Sunhi qui reste inconnaissable et imprévisible pour ceux qui prétendent la connaître.

---

[596] Sur la figure de l'apprenti chez Deleuze, comme celui qui élève ses facultés à un usage transcendantal ou supérieur et parvient à saisir l'inconnu et à faire émerger le nouveau en dehors de tout idéal de savoir, voir le chapitre « L'apprentissage comme "paideïa" deleuzienne » dans Dork Zabunyan, *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma, op. cit.*, p. 41-48. L'auteur établit plus loin le rapport de l'apprenti et du voyant (pp. 97-104, p. 139).

[597] *Ibid.*, p. 36 : « Nous disions que la sensibilité est seule dans la rencontre : en effet, il n'y a qu'elle pour recevoir un signe du dehors, il n'y a qu'elle pour accueillir la différence. Cette solitude de la sensibilité est aussi son privilège, car elle seule peut témoigner d'un vrai commencement dans la pensée ; elle est le point de départ involontaire d'une aventure qui mène à penser. »

[598] Voir Gilles Deleuze, *Différence et répétition, op. cit.*, p. 184 (pour l'idée que le « sens commun » bride l'exercice des facultés) et p. 80 : « Le monde intense des différences, où les qualités trouvent leur raison et le sensible, son être, est précisément l'objet d'un empirisme supérieur.. Cet empirisme nous apprend une étrange raison, le multiple et le chaos de la différence (les distributions nomades, les anarchies couronnées). Ce sont toujours les différences qui se ressemblent (…) : la différence est derrière toute chose, mais derrière la différence, il n'y a rien ».

Les personnages imaginent que la nouveauté a pour condition une absence d'influence et renvoie à l'originalité, et que l'on remédie à l'impersonnalité en accédant à la profondeur. Mais *ce qui s'oppose à la reproduction et à la généralité n'est pas la nouveauté comme originalité, c'est la différence comme objet d'une sensibilité*. Hong Sang-soo le dit lui-même : nous sommes obligés de répéter les choses, aussi l'originalité doit-elle plutôt être conçue à la manière nietzschéenne, non pas comme le fait d'apercevoir quelque chose de nouveau, mais comme « le fait de voir d'un œil neuf la vieille chose depuis longtemps connue, que tout le monde a déjà vue sans la voir »[599]. Il appartient donc ici aux personnages de « voir » la chose non comme un objet extérieur appartenant à un monde objectif mais comme l'élément d'une répétition générale à partir duquel produire la nouveauté ou faire la variation.

Nous avons vu que le récit prenait lui-même en charge, à travers la prise de vue, la production de différentes images des choses, composant ainsi à la surface un monde divergent et discontinu, mais *le point de vue de la caméra est relayé à l'intérieur du récit par les points de vue des personnages*, qui produisent et projettent eux aussi des images sur une surface (la surface esthétique se confondant avec une surface mentale). Nous avons précédemment eu l'occasion de noter que différents types d'images étaient, du point de vue de la surface, tous équivalents, que les images issues de l'imagination des personnages, des images-souvenirs ou des images-mentales pouvaient coexister avec les images du récit, actuelles ou virtuelles.

Le caractère perspectiviste de la réalité (selon laquelle une chose est indissociable d'un point de vue) s'associe à son caractère médiatisé (selon lequel il n'y a pas d'accès direct au réel) pour produire une indiscernabilité des points de vue et des images à la surface. Et dans *Ha ha ha*, la pratique cinématographique pourrait ainsi trouver un relais dans la pratique poétique comme exercice de sensibilité, comme production d'images à partir des choses vues. C'est cela le conseil de Yi : au lieu de reproduire un cliché, produire chaque jour une nouvelle image d'une feuille[600].

La pratique à laquelle Munkyung est convié par Yi doit avoir deux effets complémentaires : *changer le regard porté sur la chose, faire varier la chose elle-même*. Dans la mesure où le test est une invitation à « faire confiance » à ses yeux et un apprentissage de la vue, l'enjeu du test se situe plutôt du côté du regard et des personnages que du côté de l'objet regardé. Mais à travers l'importance donnée au fait qu'un individu ne doit pas voir à travers les yeux ou les mots d'un autre, l'enjeu devient double et le test doit aussi forcer à penser le caractère perspectiviste de la réalité, donc la perte du monde objectif et

[599] Friedrich Nietzsche, « L'art et les artistes », *Mauvaises pensées choisies*, Paris, Gallimard, 2000, p. 402 (fragment 46)

[600] Nous avons souligné dans notre troisième partie que les mots produisaient des images, aussi n'y a-t-il pas de difficulté à nos yeux à affirmer que l'exercice poétique puisse consister dans la production d'images. Profitons de l'occasion pour souligner que Deleuze désigne par le terme « poétique » un exercice de la parole où celle-ci s'élève à son usage « transcendantal » et qui est « coextensif à la virtualité », capable de produire une différence et une répétition-variation. Voir *Différence et répétition, op. cit*, p. 250, 373.

l'impossibilité de la connaissance. Si les yeux d'un individu voient différemment des yeux d'un autre, alors *les différences elles-mêmes diffèrent suivant le point de vue, toutes les différences coexistant à la surface*.

Les poètes, comme tous ceux qui produisent des images, peuvent être, en tant qu'ils prennent part au devenir en transformant les choses dans un « un devenir identique au point de vue », considérés comme des « créateurs de vérité ». Toutes les descriptions ou toutes les images produites par les personnages, tout ce qu'ils projettent à la surface *constituent* l'objet, regard et chose entrant dans un rapport d'indiscernabilité, selon le circuit d'échange décrit par Deleuze [601].

Une épreuve comme le « test de désignation » est donc susceptible d'engendrer un nouveau rapport au monde, mais encore faut-il que les personnages attribuent à leurs images une juste valeur, c'est-à-dire une valeur qui soit en accord avec leur condition objective. L'exercice quotidien de la poésie ne suffit pas tant que l'idéal du savoir informe la pensée : Jeongho lui-même est un poète, soucieux d'écrire tous les jours. Les images, considérées à travers certains postulats, peuvent toujours êtres pensées comme la captation d'une essence préexistante (et l'on n'accepte alors qu'un seul point de vue comme vrai), ou bien comme une apparence mensongère. Sur le trajet menant de la connaissance à la croyance, une mutation est possible, mais les difficultés de transition sont inévitables.

Il faut pour apprendre à voir apprendre à s'orienter, tant les circuits tout faits du cerveau risquent de sembler plus attrayants que les circuits encore mal taillés, et nous reconduire au point de départ. *De la connaissance à la croyance, de la réalité objective et de la vérité absolue à la réalité perspectiviste et à la vérité relative, l'on pourrait se dire que peu de choses ont changé, mais ce passage implique la rupture de l'homme et du monde*. L'idéal du savoir suppose à la fois, nous l'avons dit, l'unité de l'homme et du monde, du concept et de la chose, de la pensée et du réel. Et il faut nous souvenir ici de Yushin lorsqu'elle fait le récit du moment où elle a su qui elle était « vraiment ». Yushin se demandait « *qu'est-ce qui peut avoir un sens si nous ne savons pas qui nous sommes ?* », posant ainsi un lien entre la connaissance de soi d'une part et la signification des choses du monde d'autre part. Le personnage formulait le *credo* de l'unité : même la chose la plus anodine, une simple pierre, a sa raison d'être.

Si la question de Yushin semblait suggérer un conditionnement de la signification des choses par l'individu (savoir qui l'on est pour pouvoir donner du sens à ce qui nous entoure), nous avions vu que la connaissance de soi passait de toute façon par un contact avec une instance transcendante. Seule une instance divine permet de garantir à la fois la connaissance des individus et des choses, une perspective

[601] *L'image-temps, op. cit.*, p. 17 : : « le regard imaginaire fait du réel quelque chose d'imaginaire, en même temps qu'il devient réel à son tour et nous redonne de la réalité ». Voir également p. 166 : « les deux modes d'existence [ceux du réel et de l'imaginaire] se réunissent maintenant dans un circuit où le réel et l'imaginaire, l'actuel et le virtuel, courent l'un derrière l'autre, échangent leur rôle et deviennent indiscernables. »

d'unité ou de co-participation au sein de laquelle tout phénomène de surface renvoie à un fondement commun. Mais c'est que la connaissance et l'unité tiennent elles-mêmes à la soumission commune des individus et des choses à un principe d'identité, lui-même garanti par l'instance divine, qui disparaît dans une réalité perspectiviste. Qu'est-ce qui peut avoir un sens si nous ne savons pas qui nous sommes ? Mais qu'en est-il si les individus sont composés d'une multiplicité d'éléments et d'images dans un régime de non-identité ? Et qu'en est-il si l'objet le plus ordinaire, la moindre feuille, la moindre pierre, perd son identité en passant par une infinité de points de vue, de descriptions qui ne sont pas soumises à une condition de convergence[602] ? Et si, la chose perdant son identité, le nom que nous lui donnons perd de son évidence et semble pouvoir être remplacé par d'autres noms qui restent à inventer ?

L'identité perdue signifie que le langage perd son fondement et le passage d'une situation d'unité entre l'homme et le monde, d'adéquation entre les concepts et les choses, à une situation où des images prolifèrent, où il ne semble plus y avoir que des « choses à la surface ». *Si le sens est possible au sein d'une réalité perspectiviste, il n'est jamais assuré, et chaque chose semble hors de la portée des sondes du savoir.* La moindre pierre avait une raison d'être, mais les pierres sont maintenant sans être, et il n'y a pas de raison de choisir entre différentes images ou différentes vérités d'une chose, pas de raison de croire au monde. Contrairement à la vérité absolue, la vérité créée est relative, infinie[603], et comporte une dimension fictionnelle, ce qui, du point de vue de l'existence et du rapport que les personnages peuvent entretenir au monde, change tout. Nous avions vu dans notre troisième partie que les identités individuelles étaient constituées imaginairement à partir de productions fictionnelles recouvrant le sans-fond. Mais nous pouvons maintenant dire à propos des choses du monde ce que nous disions des individus. Cela signifie que *l'incertitude identitaire éprouvée par les personnages s'étend au monde lui-même*.

2.d Destituer la profondeur : vide de signification et absence de raison

[602] Dans *L'image-temps*, l'objet de la description est notamment désigné comme « inépuisable, renvoyant sans fin à d'autres descriptions », *Ibid.*, p. 64. Voir également p. 187 où Deleuze revient sur le statut de l'objet dans un perspectivisme propre à la « géométrie projective » : « l'objet n'étant plus à la limite que la connexion de ses propres projections, la collection ou la série de ses propres métamorphoses ». Nous pouvons également penser ici au « devenir-fou » ou au « devenir illimité » des images infondées et divergentes que sont chez Deleuze les simulacres. Voir *Logique du sens, op. cit*., p. 298.

[603] Comme le note Deleuze, dès lors que l'on pose une virtualité originelle à partir de laquelle sont actualisées des lignes, « la mémoire, les rêves, *mêmes les mondes* ne sont plus que des circuits relatifs apparents », dans *L'image-temps, op.cit,* p. 108. Sur le lien entre le perspectivisme et le caractère « infini » du monde, voir Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir, op. cit.,* p. 399 : « Le monde au contraire nous est redevenu "infini" une fois de plus : pour autant que nous ne saurions ignorer la possibilité *qu'il renferme une infinité d'interprétations* » (fragment 374) L'auteur souligne.

Nous avons déjà pu noter à de nombreuses reprises l'orientation des personnages vers la profondeur, leur volonté de connaissance. Cette volonté nous apparaît comme un mouvement illusoire et négatif, ceci avant tout parce qu'il s'agit toujours au fond d'un désir de certitude répondant à une angoisse. C'est parce qu'ils aimeraient retrouver une maîtrise des événements que certains personnages se mettent tout à coup à exprimer un désir de comprendre, comme Sung-nam dans *Night and day* (« *Comprendre permet de tout surmonter* »), Tongsu à la fin de *Conte de cinéma* (« *Si je réfléchis, je peux tout arranger. Et même arrêter de fumer. Je dois réfléchir. Pour me tirer de là. Pour vivre longtemps* »), Song dans la première partie d'*Oki's movie* (« *Lisons des livres. Dans ce monde pourri, seuls les livres nous sauveront* »). La volonté de connaissance est en réalité une crainte de l'inconnu qui se retourne contre la vie : Youngsoo, au début de *Yourself and yours*, désire moins connaître Minjung que s'assurer qu'elle ne change pas, d'être en mesure de la reconnaître jour après jour[604].

Les personnages d'Hong Sang-soo sont intelligents, et l'on peut trouver au sein de l'œuvre toute une série de moments où un personnage en complimente un autre sur son intelligence. Dans *La femme est l'avenir de l'homme*, une étudiante dit à Munho qu'il est la personne la plus intelligente qu'elle connaisse. Anne rassure Soo qui se montre jaloux en lui disant qu'elle l'aime parce qu'il est intelligent (dans la seconde histoire d'*In another country*). Jongrae est trouvé intelligent par Moonsook lorsqu'il lui expose sa théorie des images mentales récurrentes (*Woman on the beach)* et Seongjun par Boram lorsqu'il explique que des facteurs invisibles influent sur la vie (*The day he arrives*). Mais les femmes sont aussi déclarées intelligentes par des hommes : Yeonju par Jungshik (*Ha ha ha*), Oki par Jingu (dans la deuxième partie d'*Oki's movie*), et Sunhi par les trois hommes qui la courtisent.

Mais s'ils sont parfaitement capables de tenir un raisonnement et d'exposer des théories, les personnages restent démunis face à certaines situations : lorsque Moonsook insiste auprès de Jongrae pour savoir s'il a couché avec Sunhee, il essaie d'éviter de répondre en lui rappelant son exposé précédent, mais cela ne lui est d'aucun secours, et celle qui admirait son intelligence, sans cesser d'attendre une réponse, lui répond « *oublie ta philosophie de merde* ». Dans Les *femmes de mes amis*, dont le titre original peut se traduire « Comme si tu savais tout », Ku est également sans nul doute quelqu'un d'intelligent. Mais lors de sa dernière conversation avec Gosun, alors qu'il essaie à la fois

[604] « L'explication suivante m'a été suggérée dans la rue j'entendais un homme du peuple dire : "il m'a reconnu" – et je me demandais aussitôt : qu'est-ce que le peuple peut bien entendre par connaissance ? Que veut-il, quand il veut de la "connaissance" ? Rien d'autre que ceci : ramener quelque chose d'étranger à quelque chose de connu. (…) Le connu signifie : ce à quoi nous sommes assez habitués pour ne plus nous en étonner (…) - qu'est-ce à dire ? Notre besoin de connaissance ne serait-il pas ce besoin du déjà-connu ? La volonté de trouver parmi tout ce qu'il y a d'étranger, d'extraordinaire, de douteux, quelque chose qui ne soit plus pour nous un sujet d'inquiétude ? Ne serait-ce pas l'instinct de la crainte qui nous incite à connaître ? La jubilation de celui qui acquiert de la connaissance ne serait-elle pas la jubilation même du sentiment de sécurité recouvré ? (…) Honte à la suffisance de ceux qui prétendent connaître ! », Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir, op. cit.*, pp. 358-359.

d'expliquer à la jeune femme sa propre conduite passée (pourquoi elle a voulu coucher avec lui alors qu'elle est mariée avec Yang) ou de lui dire comment elle devrait se conduire ensuite (si elle reste avec Yang qui est plus âgé, elle finira seule), elle finit par lui dire, tranquillement, face à la mer : « *pourquoi n'admets-tu pas que tu ne sais pas tout ?* ». Et elle lui échappe, sans qu'il puisse rien faire.

Nous avons par ailleurs décrit dans la partie précédente le dispositif du court-métrage réalisé par Oki dans *Oki's movie,* procédant à la comparaison de deux promenades d'Oki au mont Acha, l'une avec Song et l'autre avec Jingu. Un tel dispositif, à bien des égards, rencontre les propos d'Hong Sang-soo selon lesquels il est possible, en comparant différents moments concrets, de voir qui nous sommes. Pourtant, force est de constater que cet exercice n'apporte aucune réponse définitive à Oki quant au sens des événements qui composent son existence, et ceci malgré son intelligence[605]. Mais dans quelle mesure s'agit-il de rechercher un sens, et ne s'agit-il pas, plutôt que de chercher à comprendre le monde à l'aide de son intelligence, d'apprendre à le voir et de parvenir à penser sa condition ? Les intelligents sont également des penseurs, mais *penser nécessite un effort*.

Hong Sang-soo a très vite souhaité faire un cinéma « qui n'exprime rien, qui ne délivre aucun message, mais qui dise bien plus que cela »[606]. De fait, son cinéma et le monde dont les personnages et les spectateurs font l'expérience, sont sans profondeur et nous renvoient à une dimension irrationnelle (que l'on a pu appeler « dehors »). Nous avons vu que la quête de signification ou de vérité du spectateur pouvait être contrariée par les choix de structure, et notamment par la présence de répétitions défaisant toute perspective chronologique[607].

Avec l'insertion de détails « idiots », la répétition est sans doute l'une des principales manières dont Hong Sang-soo instaure dans ses films un régime de signification propre au modèle de la croyance[608]. Et

[605] Nous pouvons rappeler les paroles du personnage qui concluent la partie : « *Les événements de ma vie s'enchaînent, mais je n'en saisis pas toujours le sens. Je voulais mettre ces deux images côté à côte. J'ai choisi des acteurs qui ressemblaient aux deux hommes avec lesquels j'ai eu ces histoires. Mais ils se pourraient que les limites de ces ressemblances atténuent l'effet de ces deux images juxtaposées.* »

[606] Adrien Gombeaud « Une forme très simple finit toujours pas apparaître », entretien avec Hong Sang-soo, *Positif* n° 505, mars 2003, pp. 33-37. Voir également Huh Moonyung, « Interview », *op.cit.*, p. 51 : « Mëme si ces plans ne véhiculent pas de signification claire, ils ont un effet clair » (traduction personnelle).

[607] « Le bon sens joue un rôle capital dans la détermination de signification », Gilles Deleuze, *Logique du sens, op. cit*., p. 94.

[608] Plusieurs textes reviennent sur la présence dans les films d'Hong Sang-soo de détails « idiots », c'est-à-dire qui ne signifient absolument rien, qui ne peuvent pas donner lieu à une symbolisation. C'est notamment le cas de Jacques Aumont dans « Lointaines vanités. Présentation de Hong Sang-soo », *art. cit.*, p. 31, p. 40 (où il revient notamment sur le plan final du *Pouvoir de la province de Kangwon* : deux poissons rouges dans une cuvette). Voir également Marco Grosoli, « Moral Tales from Korea: Hong Sang-soo and Eric Rohmer», *Acta University Sapientiae, Film and Media Studies* 3, pp. 95-108 (où l'auteur revient notamment sur *Night and day* et l'apparition mystérieuse d'un cochon). La crise de signification, notamment dans le langage est également évoqué par Kim Kyung-Hyun dans « Hong Sang-soo's Death, Eroticism, and Virtual Nationalism », dans *Virtual Hallyu: Korean Cinema of the Global Era*. Durham, NC : Duke University Press, 2011, pp. 123-150 et « Too Early, Too Late: Temporality and Repetition in Hong Sang-soo's Films» dans *The Remasculinization of Korean Cinema*. Durham, NC: Duke University Press, 2004): pp. 203-232. Le rapport entre répétition et signification est mentionné par Antoine Thirion dans « Fabrique d'un radical », *Cahiers du cinéma n°586*, janvier 2004, pp. 45-46 : «Elle ne révèle aucun secret, mais égrène et répète les signes, gestes, phrases, actions, plans, pour épuiser leur sens ».

ce qui est valable pour *Un jour avec, un jour sans* (l'impossibilité d'établir une signification conceptuelle univoque que nous avons analysée dans notre deuxième partie) vaut également pour les films d'Hong Sang-soo qui font mine de suivre un cours linéaire[609]. Mais cela vaut également par conséquent pour les deux autres films dont nous avons dit qu'ils posaient par leur construction la question du possible, à savoir *Oki's movie* et *In another country*. Nous pouvons en effet trouver dans chacun d'eux au moins un personnage en quête de signification, et une séquence de question-réponse particulièrement pauvre en enseignement, dont l'une se transforme en épreuve.

Dans la partie « Après la tempête de neige » d'*Oki's movie,* Oki, en compagnie de Jingu, pose toute une série de question sur l'existence au professeur Song :

> « Oki : Quel sens donner à sa vie ?
>
> Song : C'est à toi de le découvrir, c'est ta vie. C'est à toi de choisir. C'est ta décision.
>
> - Qu'est-ce que "la sagesse" ?
>
> - La sagesse… Je ne sais pas puisque je n'en ai pas.
>
> Jingu : - Pensez-vous que j'aie du talent comme cinéaste ?
>
> - Si tu continues à tourner, tu le sauras toi-même. Il faut persévérer.
>
> Oki : Professeur… Suis-je quelqu'un de bien ?
>
> - Pour certaines personnes. »

Comme on le voit, les réponses de Song consistent principalement à renvoyer à ceux qui attendent de lui une signification le soin de la trouver eux-mêmes. Par ailleurs, Song affirme lors de cet échange le caractère vain de tout contrôle volontaire (« *personne ne gagne jamais contre son désir* ») et exprime une absence de raison : quand Oki lui demande ensuite pourquoi il aime sa petite amie, Song répond « *Dans la vie, on ignore souvent la véritable raison des choix que l'on fait* ».

Un échange d'*In another country* reprend certains traits de cet échange entre étudiants et professeur, tout en le dépassant. Dans la troisième histoire du film, la troisième version d'Anne – la « Anne » qui a été quittée par son mari pour une Coréenne – éprouve un sentiment de dépression et, en visitant un temple avec son amie Sook, lui fait part de son désir de rencontrer un moine. Les moines étant indisponibles,

[609] Hong Sang-soo évoque par ailleurs sa méfiance envers le symbole dans Hervé Aubron, Cyril Neyrat, Antoine Thirion, « Comme on jette des œufs contre un mur ». Entretien avec Hong Sang-soo, *Vertigo n°28*, janvier 2006, pp. 11-13 : « Chaque zoom est une rencontre concrète entre un matériau, paysage et personnages, et un geste. Je ne voudrais pas produire immédiatement un message, je me méfie des symboles. Je cherche plutôt à composer une sorte de grand tableau abstrait. Au bout du compte, cette série de réactions provoquées au tournage finit par ressembler à une danse ». Voir enfin cette réponse donnée par Hong Sang-soo au sujet d'*Un jour avec, un jour sans* : « *Les Inrocks* : Avez-vous inséré la statue du Bouddha et le son du gong à la bascule du film en un sens symbolique, où est-ce encore une fois votre art du hasard et l'instinct du tournage ? *Hong Sang-soo* : On s'attend toujours à ce que les Coréens, voire les Asiatiques, aient un attachement très particulier aux croyances traditionnelles… J'ai vu ce Bouddha et je l'ai trouvé très beau. J'ai aussi été très interpellé par sa taille, tout à fait inhabituelle pour un quartier si modeste. Il est étrangement grand et j'ai eu envie de l'utiliser. Les choix que je fais sont simples et concrets. » dans Théo Ribeton, « Hong Sang-soo : "Je fais des films avec presque rien" », *Les Inrocks*, mis en ligne le 22 février 2016 : http://www.lesinrocks.com/2016/02/22/cinema/hong-sang-soo-je-fais-des-films-avec-presque-rien-11806941/ :

Anne est forcée d'attendre, mais Sook finit par faire venir un moine de sa connaissance au bungalow qu'elles ont loué, et la conversation s'engage :

« Anne : Savez-vous pourquoi je dois mentir ?

Le moine : Vous n'y pouvez rien. Vous le savez.

- Pourquoi suis-je si malheureuse ? Ça non plus je n'y peux rien ?

- Parce que vous mentez.

- Que savez-vous de moi ?

- Rien.

- Alors pourquoi dîtes-vous que je mens ?

- Parce que vous venez de me le dire.

- Pourquoi ai-je si peur ?

- Parce que vous avez peur.

- Mais pourquoi ai-je si peur ?

- Parce que vous avez peur. Vous ne voyez pas ?

- Que voulez-vous dire ?

- Je ne veux rien dire.

- Vous plaisantez ?

- Oh, vous voulez du sens ? Tenez, en voilà (*il pointe avec un doigt la paume de sa main gauche, vide, et la tend vers Anne*).

- Pourquoi jouer avec les mots ? Je suis sérieuse.

- Vous êtes sérieuse ? Je ne vous connais pas. Vous vous connaissez vous-même ? (…)

- Dois-je être forte ?

- Oui, autant que vous le pourrez.

- Vous ne m'aidez pas…

- Désolé. Mais puis-je vous poser une question ? Avez-vous changé depuis votre enfance ?

- Non, je pense que je suis restée la même personne. Je n'ai pas changé.

- Je le pense. Vous n'avez pas changé.

- C'est bien ?

- Eh bien… Laissez-moi vous dessiner »

À nouveau, un personnage qui attend de l'autre la réponse à une question qu'il se pose s'entend dire qu'il doit trouver lui-même une réponse, mais aussi qu'il y a des choses qui échappent au contrôle ou à la maîtrise.

Avant de revenir à cet échange, passons par un bref moment d'*Oki's movie* où la quête de signification et de raison est peut-être poussée à son comble. Ce moment se situe dans la deuxième partie, « King of kisses ». Nous y voyons d'abord, en gros plan, une brique de lait posée sur un banc, avant qu'un zoom arrière ne nous découvre la présence de Jingu, assis à côté de la brique et en train d'écrire sur

un petit carnet. Un raccord, nous faisant passer à un gros plan du carnet, nous permet de voir que Jingu est en train de dessiner la brique de lait. Tandis que le crayon continue à tracer les contours de l'objet, la voix du personnage se fait entendre, en off :

> « La présence de cette brique de lait m'explique tout. Elle m'a influencé d'une certaine façon et l'univers entier a changé. Pourquoi doit-elle être là ? Je me fous des absurdités de ce monde. Dis-moi pourquoi elle doit être là ! Pourquoi ici et maintenant ? »

Un tel moment se distingue des scènes précédentes puisque Jingu ici s'adresse à lui-même. Et, alors que les questions d'Oki, de Jingu et d'Anne portaient en majeure partie sur l'existence, l'interrogation du personnage porte ici sur la présence d'un objet. Mais nos questionneurs partagent une *même volonté de signification, une même croyance à la connaissance, une même orientation vers la profondeur.*

Nous pouvons retrouver ici, à l'occasion des deux premières discussions, une configuration où des personnages échangent à la surface, autour d'images. Oki, Jingu et Anne, semblent ici tout attendre de l'extérieur et ils tendent à poser à leurs interlocuteurs des questions sur eux-mêmes, comme s'ils pouvaient obtenir d'un autre les réponses aux questions qu'ils se posent. Mais c'est que nous avons affaire au même phénomène que lors des échanges entre Sunhi et Choi, Haewon et le professeur de San Diego ou Seongok et Munkyung : Oki, Jingu et Anne prêtent d'emblée aux autres un statut de connaisseur. Le fait que les discussions impliquent des étudiants et un professeur, puis une femme athée et un moine bouddhiste, a son importance : les deux hommes sont perçus comme des sages, et leurs paroles ont pour les autres la valeur d'une *parole transcendante*, susceptible d'apporter une révélation.

Mais la situation impliquant Jingu et la brique de lait, par-delà sa différence avec les autres, peut alors en sembler très proche, ne faisant que pousser plus loin une certaine logique. Jingu est certes seul, et il formule son questionnement en pensée, mais l'absence d'interlocuteur doit être perçue comme une absence d'intermédiaire : sa pensée est directement destinée à Dieu. Jingu se trouve devant la brique de lait comme devant un mystère à percer, ses propos suggérant que percer le mystère de cet objet anodin équivaudrait à percer le mystère du monde, mais cela revient à dire qu'il aborde la brique comme une manifestation de surface. La question de Jingu quant à la signification de la brique ne peut qu'être adressée à celui qui est censé garantir la signification et la place de toute chose, celui qui aurait une vue sur le Tout. Comme le notait Nietzsche, remarquer une chose et en chercher la raison revient à postuler une intention, une cause finale[610]que l'on a coutume de nommer Dieu.

Dans le questionnement de Jingu sur la brique de lait, il faut entendre un écho de l'affirmation de Yushin que même une simple pierre a sa raison d'être. C'est là, disions-nous, le *credo* de la connaissance, mais il faut cependant noter que Yushin affirmait cela calmement, que le désir de connaissance

[610] *La Volonté de puissance, tome 1*, *op. cit.*, p. 62 (fragment 142)

s'accompagnait chez elle de la reconnaissance d'une limite à la connaissance humaine, puisqu'elle ajoutait que l'on ne connaîtrait jamais cette raison. Quant à la connaissance, le personnage s'en remettait à la croyance : *c'est à travers la croyance en Dieu que l'on croit à la raison des choses*. Jingu, pour sa part, s'il partage des postulats avec Yushin, semble ne pas se contenter de cette croyance mais vouloir connaître la raison à la présence des choses, ne pas pouvoir supporter l'ignorance et l'incertitude.

De la destitution de la profondeur au nihilisme

Si la configuration des échanges entre Oki, Jingu et Song, Anne et le moine, s'apparente à celles d'autres échanges réunissant notamment des membres d'un couple (ou d'un couple possible), il faut néanmoins noter des différences importantes, en fonction desquelles *l'enjeu est moins ici l'identité des individus que la signification*. Il y a bien sûr le fait que les questions posées à l'occasion de ces échanges peuvent être des « questions de signification »[611] portant sur des concepts généraux (qu'est-ce que la sagesse ? Qu'est-ce que l'amour, le sexe ?). Mais l'on remarque surtout que les attitudes du professeur et du moine tranchent avec celles d'autres personnages qui ou bien croyaient eux-mêmes savoir (Choi décrivant Sunhi) ou profitaient du fait que l'autre leur attribuait un savoir (Munkyung avec Seongok). La réponse que fait Song lorsqu'on lui demande ce qu'est la sagesse est très claire : l*es sages sont dans ces discussions le contraire de ceux qui croient savoir, mais ce sont ceux qui savent qu'ils ne savent rien.* Et ainsi, si ceux qui posent les questions le font en s'orientant vers la profondeur, les réponses opèrent *la destitution de toute profondeur*, la mise à mal de l'idéal du savoir.

Cette destitution passe par le contenu de certaines réponses, qui consistent à affirmer l'inexistence ou la nullité de tous les principes auxquels la pensée rapporte les manifestations de surface. Dire qu'il n'y a pas de raison aux choix que l'on fait, c'est détacher les événements d'une cause profonde. Dire qu'on ne gagne jamais contre son désir, ou qu'il faut être fort « *autant que l'on peut* », revient à soustraire les actions à la volonté, donc à la responsabilité, donc à la morale. Mais, du point de vue de la forme de l'échange, la destitution de la profondeur passe notamment par la *réversibilité des questions* : alors que des personnages posent une question en s'imaginant qu'ils échouent à pénétrer de l'autre côté de la surface, à atteindre la vérité, ceux dont ils espèrent la vérité, au lieu de dégager par leur réponse un espace de profondeur, leur renvoient la question. Sans doute la discussion entre Anne et le moine est-elle celle qui va le plus loin, puisque tout se passe comme si les réponses du moine avaient pour fonction de *maintenir l'échange à la surface* et d'annuler toute progression. On remarque en effet que les réponses du

[611] « Il faut imaginer un disciple posant une question de signification : qu'est-ce que la morale, ô maître ? » Gilles Deleuze, *Logique du sens, op. cit.*, p. 167.

moine sont alimentées par les questions d'Anne, soit qu'il reprenne comme réponse à une question les mots d'une question précédente (« *vous mentez* »), soit qu'il utilise directement les termes de la question dans sa réponse, sur un mode tautologique.

Le moine exprime clairement son absence de prétention à accéder à l'autre coté de la surface et à disposer d'une connaissance sur Anne, s'étonnant même qu'elle puisse sérieusement attendre d'un inconnu une connaissance sur elle-même. Mais l'échange fait davantage que suggérer à un personnage qu'il n'appartient qu'à lui de trouver une signification à son existence : *il fait de la signification et du langage eux-mêmes des enjeux.* Alors qu'Anne veut une connaissance et postule que les paroles du moine sont porteuses d'une signification cachée, le moine affirme qu'il ne veut rien dire. Les paroles du moines non seulement ne répondent pas aux questions, mais elles tournent la volonté d'Anne en dérision en faisant poindre un vide de signification.

Le moine ne veut rien dire, mais, alors qu'Anne utilise le mot « meaning » (« *what do you mean ?* »), il réagit en pointant dans sa main un vide qui tient lieu de « meaning » : non seulement il répond à une signification par une désignation – ramenant la profondeur à la surface-, mais en plus il ne désigne que le vide, le rien (« *I mean nothing* »)[612]. Il joue avec les mots, comme le dit Anne, mais ce jeu suggère à la fois l'absence de rapport entre les concepts et le réel (la « signification » ne représente rien, ne renvoie à aucune chose concrète), et *une condition d'où la signification est absente.*

Suggérer comme le fait le moine qu'un mot ne renvoie à rien est en faire un pur phénomène de surface, et porter atteinte à la croyance au langage. Il faut d'ailleurs souligner qu'*In another country* commence par dénouer le rapport du langage à la signification en mettant en échec le désir de signification d'un personnage. Au début de la première histoire, se promenant sur la plage de Mohang avec ses amis coréens, Anne se renseigne auprès d'eux afin de connaître la signification du nom « Mohang ». Mais on lui répond qu'il n'en a pas : les mots ne signifient rien, la plage pourrait avoir un autre nom, la signification est vide.

Il faut insister sur l'ambivalence de l'expérience des personnages. La discussion d'Anne avec le moine s'inscrit dans une série d'épreuves que les personnages ont à passer, et le renversement qu'opère le moine, *transformant la quête de profondeur en un échange de surface*, peut être une nouvelle occasion de prendre conscience des limites de la connaissance, de s'engager sur le trajet menant d'un mode d'existence à l'autre. Comme lors des épreuves de *Ha ha ha*, le personnage d'Anne est ici confrontée par le moine, lorsqu'il désigne une absence de signification, à un point du dehors, à un impensable qu'il lui

[612] Deleuze rapproche dans *Logique du sens* la manière dont les Stoïciens et les maîtres Zen, lors d'échanges avec des « disciples », à l'occasion de « problèmes-épreuves » ou « questions-réponses », procèdent à une destitution de la profondeur, « démontrent l'absurdité des significations, montrent le non-sens des désignations » : la rencontre d'Anne et du moine s'assimile, nous semble-t-il à ce type d'échange, produisant le même effet. Voir *Logique du sens, op. cit*., pp. 161-162.

appartient de penser. Mais l'occasion de prendre conscience d'une ignorance entraîne aussi la perte d'illusions, qu'il s'agisse de l'illusion du moi ou d'une illusion de signification, et ces pertes font peser des menaces sur les personnages.

Il n'est pas facile, pour qui est en quête de signification et de profondeur, de faire l'expérience de l'absurdité et de la superficialité, et pourtant une brique de lait suffit à cette expérience. Song et le moine n'apportent pas les réponses souhaitées à leurs interlocuteurs, et Jingu ne reçoit aucun signe divin. Jingu prétend que la brique de lait *explique tout* en espérant pouvoir relier cette présence à sa propre existence et à celle de l'univers, comme si tout ce qui arrivait répondait à une nécessité profonde. Mais le danger est que l'incapacité à relier tous les événements entre eux et à produire ainsi une « explication de la vie » suggère que rien ne s'explique, produise une accentuation du sentiment d'*absurdité* et une *dévalorisation* générale[613].

Dans *Oki's movie*, Song dit à ses étudiants que l'on ignore souvent les raisons des choix que l'on fait, mais l'on pourrait penser à une conversation de *Lost in the mountains* où Misook répond à son amie Myungwoo qui lui demande pourquoi elle boit autant : « *Tu es née pour une raison ? Tu fais et tu trouves une raison après !».* Il faut bien voir ici que *l'absence de raison à la présence d'une brique de lait implique l'absence de raison de l'existence* - de la naissance même - des personnages. La réplique de Misook témoigne d'une conscience de sa condition d'existence, mais son ton irrité indique qu'elle n'y est pas encore accordée. *L'idée que les actions n'ont pas de raisons par elles-mêmes, qu'il appartient à chacun de donner un sens à sa propre existence, correspond à une conception perspectiviste de la réalité*. Mais les personnages doivent dans ces conditions *faire l'effort* de donner un sens et peuvent éprouver négativement l'absence d'un sens donné et garanti par une instance extérieure. Le risque, une fois la profondeur destituée, toute illusion de transcendance balayée, toute raison absentée, est aussi bien d'agir comme un automate que d'éprouver le désespoir du possible et ressentir à chaque occasion un manque de nécessité. La profondeur est le terreau des illusions, mais elle protège du sans-fond.

À défaut de pouvoir mener une existence dans la continuité, les personnages, qu'il s'agisse d'Anne ou de Jingu, semblent attirés vers cette autre extrémité qu'est la discontinuité absolue. Ces deux derniers personnages ont en commun de boire énormément, comme s'ils trouvaient dans la boisson un avant-goût de l'illimitation du sans-fond, mais cette consommation d'alcool, contrairement à celle de Minjung dans

[613] « De tout temps, nous avons mis la valeur d'un acte, d'un caractère, d'une existence, dans son intention, dans la fin en vue de laquelle on agit, on se conduit, on vit. Cette antique idiosyncrasie du goût finira par prendre une tournure dangereuse – à supposer toutefois que l'absence d'intention et de fin dans le devenir vienne de plus en plus au jour de la conscience. Il semble que se prépare une dévalorisation générale : rien n'a de sens, cette sentence mélancolique qui signifie que toute espèce de sens gît dans l'intention et que si toute intention fait défaut, le sens fait aussi totalement défaut », dans Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance, tome 1, op. cit.*, p.71 (fragment 161). Deleuze évoque l'expérience de l'« absurde comme sans-signification », entraînant un risque de sombrer vers le sans-fond, dans *Logique du sens, op. cit.*, p. 160.

Yourself and yours, pourrait tout autant être le signe d'un accord à sa condition que celui d'une réaction négative. Après avoir bu, Anne envoie à son amie un sms disant : « *Je suis en marche sur le chemin inconnu* » (« *I'm on my way to the unknown path* »). Mais où mène ce chemin ? À la renaissance du personnage après un passage dans le sans-fond, ou à l'abîme et à la néantisation ? Ce sms suscite en tout cas l'inquiétude de Sook, qui s'imagine qu'Anne songe au suicide, que le « *chemin inconnu* » mène tout droit à la mort. Anne arrive ensuite face à la mer, où elle plongerait peut-être si, au même moment, n'en sortait le maître-nageur – ce maître-nageur qui n'a cessé de répéter, d'histoire en histoire, qu'il était là pour la protéger. Jingu, quant à lui, se raccroche aux sentiments qu'il éprouve pour Oki, à leur relation naissante.

Le moment de la perte des illusions de continuité, celui où les conditions d'existences précédentes sont niées, est celui du *nihilisme*, dont nous avons noté le caractère ambigu. Le nihilisme est une étape sur le chemin menant de la connaissance à la croyance, le moment où tous les liens sont rompus, celui où plus rien ne semble nous rattacher au monde connu, moment à la fois plein de promesses et de menaces. Il faut, à la lecture du sms d'Anne, songer aux mots de Nietzsche :

> « Nous avons quitté la terre, nous nous sommes embarqués ! Nous avons coupé les ponts – bien plus, nous avons rompu avec la terre ! Dès lors, petit navire, prends garde ! À tes côtés s'étend l'océan : sans doute ne hurle-t-il pas toujours et parfois s'étale-t-il comme de la soie et de l'or et comme une rêverie de la bonté. Mais des heures viennent où tu reconnaîtras qu'il est sans limite et que rien n'est plus effrayant que l'infini. Ô pauvre oiseau qui t'es senti libre et qui désormais te heurtes aux barreaux de pareille cage ! Malheur à toi si le mal du pays te saisit, comme s'il y avait eu plus de liberté là-bas – alors qu'il n'est plus de "terre" ! »[614]

Les personnages sont *embarqués,* mais il s'agit de savoir s'il sont capables d'affronter le dehors, de faire le deuil de la continuité, au lieu de se retourner vers un monde qui a disparu. S'ils sont capables de se maintenir à flots au lieu d'échouer en s'enfonçant dans le sans-fond. Un tel maintien peut passer par de bonnes rencontres – l'intervention d'un maître-nageur – mais il suppose surtout un effort des personnages et l'émergence de nouvelles valeurs et capacités, d'une nouvelle croyance.

3) Croyance et choix dans Le jour d'après *: du problème à son issue*

3. a Régime de rupture et difficultés à croire (Bongwan, Haejoo, Changsook)

[614] *Le gai savoir, op. cit*., p. 208 (fragment 124).

Nous avons longuement procédé, au fil de nos analyses et réflexions à la détermination d'un problème, tout en suggérant ici et là, notamment à partir de certains mouvements positifs des personnages, quelle pourrait en être l'issue. Nous allons dans la fin de ce travail déterminer plus précisément cette issue, mais il faut tout d'abord insister sur le fait qu'il s'agit de l'issue *de ce problème*, c'est-à-dire qu'elle en fait pleinement partie et ne saurait consister en sa négation. C'est à partir d'une rupture de l'homme et du monde, de l'action des forces de discontinuité à la surface, que l'issue apparaît. Elle ne peut donc ni se trouver du côté d'un retour illusoire à la continuité, à la « terre » ou au « monde connu », ni se situer du côté d'une dénonciation et d'une dévalorisation nihiliste des anciennes croyances. L'issue doit se trouver du côté d'une nouvelle croyance, d'une croyance *à partir de la discontinuité,* en respectant tous les termes ou toutes les conditions du problème.

Parler de croyance comme nous le faisons implique toujours un rapport à la pensée, une certaine articulation du savoir et de la croyance. Chez Deleuze, la croyance est profondément liée à une confrontation au dehors, confrontation qui fonde une définition de *la croyance comme « pensée de l'impensable »*, c'est-à-dire comme opération de la pensée seule à même de s'aventurer avec succès par-delà les limites de la connaissance. La croyance est ce par quoi la pensée se rend capable de remédier à la rupture d'avec le monde en redonnant à l'expérience ce qui lui échappe, la possibilité de faire « de l'impensé la puissance propre de la pensée » à partir d'un rapport avec le dehors[615].

Mais il y a là un paradoxe et une épreuve, puisque, si la croyance doit permettre de se relier au monde, le moment de la rencontre avec le dehors est par définition le moment où la croyance est problématique, celui où le monde est perdu, où il n'existe plus aucune raison de croire, plus aucun moyen de distinguer et d'évaluer les différentes croyances[616]. Pour cela même, le moment de la rencontre avec le dehors doit être celui d'un renversement, et s'accompagner d'un choix. Les personnages sont confrontés au dehors à l'occasion de certaines *épreuves* (encore une fois : une brique de lait suffit) mais seul un « point du dehors au-delà du monde extérieur » est, selon Deleuze, capable de nous redonner croyance au monde, et le choix se définit lui-même comme un « point plus profond que tout lien avec le monde »[617]. Ainsi, le point du dehors pourrait bien être le lieu d' une bascule, où se joue le passage de la connaissance à la croyance, d'un mode d'existence à l'autre.

Mais cela demande quelques précisions. Nous avons vu qu'il appartenait à Oki, Jingu ou à Anne de trouver le sens qu'ils veulent donner à leur existence, comme il appartenait à Munkyung de voir à travers ses yeux, et pas ceux d'un autre. Dans les échanges étudiés précédemment, des personnages qui

[615] *L'image-temps, op. cit.*, pp. 221-222.
[616] Voir *supra*, p. 46, lorsque nous évoquions un moment où la croyance « tourne à vide », comme coupée de tout objet.
[617] *Ibid.*, p. 237, p. 232.

occupaient la fonction de substituts d'une instance transcendante renvoient les autres à eux-mêmes (à leur point de vue). Mais il y a là une difficulté évidente, puisque les personnages renvoyés à leur point de vue sont en même temps confrontés à une équivalence des points de vue et à une *absence de critères de sélection*. Nous avons eu plusieurs fois l'occasion d'indiquer que l'instance transcendante était en tant que fondement, centre ou origine commune, profondément liée à une opération de hiérarchisation et de sélection : il est dès lors logique que la disparition de cette instance débouche sur une *impossibilité de choisir.* Comme nous l'avons vu, l'expérience d'un monde sans transcendance et sans profondeur est celle d'une réalité où tout se réduit à la platitude de l'absurdité, et cela signifie également être pris dans un régime de rupture et un devenir-illimité, autant de composantes qui semblent devoir renforcer une *incapacité à croire*.

Mais cette expérience pose les conditions d'un renversement. En tant qu'elles impliquent la confrontation avec le dehors, les épreuves des personnages réunissent toujours un enjeu de pensée et un enjeu existentiel. Sur le plan de la pensée, le dehors suppose un dépassement des limites de la connaissance, la découverte d'un « impensé » ; sur le plan de l'existence, le dehors se formule comme *ouvert absolu*. « Ouverture absolue » (mais aussi bien l' « infini » qu'évoque Nietzsche), signifie qu'en l'absence de raisons de choisir et de principes de limitation, aucune possibilité n'est exclue. C'est ce qui constituait en bonne part *l'épreuve du possible* : l'on saute alors d'une possibilité à l'autre sans jamais éprouver de nécessité, toute actualité se doublant d'une virtualité et chaque individu semblant renvoyer à une série de remplaçants. Une telle expérience suppose un vertige et menace d'une plongée dans le sans-fond, l'illimitation faisant signe vers une indétermination première. Or, le sans-fond correspond dans l'espace du dehors qui double la surface, à une zone d'indétermination objective : *à cette dimension objective du problème correspond ainsi l'état d'indétermination existentielle des personnages*, une impossibilité et une incapacité de choisir.

Mais le point où semblent s'être évaporées toutes les conditions du choix est celui où l'on entre « en rapport absolu avec le dehors, par-delà la conscience psychologique intime, mais aussi par-delà le monde extérieur relatif », celui où les conditions d'une véritable affirmation sont posées : *le moment du choix et de la croyance*, capables de tout redonner. C'est qu'en réalité le choix ne doit pas s'opérer en fonction de critères déduits de l'extérieur et de raisons savamment pesées. Le choix est une opération de la pensée qui échappe, comme la croyance, au domaine de la simple raison : il s'agit d'abord d'une réaction de la pensée à la saisie de l'ouverture absolue, le choix pouvant alors s'identifier à la pensée

comme « détermination de l'indéterminable », et non à une simple opération de sélection entre alternatives déjà déterminées et données au préalable[618].

Ainsi le moment de la confrontation au dehors comme ouvert absolu peut être à la fois celui où il est raisonnablement impossible de croire, de choisir, et où l'on a tout pouvoir de choisir, de poser ses valeurs et ses critères, dans une « insondable décision » prise « en vertu de l'absurde » - le moment où le choix qui nous relie au monde est possible, où l'on peut croire au lien de l'homme et du monde « comme à l'impossible »[619]. *Le choix peut alors se définir comme une détermination existentielle qui implique le rapport d'un individu au monde, comme une décision posant hors de tout fondement un point de vue sur les choses, supposant une orientation et entraînant un mode d'existence, une attitude*.

Le point important est donc celui-ci : *le choix, au lieu de porter sur des possibilités ou alternatives données, porte sur le choix, sur la croyance elle-même* (la possibilité de choisir, la possibilité de croire), et c'est à partir de là que nous pouvons dans un second temps interroger la détermination que les personnages donnent à leur existence, les valeurs et les critères posées par leurs choix (ou non-choix) et les objets que se donnent la croyance. Dès lors que l'on comprend que le choix n'a pas à être effectué en fonction de critères préalables mais qu'il pose ses propres postulats, on réalise la puissance immense du choix, qui est de *faire en sorte que l'ensemble de ce qui est nié à partir des postulats d'unité et de continuité redevienne valable*, que tout ce qui est perdu soit redonné, mais d'une autre manière, à l'intérieur d'un nouveau cadre forgé au contact du dehors.

Mais *la croyance constitue une épreuve, et le passage par le dehors implique en réalité une double mutation*, celle du concept de croyance et celle des personnages, qui doivent acquérir une nouvelle conscience. La croyance telle que la conçoit Deleuze a deux grandes spécificités, qui rejoignent une distinction entre plan de pensée et plan de l'existence : elle échappe au modèle du savoir et elle subit une conversion immanente pour devenir croyance en ce monde-ci[620]. Nous allons rencontrer ces deux spécificités et revenir sur les différents points que nous venons d'aborder par l'intermédiaire d'un nouvel exemple, à savoir le dernier film d'Hong Sang-soo sorti en France à ce jour : *Le jour d'après*.

L'épreuve quotidienne de Bongwan

[618] *Ibid*., p. 231.
[619] *Ibid.*, p. 230 (« quand le problème porte sur des déterminations existentielles, et non pas sur des choses mathématiques, on voit bien que le choix s'identifie de plus en plus à une insondable décision. Le choix ne porte plus sur tel ou tel terme, mais sur le mode d'existence de celui qui choisit »), p. 221.
[620] Dork Zabunyan note cette « double spécificité du motif de la croyance » chez Deleuze, dans *Gilles Deleuze, voir, parler,penser au risque du cinéma, op. cit.*, p. 193.

Ce dernier réunit de nombreuses déterminations du problème en produisant à nouveau dans la filmographie d'Hong Sang-soo l'image d'un monde discontinu, soumis à l'actions des forces de continuité et de discontinuité. Les personnages de ce film subissent eux aussi des épreuves et sont également confrontés à un point du dehors, mais le film met en jeu différentes positions et confronte les incapacités à croire d'une série de personnages à un personnage croyant. Si tous les films participent d'un même problème, l'accent est cette fois mis sur la croyance elle-même, et nous verrons que la croyance, en plus d'être mise en jeu dans les situations, devient ici l'objet d'une discussion d'ordre philosophique à même de nous aider à saisir la mutation d'un concept et d'un personnage, mais aussi à même de nous orienter vers une nouvelle possibilité de vie.

Le film s'organise autour de quatre personnages : Bongwan, un éditeur d'une cinquantaine d'années, Haejoo, sa femme, Changsook, l'ex-secrétaire et aussi la maîtresse de Bongwan, et enfin Areum, une jeune femme qui a été engagée par Bongwan pour occuper le poste laissé vacant par Changsook (et qui effectue son premier – et unique - jour de travail). La discussion opposera les personnages de Bongwan et d'Areum, le premier occupant une position nihiliste et la seconde indiquant une issue, mais, avant d'en arriver là, il convient de décrire l'épreuve de Bongwan et son expérience du dehors.

Bongwan se trouve dans la situation de tension de nombreux autres personnages d'Hong Sang-soo. En tant qu'homme marié, il peut notamment être rapproché du personnage de Lee dans *Haewon et les hommes,* et de Sung-nam dans *Night and day*. Il apparaît ici comme eux dans l'impossibilité de choisir entre continuité et discontinuité et tiraillé entre deux femmes, une épouse et une maîtresse, qui sont toutes les deux incapables de croire, la situation du personnage étant ainsi particulièrement éprouvante et invivable. Tout ceci apparaît d'emblée, à l'occasion d'un échange entre Bongwan et sa femme, puis d'un trajet du personnage.

L'un des tous premiers plans réunit donc autour d'une table Bongwan et son épouse. Cette dernière, assise en face de son mari, lui confie qu'elle le trouve différent, et se met à le questionner au sujet d'une éventuelle relation avec une maîtresse, relation qui expliquerait selon elle cette différence. L'échange, débuté sur un ton léger, se prolonge et diffuse une ambiguïté assez pesante. Haejoo réitère à plusieurs reprises ses questions, allant jusqu'à demander à son époux de la regarder dans les yeux. Mais Bongwan continue à manger, silencieux, réagissant uniquement par des expressions faciales, sourires ricanants qui, s'ils peuvent manifester une forme d'amusement devant la conduite d'Haejoo, ne manquent pas d'inquiéter. Il n'est pas impossible que le mari juge sa femme puérile et considère qu'il ne vaut pas la

peine de répondre, mais, de fait, aucune parole réconfortante ne vient mettre de terme à l'alarme de l'épouse.

Bongwan reste impénétrable, et ce premier face-à-face suffit à nous rappeler l'impossibilité pour les uns de savoir ce que pensent les autres, ainsi que le caractère problématique *a priori* de la confiance chez Hong Sang-soo. Quoique mari et femme, *le couple de Bongwan et d'Haejoo est donné dans le film comme l'association du mensonge et de la méfiance*. Haejoo apparaît relativement peu au cours du récit, mais elle se caractérise par le fait de ne rien croire de ce que lui dit son mari. En dehors du premier face-à-face et de deux sms, Haejoo réapparaît essentiellement vers le milieu du récit, à l'occasion d'une séquence où, après avoir trouvé dans la poche de Bongwan un poème destiné à Changsook (ses soupçons étant donc confirmés), elle se rend la maison d'édition de son mari. Mais cette visite impromptue est l'occasion d'un quiproquo : elle ne trouve pas sur place Changsook, la maîtresse, mais Areum, et c'est sur cette dernière que l'épouse déverse son courroux. S'ensuit une discussion où Bongwan essaie d'expliquer la situation à sa femme (il a rompu avec Changsook, et Areum est innocente), mais ses paroles ne viennent pas à bout de la méfiance d'Haejoo. Celle-ci enverra en effet peu après un sms où elle complimente Bangwon et Areum pour leurs talents de comédiens, tout en reprenant un terme qui nous est familier, puisqu'elle les accuse d'être « démoniaques »[621].

Nous avons vu que le démoniaque, à l'intérieur du problème de la croyance, renvoyait à une discontinuité absolue, à une monstruosité en excès par rapport à la simple immoralité. Tout comme Ku, dans *Les femmes de mes amis*, pouvait apparaître comme un démon s'infiltrant dans les mariages des autres, Bongwan, en profanant l'engagement marital, en l'ouvrant au mensonge et à une illimitation potentielle, apparaît comme un démon aux yeux de sa femme. La conduite de Bongwan renvoie ainsi à une force de discontinuité qui porte atteinte à l'unité familiale et ruine les principes anciens.

Et il faut souligner que le terme de « démoniaque » est relevé et commenté par les personnages eux-mêmes : Bongwan s'étonne que sa femme recoure à ce vocabulaire alors qu'elle ne va elle-même jamais à l'église et méprise ceux qui pratiquent une religion. Il ne faut donc pas s'imaginer qu'Haejoo soit ici un ange confronté à des démons, et que ce sont les actions de son mari ou des autres qui font d'elle une incroyante. Elle est au contraire dès le départ incroyante, et sa posture morale relève en partie du jeu voire de l'hypocrisie. Sa rencontre avec Areum nous montre d'ailleurs qu'elle est tout à fait capable de se conduire comme un monstre puisque, la prenant pour la maîtresse, elle l'insulte et s'en prend à elle physiquement – Areum fera remarquer plus tard qu'elle a reçu ce jour-là sa première gifle. L'information donnée par Bongwan quant à Haejoo a donc de l'importance : *Haejoo ne croit pas plus en Dieu qu'en son*

[621] « *Tu n'oses plus rentrer à la maison. Pourquoi ? Tu as peur ? Vous jouez bien tous les deux. Vous pourriez faire du cinéma. Tu n'es qu'un sale égoïste. Obsédé sexuel ! Hypocrite ! Tu croyais me faire avaler ça ? Vous êtes démoniaques !* »

mari, quoiqu'elle condamne les autres au nom du mariage, et *le personnage participe ainsi pleinement d'une articulation entre l'action des forces de discontinuité et une incapacité à croire.*

Bongwan n'est pas le démon imaginé par sa femme, mais il est, comme nous l'avons dit, dans l'impossibilité de choisir et éprouve une tension considérable. Suite à l'échange de Bongwan et de sa femme au petit-déjeuner, une série de plans est consacrée au trajet qu'effectue quotidiennement Bongwan entre son domicile et son lieu de travail. Ce trajet est traité en une douzaine de plans.

Le premier (1) montre Bongwan sortant de son immeuble. Mais, alors qu'il commence à s'éloigner, la voix de sa femme retentit, l'interpellant d'un « *chéri !* », comme s'il avait oublié quelque chose en partant. Cependant, Bongwan, lorsqu'il se retourne, n'aperçoit personne. Il continue alors sa marche, et, après être passé sous une sorte d'arche métallique, sort du champ.

Nous passons alors à un nouveau plan (2) à l'avant duquel nous pouvons reconnaître un bout de l'arche métallique aperçue précédemment, mais cette reconnaissance s'associe à un effet de discontinuité : Bongwan entre dans le champ par la gauche, soit par le même côté dont il venait de sortir, mais habillé différemment. Cela suffit à nous indiquer que nous n'avons pas affaire à une progression linéaire. Surtout, Bongwan est cette fois soutenu par Changsook, les deux personnages ayant l'air passablement éméchés. Nous nous imaginons spontanément que nous sommes passés du soir au matin, du moment du départ à celui du retour, suite à une ellipse. Quoiqu'il en soit, les deux personnages s'arrêtent après avoir passé l'arche et Bongwan, désireux de passer davantage de temps avec sa secrétaire, l'emmène dans un escalier souterrain qui se trouve à côté.

Nous retrouvons alors les deux personnages dans un nouveau plan (3), serrés l'un contre l'autre et appuyés sur un mur. La jeune femme appelle Bongwan « *patron* », mais il est clair que leurs rapports excèdent le plan professionnel (le récit confirme donc très vite les soupçons d'Haejoo). Les personnages s'échangent ici quelques paroles d'amour et images positives (« *tu es une belle personne* », dit Changsook, « *c'est toi qui est belle* », répond Bongwan). Mais une coupe survient brutalement juste après que Changsook ait dit « *je t'aime* ».

Viennent alors deux plans qui nous montrent l'avancée de Bongwan, traversant un boulevard (4), puis remontant une allée (5).

Survient ensuite un plan qui semble avoir un statut particulier à l'intérieur de la séquence puisqu'il nous montre Bongwan se déplaçant, certes, mais cette fois en train de courir, et en tenue de jogging (6). Le personnage, s'étant rapproché de l'avant-plan, fait une pause, s'asseyant sur du matériel de sport en plein air pour y reprendre son souffle. Mais sa respiration haletante, quelques secondes plus tard, fait place à des pleurs dont on devine que la cause n'est pas l'effort physique qu'il vient d'accomplir.

Suite à cette crise, nous passons à un plan où Bongwan marche (7) : tout comme nous reconnaissions plus tôt l'arche métallique, nous reconnaissons cette fois le matériel de sport où Bongwan pleurait juste avant – mais il porte dans ce nouveau plan la tenue qu'il avait en sortant de son immeuble (dans les plans 1, 4 et 5), et il avance dans la direction inverse à celle dans laquelle il courait[622]. Un nouveau plan nous montre Bongwan descendant dans une bouche de métro (8).

Nous retrouvons ensuite le personnage en plein air, marquant un arrêt afin de prendre en photo avec son téléphone un décor ferroviaire (9). C'est alors qu'il reçoit un sms d'Haejoo, où cette dernière revient sur le face-à-face du petit-déjeuner, en s'excusant : « *chéri, j'ai été trop susceptible. Tout va bien, ne t'inquiètes pas. Ça doit être la ménopause* ». Bongwan sort du champ après la lecture.

Une nouvelle coupe nous amène à un gros plan sur deux mains serrées l'une dans l'autre, avant qu'un zoom arrière ne nous découvre Changsook et Bangwon, assis côte à côte dans une rame de métro (10). L'éditeur, assoupi, a la tête posée sur l'épaule de sa secrétaire.

Mais cette scène paisible fait place à nouveau plan : nous sommes toujours dans une rame de métro et Bongwan est assis, mais cette fois seul et absorbé dans un bouquin (11).

Arrive alors le dernier plan de la série, où nous voyons Bangwon sortir d'une bouche de métro et avancer dans la ville (12) – le plan suivant nous montrera pour la première fois la maison d'édition.

Le trajet de Bongwan, comme on le voit, fait l'objet d'un important travail de découpage, qui rend les rapports des différents plans incertains ou les liaisons spatio-temporelles flottantes. L'hypothèse de l'ellipse, que l'on peut formuler spontanément lors du second plan, ne tient pas la longueur et nous comprendrons par la suite (notamment en apprenant que Changsook avait déjà démissionné le jour où avait eu lieu la conversation entre Bangwon et sa femme), que les plans avec Changsook (2, 3 et 10) sont des fragments de passé, et que la série de plans met par conséquent en jeu un rapport présent-passé. Le moment où Bongwan reçoit un sms de sa femme a une certaine importance, puisqu'il suggère une continuité en rattachant un fragment (le plan 9, donc), à la conversation précédente : certains plans (1, 4 et 5, 7 et 8, 11 et 12) pourraient constituer une suite chronologique, correspondant au trajet que Bongwan effectue ce matin-là, après le face-à-face avec sa femme.

Mais il n'est néanmoins pas possible de réduire ce trajet à un rapport du présent et du passé : nous avons à nouveau affaire à un rapport actuel-virtuel. En effet, un plan ne correspond ni à un parcours présent de Bongwan ni à un passé vécu avec Changsook, et est impossible à situer relativement aux

[622] La question se pose à ce moment de savoir s'il court en s'éloignant de chez lui ou en y retournant, donc de savoir s'il est en train de s'éloigner ou de rentrer chez lui dans le plan suivant (c'est un cas où la « fonctionnalisation » de la réalité est en jeu, alors même qu'il nous manque des données spatiales, qu'une indétermination est sensible). Cependant, cela n'a pas d'importance pour notre analyse, et la suite des plans suggère qu'il courait en direction de son domicile et qu'il s'en éloigne ensuite, une série de plan correspondant à son trajet de chez lui à son travail – mais nous allons voir que ce n'est toutefois pas si simple...

autres : nous voulons bien sûr parler du plan où survient la crise de larmes. Ce plan ne peut être situé ni après le parcours matinal de Bongwan, puisque ce parcours reprend ensuite, ni avant, puisqu'il intervient alors que le trajet a déjà commencé. *La présence de ce plan a pour effet de produire un décrochage vis-à-vis de la chronologie, et assure une indétermination générale* : il nous suggère que le trajet auquel nous assistons n'est pas un trajet unique et situé dans un présent empirique, mais que chaque fragment du trajet pourrait renvoyer à une ligne temporelle différente – autrement dit, que nous avons affaire à des pointes de présent désactualisées.

Assis sur le matériel de sport, Bongwan est dans la même situation que Youngsoo devant la porte de Minjung dans *Yourself and yours* : il ne s'agit pas ici d'un trajet physique dans un espace concret et continu, mais d'un événement qui a lieu hors du temps empirique, le trajet quotidien de Bongwan se déroulant dans un présent qui ne passe pas. L'événement, dans le cas de Youngsoo, était la pause dans sa relation avec Minjung, et l'événement est ici constitué par le tiraillement de Bongwan, par la situation de tension entre continuité et discontinuité, *situation quotidienne qui se confond avec son trajet*.

L'objet de la séquence n'est donc évidemment pas la description du parcours de Bongwan, mais celle de *l'événement que constitue le trajet entre une femme et une maîtresse*, entre le domicile familial et le lieu où l'exercice d'une profession se confond avec celui de la passion, entre une existence continue et une existence discontinue. Il ne faut pas chercher la cause des larmes de Bongwan ailleurs : ce n'est pas la course et l'effort physique qui le fait craquer, c'est un trajet quotidien qui demande un effort mental considérable, qui libère des forces incommensurables. C'est l'action conjuguée des forces qui, s'exerçant sur le personnage, font jaillir les larmes. Mais si la tension se libère en quelque sorte au moment de la crise de larmes, il faut bien voir que *c'est indissociablement l'ensemble de la série de plans qui renvoie au plan du jogging comme image virtuelle et le plan du jogging qui produit la série de plans comme autant d'images virtuelles constituant le trajet* comme événement à la fois réel et mental : tout ici est réel en tant que virtuel et est soustrait au cours chronologique du temps.

Plusieurs éléments vont en ce sens, et les différents choix d'Hong Sang-soo font de cette série de plans une véritable expérience de tension et de rupture. Évidemment, le fait que la voix d'Haejoo, dans le premier plan, ne s'incarne dans aucune présence physique était déjà un indice puissant du type d'image auquel nous avions affaire. Et le sms reçu plus tard appartient ici à la même logique que l'interpellation orale, puisqu'il s'agit avant tout de ramener l'épouse au sein d'un trajet mental, comme l'un des deux termes constitutifs de l'épreuve de Bangwon (l'autre terme étant donc la maîtresse). L'alternance entre l'épouse et la maîtresse est remarquable dans cette série de plans, et il faut souligner d'une part qu'elle a déjà en elle-même tout pour faire éprouver à Bongwan un fort sentiment de culpabilité, mais qu'elle met

également ici en jeu une forme de violence, et que Bongwan ne contrôle pas plus ce qui lui arrive au cours de son trajet que Youngsoo lors de sa recherche de Minjung.

La culpabilité peut se déduire de certains enchaînements : recevoir un sms rassurant de l'épouse, donc une marque d'affection, *et* serrer la main de la maîtresse, se blottir contre elle. La force de discontinuité est ici sensible, et la position innocente des amants prend un caractère démoniaque. Cependant, les apparitions de Changsook subissent elles-mêmes un traitement brutal, puisque la coupe, qu'elle intervienne juste après un « je t'aime » ou qu'elle fasse passer d'un plan où Bongwan est contre sa maîtresse à un plan où il se trouve au même endroit mais seul, renvoie sans cesse le personnage à une impossibilité de se lier. Le trajet met en jeu une tension entre continuité et discontinuité, mais on dirait que la force de discontinuité l'emporte ici, insistant dans les interstices pour séparer les couples et opérer la rupture de Bongwan et du monde dans lequel il évolue. *L'épreuve du personnage n'est donc pas séparable ici des opérations du montage et de l'action de forces qui confrontent le personnage à un dehors*, si bien qu'il lui est impossible de faire ou de savoir ce qu'il veut.

C'est bien en cela que Bongwan peut nous rappeler d'autres personnages, comme Sung-nam. Ce que montre cette série de plans, c'est qu'il n'est pas, au début du récit, en mesure de choisir de rester avec sa femme (être un bon mari et père – puisqu'il a, comme Lee, un enfant), ni de quitter sa femme et de choisir la discontinuité (être démoniaque)[623]. Bongwan est dans *une situation invivable qui lui vaut d'être traité tantôt de menteur et tantôt de lâche* par les femmes de sa vie. On trouve ainsi dans *Le jour d'après* une séquence où Changsook accuse Bongwan de lâcheté, le mettant au défi, puisqu'il dit prétend l'aimer, d'appeler sa femme pour lui avouer leur relation et de lui dire qu'il la quitte. Mais Bangwon, qui semble à deux doigts de relever le défi, ne s'exécute pas. Il finit au contraire par rappeler à sa maîtresse l'existence de sa fille et par lui demander si elle veut qu'il lui montre sa photo. La jeune femme rétorque alors qu'il lui montre *à chaque fois* cette photo, suggérant donc à la fois que la conversation a déjà eu lieu et tout ce qu'un tel geste doit à la force de l'habitude.

Situations et positions de Bongwan et Changsook : impossibilité du choix et incapacité à croire

Des décisions, pourtant, sont bien prises dans *Le jour d'après*, mais aucune ne semble définitive. Bongwan et Changsook ayant fini par rompre, la famille semble l'avoir emporté. Mais Bongwan, même une fois Changsook partie, ne cesse pas d'éprouver une tension et, lorsque la jeune femme réapparaît, environ un mois après leur séparation, l'éditeur se montre prêt à tout recommencer : le couple parle de

[623] Il faut donc lui appliquer la catégorie du monstre innocent, tout autant incapable de faire le bien que le mal.

« *repartir de zéro* » et partage de nouvelles paroles d'amour et d'engagement (« *aimons-nous jusqu'à la mort* »).

Plus tard, lors des dernières séquences du récit, qui ont lieu après une ellipse, nous apprendrons que Bangwon a quitté son domicile pour vivre avec Changsook. Mais cela n'aura duré qu'un mois : l'éditeur raconte en effet qu'Haejoo est venue le voir en tenant sa fille dans les bras et qu'il a alors pris la décision de vivre pour son enfant. La rupture avec la maîtresse n'est donc pas plus définitive que celle avec l'épouse.

Par ailleurs, si, à la fin du film, Bongwan semble avoir finalement choisi la continuité, deux éléments relativisent un tel choix. Bongwan, en évoquant cette décision, dit « *ça ne m'a pas pris une seconde* », signalant bien qu'il n'y va pas d'un choix mesuré et réfléchi. Mais ce qui frappe est qu'il suggère lui-même la dimension négative de cette décision. Juste après avoir fait part du choix de vivre pour sa fille, il déclare en effet qu'il a ainsi choisi d' « *abandonner* » sa vie. Ceci en dit long sur la valeur donnée chez Hong Sang-soo au choix de la continuité : l'on aurait tort de penser que le personnage s'en tire mieux que d'autres qui, eux, se maintiennent ostensiblement dans une position intermédiaire ou dans une suspension. Si sa décision pourrait avoir réduit sa souffrance, elle implique une négation de la vie et ne constitue en aucun cas une issue positive.

Mais il ne s'agit peut-être pas en réalité d'une décision définitive, puisque le personnage nous apparaît à la fin du film toujours susceptible de reproduire ses actions passées. Il nous faut ajouter ici quelques mots à propos de la structure du récit et de la place qu'y prend Areum. Areum fait sa première apparition immédiatement après la série de plans nous montrant le trajet de Bongwan de son domicile à sa maison d'édition et la tension qui s'y joue. La relation de Bongwan, d'Haejoo et de Changsook constitue une sorte de triangle dans *Le jour d'après*, mais l'introduction du personnage d'Areum permet à Hong Sang-soo de redoubler, en quelque sorte, cette situation de départ.

Areum, comme nous l'avons dit, a été recrutée pour prendre la place de Changsook, et nous pouvons ici entendre le terme de « place » au sens structurel que nous lui donnions dans la troisième partie lorsque nous traitions du principe d'interchangeabilité chez Hong Sang-soo : nous devinons rapidement qu'Areum, en plus d'occuper la place de secrétaire à la maison d'édition, pourrait remplacer Changsook dans le cœur de Bongwan. Le drame de la substitution est tout à fait sensible dans *Le jour d'après*, mais sous une forme tout à fait spécifique puisqu'il est cette fois directement pris en charge par le montage.

Plusieurs fois au cours du récit, des séquences mettant en scène Changsook interviennent, étant intégrées de manière à produire *un effet de continuité ou d'alternance* entre un moment passé avec l'une

et un moment passé avec l'autre. Sans être démonstratif, l'effet est néanmoins très clair. Par exemple, nous passons d'un plan où, à l'intérieur de la maison d'édition, Bongwan attend Changsook pour sortir déjeuner, à un plan où Bongwan et Areum sont tout juste sortis, en route pour un restaurant. Ou encore, nous passons d'un plan montrant Areum assise devant son ordinateur de bureau, à un plan de Bongwan lui-même assis à son bureau, avant que Changsook ne fasse son apparition là où l'on attendrait logiquement Areum. Il y a donc à chaque fois saut et substitution d'un plan à l'autre, et nous avons affaire à un *nouvel effet de dédoublement, qui ne concerne plus un cas de différence à soi* (Minjung dans *Yourself and yours*), *mais un cas de ressemblance à l'autre* (deux personnages différents)[624].

Avec la mise en relation de l'ex-secrétaire et de sa remplaçante par le montage, nous observons donc que la première rupture de Changsook et de Bongwan n'implique pas nécessairement la fin de l'attirance de l'éditeur vers la discontinuité et la relation adultère. Or, il n'est pas plus certain qu'il faille attendre davantage de détermination de la part de Bongwan après la seconde rupture. C'est du moins ce qui apparaît lors des dernières séquences.

Areum, suite au retour de Changsook dans la vie de l'éditeur, a finalement dû céder sa place de secrétaire à celle qu'elle devait remplacer, mais c'est bien Areum que nous retrouvons à la fin du film, après une ellipse. La jeune femme rend en effet visite à la maison d'édition afin de féliciter Bongwan pour un prix qui lui a été décerné. Mais les retrouvailles des personnages répètent alors leur première rencontre, Bongwan posant à la jeune femme les mêmes questions que lors de leur premier entretien, et lui manifestant le même intérêt. Areum finit par lui demander s'il se souvient d'elle, et il ne se rappelle finalement de leur rencontre précédente qu'après un léger effort.

La configuration est singulière et cette transformation des retrouvailles en première fois n'équivaut pas tout à fait à celle de *The day he arrives* ou de *Yourself and yours.* Mais il est clair que l'oubli ouvre encore ici une possibilité de recommencement : Bongwan rencontre Areum c*omme une première fois, c'est-à-dire comme au moment où elle aurait pu prendre la place de sa maîtresse*. Il faut donc mettre en relation la décision de Bangwon de « vivre pour sa fille », que le personnage semble considérer comme définitive, et l'intervention ici d'une force d'oubli ou d'une force du temps qui mettent la conscience et la volonté hors d'elles-mêmes, brisant les engagements. Bongwan ne peut pas échapper à ses conditions

[624] Nous pouvons noter qu'après avoir occupé la place de Changsook – jusqu'à être prise pour elle par Haejoo-, Areum se retrouvera plus tard à la place d'Haejoo elle-même, lorsque Changsook aura repris sa place de secrétaire et d'amante. Le récit comporte en effet deux scènes de confrontations qui se déroulent dans le même lieu, le salon de la maison d'édition, et se font écho *structurellemen*t : la première met face-à-face Bongwan et Areum, assis sur un divan, et Haejoo assise sur un autre divan face à eux ; la seconde met face-à-face Bongwan, Changsook et Areum, en répétant la configuration précédente. Par-delà les effets de montage, l'écriture établit ici le rapport des personnages et fait apparaître Areum comme un double possible pour chaque femme. Il faut d'ailleurs remarquer que Bongwan connaît lors de cette confrontation avec Areum une nouvelle crise de larmes : le personnage se trouve à chaque fois entre deux femmes différentes, et dans l'impossibilité de ne pas faire de mal à l'une voire aux deux (de ne pas se conduire comme un salaud).

d'existence, et cela implique dans sa situation un aspect positif et un aspect négatif : d'un côté, pris dans un mouvement qui le dépasse, sa vie n'est peut-être pas figée, d'un autre côté, pris dans un cycle de reproduction, il est peut-être voué à éprouver une tension, quittant une épouse pour une femme, une maîtresse pour une épouse, étant menteur aux yeux de l'une, lâche aux yeux de l'autre. L'issue, en effet, ne viendra pas de Changsook.

On remarque selon les moments une différence importante dans la relation de Bongwan et de Changsook. Nous avons noté que le couple adultère, au début du film, se renvoyait des images positives, que la jeune femme qualifiait son patron de « *belle personne* ». Mais Changsook n'est pas toujours dans cette disposition et elle traite son patron de lâche lors de l'échange au restaurant où elle le met au défi de quitter sa femme. Elle n'en reste pas là : de toute la filmographie d'Hong Sang-soo, cet échange entre les deux personnages est celui qui va le plus loin dans le registre pathétique et dans l'expression physique de la douleur, débouchant sur une crise de larmes de la part de Changsook elle-même[625]. La jeune femme commence simplement, si l'on peut dire, par accuser Bangwon de lâcheté, mais elle insiste lourdement face à la défense qu'il lui oppose, dénonçant son existence comme un mensonge (« *Quand tu rentres à la maison, tu mens. Pour te faire bien voir, tu mens à tout le monde* ») et l'incitant, quand il lui demande s'il est vraiment lâche, à se regarder en face.

Les personnages s'enfoncent de plus en plus : quand Bangwon s'étonne qu'elle puisse l'aimer tout en le trouvant lâche, Changsook déclare que le fait qu'il soit lâche ne l'empêche pas de l'aimer, mais qu'elle déteste ça. Et, après qu'elle lui a répété et confirmé qu'il était lâche, *que c'est la vérité*, Bongwan finit par abdiquer et dire « *Il vaut mieux que je pense ça. Je suis lâche, c'est vrai* ». Changsook se met alors à répéter trois fois qu'il est lâche, finissant par crier et par fondre en larmes. Elle essaie d'ingurgiter un verre de soju mais, secouée par les pleurs, la boisson lui coule de la bouche et, une fois le verre posé, ses sanglots redoublent de volume. Un panoramique s'attarde alors sur le visage de Bongwan, qui n'a pas un geste de réconfort pour la jeune femme, gardant les yeux baissés. La séparation future du couple semble peu étonnante au regard de cette scène. Comme le dira Bangwon à Areum : « *c'était trop dur pour nous deux* », « *on était arrivés au bout, on avait atteint la limite* ».

Il est clair que la situation des personnages semble ici invivable, mais il nous faut réitérer un diagnostic en rattachant la situation à notre problème et à l'attitude des personnages eux-mêmes. Nous pouvons voir ici que l'amour que se portent les personnages ne procure aucune joie et les laisse séparés de part et d'autre d'une table, chacun se repliant sur sa souffrance. Comme le dit Changsook, *c'est*

[625] Nous pourrions voir dans cet échange où les personnages s'enfoncent dans le négatif comme l'image inversée de l'échange qui a lieu dans la deuxième partie d'*Un jour avec, un jour sans* entre Cheonsoo et Heejung, au restaurant, caractérisé par une débauche d'affects positifs, une capacité à croire et une innocence des personnages – voir *infra*.

l'amour lui-même qui devient détestable. Mais le caractère invivable de la situation est autant lié ici à une condition objective, à l'action de forces, qu'à la mise en jeu de certains postulats et qu'à une forme d'incapacité. Nous pouvons tout d'abord relever le retour de l'accusation habituelle de lâcheté, qui ne fait ici, en partant du postulat qu'il dispose d'un moi et d'une volonté, qu'amplifier la culpabilité de Bongwan. Cette scène est d'ailleurs pour nous exemplaire, au sens où elle incique combien *le fait de pointer la faiblesse ou la lâcheté des personnages, loin de tracer une issue positive, revient à les enfoncer dans la négativité*.

Mais la mise à l'index du mensonge et l'invitation faite par Changsook à se « regarder en face » sont elles aussi symptomatiques. Non seulement Bongwan est qualifié de lâche, mais il est poussé par sa maîtresse à considérer cela comme une vérité profonde – ce qui implique que Changsook doit elle-même penser qu'elle aime un lâche et non pas une « *belle personne* » comme elle le disait. Alors qu'elle renvoyait auparavant une image positive, Changsook renvoie ici l'image la plus négative qui soit. La jeune femme se livre finalement à un exercice de négation, procédant par ses propos à la démolition impitoyable de toutes les illusions que le couple pouvait avoir à son propre sujet – ce qui nous intéresse particulièrement, puisque cela nous permet de saisir quelle est la position de Changsook.

Si Haejoo, l'épouse, ne croit pas ce que dit son mari et ne croit pas en Dieu, la maîtresse se fait quant à elle l'apôtre d'un réel débarrassé des illusions. Si elles sont liées à l'action des forces de discontinuité, *ces incapacités à croire des deux femmes ne sont qu'accentuer le caractère invivable des situations*. Face à l'impossibilité de Bongwan de quitter sa femme pour elle, Changsook adopte une position selon laquelle il convient de se regarder en face, sans voir que regarder la situation en face, c'est-à-dire ici évaluer la situation à partir de postulats de continuité, revient à ne remarquer que les mauvais côtés, à *être incapable de percevoir autre chose que l'aspect négatif de l'existence*. En réalité, le couple « démoniaque » est encore beaucoup trop attaché à certaines valeurs anciennes, et trop éloigné, donc de l'affirmation de nouvelles valeurs.

Tout en étant impliquée dans l'intrigue relationnelle du film et en venant, comme nous l'avons dit, redoubler la situation de base, Areum remplit, face aux positions des autres personnages et à leur incapacité à croire, une autre fonction : elle incarne une issue possible et positive. Elle se distingue dès sa première conversation avec Bongwan. Cette conversation est teintée de tristesse puisqu'Areum, amenée à répondre à des questions sur elle-même, confie qu'elle vit seule et évoque la mort de certains proches. D'abord la mort de son père, survenue par un malaise, en précisant qu'il ne vivait pas à Séoul et n'avait vraiment personne autour de lui ; puis la mort d'une sœur, suite à un cancer de l'utérus, en ajoutant cette fois qu'elles étaient vraiment très proches, qu'il s'agissait vraiment d'une « *belle personne* », plus jolie et

gentille qu'elle (on remarque ici un répétition). Une légère injustice émerge de ces derniers propos, mais Areum parle posément : éprouvant un vague à l'âme, elle demande à interrompre la discussion un moment.

Ces éléments nous intéressent évidemment, dans la mesure où ils suggèrent une expérience et une conscience de la mort comme force de discontinuité : sans doute la proximité soulignée avec la sœur, la comparaison entre elle et cette sœur (laissant entendre qu'il aurait été plus compréhensible qu'elle-même meurt à sa place), est-elle de ce point de vue importante[626]. Mais cette conscience de la mort, qui la rapproche d'ores et déjà à nos yeux d'Haewon, n'est pas le principal trait distinctif d'Areum.

3.b Bongwan et Areum : conversation entre un sceptique et une croyante

Décrire la situation des personnages du *Jour d'après* nous a permis de mettre en évidence le caractère éminemment problématique de la croyance dans ce film. Autour de Bangwon et son impossibilité de choisir entre continuité et discontinuité, nous trouvons une épouse incroyante qui a des raisons de ne pas croire ce qu'il lui dit, et une maîtresse qui n'a pas davantage de raisons de croire. Et c'est l'ensemble des relations qui se trouve concerné par un régime de rupture et de déliaison.

Nous disposons à présent de tous les éléments pour saisir au mieux ce qui se joue lorsqu'intervient dans le film une discussion entre Bangwon et Areum. Cette discussion peut être qualifiée de discussion philosophie, et prend pour objet la croyance. Elle intègre par ailleurs plusieurs motifs que nous avons déjà rencontrés et semble prolonger à l'intérieur de l'œuvre d'Hong Sang-soo certaines conversations, notamment celles qui avaient lieu dans *La femme est l'avenir de l'homme* entre Munho et ses étudiants (« *peut-on être heureux en niant tout ?* »), ou, dans *Un jour avec, un jour sans* entre Cheonsoo et le critique à la fin de la première partie (autour du « pouvoir des mots »).

Cette discussion est pour nous précieuse, et elle indiquerait à elle seule à quel niveau se situe l'enjeu dans les films d'Hong Sang-soo. Peut-être est-il arrivé à un spectateur de se demander pourquoi, au milieu d'histoires de couples, de maris infidèles et de maîtresse, les personnages montent ainsi sur des hauteurs métaphysiques. Mais il s'agit de comprendre que les enjeux relationnels, les rapports des personnages entre eux, ne sont pas séparables du rapport des personnages au monde qui les entoure et à

[626] Renvoyons à quelques lignes de Pierre Zaoui, qui, à la suite de Blanchot et de Deleuze, lie également la mort à un dehors et à un impensable : « On ne peut donc vivre l'expérience de sa propre mort que si l'on a d'abord fait l'expérience de l'amour et de la mort de l'autre dans cet amour. L'expérience de sa propre mort n'est peut-être toujours que celle projetée de la mort de l'autre ou des autres. Autrement dit, il n'y a pas d'expérience subjective de la mort, la mort est toujours extérieure au soi – il n'y a de mort que par l'autre et en l'autre, jamais en soi et par soi. (…) C'est pourquoi, si la mort est l'impensable, elle peut pourtant être expérimentée comme impensable », dans *La traversée des catastrophes*, Paris, Seuil, 2010, p.164.

l'existence. Nous tâchions ainsi de montrer dans notre description du récit, des opérations de montage, que la discontinuité et la rupture excèdent les personnages mais implique leur rapport à un dehors. Dès lors que nous disposons d'un problème auquel les rapporter, les éléments disparates, le tiraillement entre une épouse et une maîtresse et le sens de l'existence, apparaissent profondément liés. *Si les personnages sont toujours disposés à aborder de grandes questions, c'est qu'ils éprouvent et pensent eux-même un problème*.

L'échange suivant est exemplaire de cette disposition des personnages, puisque la question qu'y pose tout à coup Areum à son patron, « *Pourquoi vous vivez ?* », échappe à toute préparation : elle fait irruption et déroge à toute espèce de convention sociale. Ce type de questionnement est pourtant susceptible d'émerger à n'importe quel moment, la moindre situation vécue par les personnages renvoyant à des conditions d'existence générale et mettant en jeu l'existence entière. Ce sont alors les questions que posent les personnages, les réponses qu'ils donnent, qui nous permettent de les situer par rapport aux coordonnées d'un problème, d'opérer des distinctions entre modes d'existence. *S'il n'y a pas un moment qui n'engage l'existence, il n'y a pas une pensée qui ne renvoie à une manière de vivre*. En l'occurrence, l'échange des personnages témoigne ici d'une base commune, l'expérience du dehors, et d'une différence capitale :

« - Je peux poser une question ? N'importe quelle question ? Pourquoi vous vivez ?

- Notre présence ici ou notre existence ne relèvent pas de nous, si ? (…) Pour l'amour ? Ce genre de mot, ça te convient ? En inventant de belles phrases, on finit par y croire… ça n'a rien à voir avec le réel. Ce ne sont que des mots (…). Le réel, c'est une autre dimension.

- Ça vous plaît de vivre sans croire en rien ?

- Je veux bien croire en quelque chose, mais je ne peux pas croire en n'importe quoi.

- Pas n'importe quoi, mais des choses qui vous touchent.

- Bon… D'accord. Quel est le rapport entre le réel et tes croyances ?

- Comment je peux savoir ? J'essaie de croire, c'est tout. Je sais qu'il faut croire, alors je crois.

- Les mots peuvent-ils vraiment saisir le réel ? Tu y as déjà pensé ?

- J'ai lu des choses là-dessus.

- Et alors ?

- Qu'est-ce que ça veut dire, le réel ? Si on n'arrive pas à le saisir, c'est qu'il n'existe pas. La notion de réel est abstraite. Votre présomption n'est donc pas valable. C'est un leurre, non?

- Mais ça existe. On peut pas le décrire avec des mots, mais on le ressent.

- Vous ressentez le réel ?

- Bien sûr.

- Mais… Comment être sûr que votre ressenti, c'est bien le réel ? Vous voyez… C'est peut-être juste une illusion. Comment savoir ?

- Ce qu'on peut décrire avec des mots n'a rien à voir avec le réel. Les mots sont trop pauvres.
- Honnêtement, vous parlez comme ça par paresse ou par lâcheté.
- Par lâcheté ? Tu trouves ?
- Parce que chercher une croyance pour vivre sa vie pleinement demande trop d'efforts.
- Tu aimes bien vivre pleinement ?
- Vous devez trouver votre croyance… Croire en quelque chose rend plus heureux et plus sain. Vous ne pensez pas que refuser de croire en quelque chose à cause de ce genre d'illusion que vous appelez le réel, c'est un peu absurde ?
- Je crois que tu connais la vie. Tu es plus intelligente que je croyais.
- Non, je ne suis pas intelligente.
- Si, je t'assures. Très intelligente.
- Merci. (…)
- Tu crois en quoi, Areum ?
- Je crois que je ne suis pas maître de mon destin, que je ne tiens pas le premier rôle. Certainement pas. Ensuite, je crois que je peux mourir à tout moment. Je suis prête à l'accepter. Enfin, je crois que rien n'est vraiment grave. En fait, je crois que tout est merveilleux. Toujours. Je crois en ce monde. »

Cet échange nous permet d'ajouter Bongwan à la liste des personnages incapables de croire, et l'on pourrait qualifier sa position de *scepticisme* puisqu'elle consiste en une suspension de tout type d'affirmation ou d'adhésion à partir de l'idée que le réel est insaisissable et inconnaissable à l'homme (« *une autre dimension* »). La réponse qu'il donne ici à la question d'Areum témoigne d'une perte de croyance en la connaissance et au langage. Bongwan dispose indéniablement d'une forme de conscience, qu'il nous faut relier à son expérience du dehors : nous employons des mots *coupés* du réel et existons *sans raison*, dit-il.

Mais le scepticisme du personnage le fait tenir dans cette conversation le rôle que Changsook tenait face à lui dans la conversation abordée précédemment : celui du pourfendeur des illusions. Il paraît même ici plus radical que sa maîtresse, puisqu'elle démolissait l'illusion pour atteindre une vérité (Bongwan est lâche), alors qu'il rejette ici l'idée que l'on puisse appréhender le réel (ce qui implique l'impossibilité d'accéder à une vérité). Et nous pouvons d'ailleurs sentir, à travers la question que Bongwan pose à Areum (est-ce qu'elle a déjà pensé à certains problèmes?), qu'il s'imagine avoir atteint de son côté une position à partir de laquelle il s'apprête à donner une leçon de sagesse ultime à une jeune femme encore pleine d'illusions.

Mais c'est alors qu'un *renversement* a lieu, où se joue le passage du modèle du savoir au modèle de la croyance. Alors qu'il est clair que, pour l'éditeur, croire est une forme de faiblesse et d'illusion propre à qui ignore la coupure d'avec le réel, Areum soutient au contraire que l'illusion et le manque de force sont du côté de celui qui ne croit pas. Nous retrouvons en effet ici le terme de lâcheté, mais mobilisé dans un sens contraire à celui qu'il prenait lors de l'échange de Bongwan et de Changsook : le lâche n'est pas ici

celui qui ne fait pas l'effort de nier ses illusions pour regarder la vérité en face, mais celui qui ne fait pas *l'effort* de chercher une croyance. *Croire est comme voir la différence : il s'agit de capacités qui supposent une rééducation et s'acquièrent au terme d'un chemin difficile* . Comme Minjung disait à Youngsoo qu'il lui restait du chemin à faire (*Yourself and yours*), Areum indique ici que Bongwan reste bloqué à une étape intermédiaire.

Areum peut quant à elle dépasser les limites. Il est remarquable de retrouver dans la réaction de la jeune femme aux propos de Bongwan les principaux traits de la réaction de Nietzsche vis-à-vis du scepticisme, telle que l'a analysée Patrick Wotling. Ces traits sont au nombre de trois : *radicalisation* du scepticisme, *dénonciation* du scepticisme comme une forme de nihilisme passif, et *déplacement de l'enjeu* du terrain de la connaissance à celui des valeurs et de l'existence – le tout au profit d'une nouvelle croyance[627].

Alors que Bongwan se contente de rejeter les croyances comme des illusions, Areum soutient contre toute attente (de l'éditeur) que *l'illusion est ce au nom de quoi il rejette les croyances : le réel lui-même*. Alors que Bongwan oppose à toutes les illusions humaines (les croyances, le langage), une seul certitude, le réel inconnaissable, Areum lui suggère que cette certitude est dénuée de fondement, qu'elle est encore de trop. Sous une apparente radicalité, Bongwan n'est pas détaché de l'idéal du savoir, *il croit encore à la connaissance*, « fût-ce en posant que l'on ne peut l'atteindre »[628]. Il montre de part son rejet des croyances lui-même qu'*il valorise toujours la vérité* et la fait jouer comme critère : ce qui disqualifie les croyances à ses yeux (et cela vaut pour le langage) est qu'elles ne sont et ne peuvent pas être vraies. Areum radicalise donc la position de Bongwan en supprimant tout à fait la position du réel, produisant un bouleversement dans l'image de la pensée et dans l'existence.

Quel est la conséquence de la position ou du postulat du « réel » dans la pensée de Bongwan ? Elle vient uniquement fonder un système de négation. Comme nous l'avons dit, Bongwan apparaît sur ce point proche de Changsook : il commence par dénoncer les croyances comme des illusions, puis il procède à leur élimination, *mais sans affirmer quoique ce soit à la place* – c'est pourquoi sa position s'assimile à un nihilisme passif. Bongwan, comme il le dit, ne peut pas croire en n'importe quoi mais, comme la validité de la croyance reste malgré tout subordonnée chez lui à un critère de vérité, critère impossible à satisfaire de par la coupure avec le réel, il est voué à ne croire en rien et à passer son existence en éprouvant une distance vis-à-vis de ses actions et du monde, à ne pas « *vivre pleinement* ».

[627] Patrick Wotling, « "cette espèce nouvelle de scepticisme, plus dangereuse et plus dure". Ephexis, bouddhisme et frédéricisme chez Nietzsche », *Revue de métaphysique et de morale* n° 65, janvier 2010, pp. 109-123, article disponible en ligne : https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2010-1-page-109.htm
[628] *Ibid.*, p. 115.

Bongwan éprouve le dehors comme limite de la connaissance et une tension existentielle, mais il fait partie des personnages qui, tout en étant embarqués vers l'inconnu, restent orientés vers la continuité et la profondeur. L'existence de Bongwan apparaît invivable dans *Le jour d'après*, et nous avons vu que l'incapacité à croire des femmes de sa vie participait à renforcer sa souffrance, mais sa propre position participe à l'entretenir. La réponse qu'il donne à Areum lorsqu'elle lui demande pourquoi il vit, soit que l'existence d'un individu ne relève pas de lui, est de ce point de vue extrêmement symptomatique. Il manque quelque chose à Bangwon comme à d'autres personnages qui éprouvent un sentiment d'absurdité et risquent d'échouer dans le sans-fond, il y a en eux une « faiblesse », mais *ce qui leur manque n'est pas la continuité, leur faiblesse n'est pas morale. Ce qui manque, c'est la force de rompre avec les croyances et valeurs anciennes afin de choisir une croyance, d'affirmer un point de vue.*

Du scepticisme à l'affirmation, de la connaissance à la vie

La croyance constitue une épreuve et, confrontée au dehors, la pensée peut réagir d'au moins deux manières. Elle peut s'arrêter devant les limites de la connaissance, et l'on est alors incapable de croire à un produit de la pensée ne répondant pas aux critères de l'idéal du savoir. Elle peut s'aventurer par-delà cette limite et *convertir son impuissance en puissance*, et l'on devient alors *capable de croire* à ce que l'on a posé, d'*affirmer un objet dénué de fondement* – un pur produit de la pensée (une fiction de l'imagination, un fragment virtuel). Le premier cas correspond donc à la position de Bongwan, et le second à celle d'Areum. Face à Bongwan, Areum ne dit qu'une chose : il appartient à chacun, une fois les ponts avec le réel coupés, de *choisir de croire*. Bangwon a toutes les raisons de ne pas croire au monde et au réel, mais comme le dit Areum, l'absurdité, ici, est de ne pas croire au nom d'une chose qui n'existe pas : *le réel, le dernier résidu de l'idéal du savoir.*

Mais il y a deux conditions à une telle possibilité de croire. L'effort mental qu'elle demande coïncide avec un renversement de l'image de la pensée, puisqu'il s'agit bien ici de donner congé à l'idéal du savoir et à ses postulats. Bongwan place le débat sur le terrain de la connaissance et, sur ce terrain, Areum répond en soutenant que le réel est une illusion. Mais cette suppression est une opération éminemment critique, qui suppose un deuil de la continuité, de toutes les possibilités liées au savoir. *Supprimer le réel, c'est renoncer à la croyance à la connaissance et à la possibilité d'une certitude, s'ôter la liaison des choses de surface et du fond*. La position de Bongwan se caractérise par la pensée d'un réel inconnaissable articulée au maintien d'une valeur ou d'un critère de vérité, dont découle une dévalorisation des croyances et une existence souffrante. Du côté d'Areum, la suppression du réel

entraîne celle du critère de vérité et *une revalorisation des croyances, qui n'ont plus à être jugées en termes de vérité et de fausseté*[629]. Mais qu'est-ce qui vient remplacer dans la pensée d'Areum le réel et le désir de certitude ? Qu'est-ce qui lui donne la force d'opérer ce bouleversement dans l'image de la pensée ? Cela même qui chez Hong Sang-soo déterminait l'issue du conflit entre savoir et ignorance : la vie, le désir de « *vivre pleinement* »

Bongwan et Areum sont deux personnages conceptuels ou figures esthétiques qui « habitent » Hong Sang-soo, et le cinéaste, dans un entretien consacré au *Jour d'après*, évoque son propre passage d'une position sceptique et nihiliste à une position affirmatrice :

> « Avant, je crois que j'étais surarmé pour désamorcer toute affirmation ou tout jugement assuré : je cherchais les erreurs dans les jugements, les fautes dans les systèmes de croyance. J'étais très fort pour répéter : "ce que tu dis n'est pas vrai". La raison est que j'avais le cœur trop vide pour affirmer quoi que ce soit. Même lorsque je découvrais des vérités dans un raisonnement, je n'arrivais pas à croire à sa conclusion. Ce sont deux choses différentes. C'était ok sur le processus, mais mon intérieur restait dur, sec. (…) Aujourd'hui, je ressens qu'il est possible de poser un jugement, de donner une réponse, d'affirmer une vérité. Cela ne veut pas dire qu'il faut croire ce que je dis, c'est juste une manière pour moi de m'exprimer pleinement : je peux dire que je crois quelque chose, que je crois à une bonne manière de vivre, ce qui ne signifie pas que c'est une vérité universelle. Ce n'était pas possible avant, je n'étais bon qu'à nier, nier, nier. Maintenant, je crois que je suis plus normal ! (*rires*) »[630]

L'incapacité à croire du cinéaste nous renvoie à celle de Bongwan, et le cinéaste exprime à nouveau ici son souci d'une « bonne manière de vivre ».

Areum est bien ici en train d'indiquer une issue à Bongwan, afin de changer son rapport au monde, de résoudre la crise permanente qu'est son existence, mais cela n'est donc possible qu'au prix d'un effort mental et qu'en privilégiant la vie par rapport à la connaissance, qu'en commençant par *choisir la vie, ce qui revient à faire de l'existence l'enjeu même de la croyance*. Il faut nous rappeler ici l'absence de fondement des images de pensées : les images de pensée sont produites par la pensée elles-mêmes, et leurs postulats sont simplement inventés ou posés, s'offrant à la croyance[631]. L'opposition de Bongwan et d'Areum est ici celle d'un personnage sceptique, qui ne sait pas ou ne peut pas croire ou choisir, à un personnage qui croit et choisit[632], mais, si l'on se demande *pourquoi* Bongwan ne choisit pas et *pourquoi* Areum choisit la vie, nous sommes renvoyés à l'imagination et à la définition du choix comme

[629] François Zourabichivili définit également la croyance « inédite » qui émerge chez Deleuze : «"Croyance" n'a plus ici le sens traditionnel d'une attitude dont la validité relative se mesure à l'aune d'une vérité présente ou à venir, détenue ici-bas par un autre, le savant, ou au-delà, dans quelque entendement infini. Seul se conserve le sens de conviction non raisonnée, mais dont la valeur négative s'inverse, dès lors que la nécessité à laquelle aspire le philosophe se révèle impensable dans les limites de la "raison" (c'est-à-dire d'une pensée maîtresse d'elle-même). », dans *La philosophie de Deleuze, op. cit*., p. 11.
[630] Vincent Malausa, « De jour en jour. Entretien avec Hong Sang-soo », *Cahiers du cinéma* n° 734, juin 2017, pp. 35-36.
[631] Voir *supra*, seconde partie, p. 144.
[632] On trouve le terme « sceptique » chez Deleuze pour désigner « celui qui ne savait pas ou ne pouvait pas choisir », par opposition, parmi d'autres positions, à « l'homme du choix ou de la croyance ». Voir *L'image-temps, op. cit.*, pp. 230-231.

« détermination de l'indéterminable » ou « insondable décision » (et cela s'applique aussi à une question du type : pourquoi un personnage est enfermé dans un cycle de reproduction et un autre capable de produire la nouveauté). L'important est que les positions des personnages sont multiples, que chacune relève d'un rapport à la pensée, et que le choix ou l'acquisition de capacités sont toujours possibles, *au prix d'un effort.*

Si Areum incite Bongwan à trouver ses croyances, c'est avant tout parce que « *croire en quelque chose rend plus heureux et plus sain* ». En commençant par privilégier la vie, Areum peut, tout en radicalisant le scepticisme de Bongwan, échapper au nihilisme, la négation du réel ayant pour unique but de débloquer une capacité et une possibilité de croire. Le problème, qui avait donc commencé sur le terrain de la pensée, questionnant la connaissance du réel, l'existence du monde, se déplace ainsi sur le plan de l'existence, l'enjeu étant la différence entre le mode d'existence de celui qui ne croit pas au monde et le mode d'existence de celui qui y croit[633], ou celui des possibilités de vie engendrées par la croyance. *Croire n'est pas, comme le pense Bongwan, une incapacité de connaître la coupure avec le réel, mais c'est une capacité de se relier au monde.*

Nous avons vu au moment de décrire le trajet menant de la connaissance à la croyance qu'il débouchait sur une valorisation de la différence contre la ressemblance, de la nouveauté contre la reproduction, et impliquait une capacité à percevoir la différence. Notre analyse de la fin de *Yourself and yours*, entre autres, nous l'indiquait déjà, mais nous pouvons suite à l'échange de Bongwan et d'Areum ajouter une nouvelle capacité comme terme du trajet : la capacité à croire.

Cette capacité ne s'acquiert qu'au terme d'une lutte contre les postulats de continuité et d'unité, en passant par *la pointe extrême du nihilisme*, là où s'opère une transmutation des valeurs, tout ce qui était nié redevenant valable. Il faut toujours avoir en tête que, si la croyance peut constituer une issue, elle doit l'être au regard des conditions du problème et ne peut l'être qu'à partir de la discontinuité et du dehors. *La question peut être « comment bien vivre ? » mais il s'agit toujours de vivre dans un monde discontinu, avec l'action des forces. Nous devons considérer la croyance comme une épreuve, croire comme une capacité, et ceci en fonction de l'articulation entre un excès vis-a-vis du savoir et de la confrontation avec un dehors*. Il faut, avant d'en venir aux objets que se donne la croyance, à l'idée d'une conversion immanente et aux possibilités de vie qu'elle recouvre, encore revenir sur cette confrontation dont dépend la mutation du concept de croyance et des personnages.

[633] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?, op. cit.*, p. 72 : « il se pourrait que le problème concerne maintenant l'existence de celui qui croit au monde, non pas même à l'existence du monde, mais à ses possibilités en mouvement et en intensité pour faire naître de nouveaux modes d'existence... ». Paola Marrati note que le scepticisme chez Deleuze n'est pas tant cognitif qu'éthique, ce « pourquoi il ne peut être résolu que dans et par un acte de foi », dans « Deleuze, cinéma et philosophie », *La philosophie de Deleuze, op. cit.*, p. 324.

3.c Mutation et « conversion » de la croyance

La suppression du réel opérée par Areum est, nous l'avons dit, éminemment critique, puisqu'elle fait apparaître à la conscience le dehors. Nous avons eu l'occasion de définir précédemment la croyance comme une puissance de liaison permettant aux images de surface d'acquérir de la réalité, mais il faut insister sur le fait que *l'objet de la croyance ne peut plus être le réel*. Si le lien avec le monde peut être redonné à travers la croyance, ce lien n'empêche pas la dissociation d'avec le réel, et le monde en question ne peut être que le monde discontinu, un monde de surface composé de fragments divergents d'imaginaire et de temps. Dans la croyance telle que nous l'entendons, *la pensée passe par le dehors et remonte à la surface* pour faire de différents types de manifestations ses objets ou ses contenus.

La suppression du réel au profit du monde de la surface est également ce par quoi l'on arrive à une conception de la croyance accordée à la conception d'une réalité perspectiviste. Le critère de vérité et le désir de certitude, une fois le réel supprimé, laissent place à une capacité d'affirmer ce qui échappe à la connaissance et à la simple raison, mais abandonner le désir de certitude ne signifie pas que l'on se met à croire à l'incertain de la même manière que l'on croyait auparavant au certain c'est-à-dire en posant son affirmation comme une vérité absolue (l'on retombe alors sur une croyance dogmatique). Le croyant, en tant qu'il a remplacé le réel par le dehors et a pris conscience de la discontinuité, *affirme l'incertain comme un point de vue*, peut croire à ce qu'il *sait* être relatif à un point de vue et non à un fondement. C'est bien ce qui transparaît dans les propos d'Hong Sang-soo. Le cinéaste considère certes qu'il est devenu plus normal, mais il ajoute immédiatement après avoir déclaré être capable d'affirmer une vérité ou de dire qu'il croit en quelque chose que *cela ne signifie pas qu'il s'agit d'une vérité universelle et qu'il faut croire ce qu'il dit*[634].

Mais les paroles d'Areum témoignent à elles seules de cette caractéristique du croyant, puisqu'elle déclare : « *je sais qu'il faut croire, alors je crois* ». Une telle phrase exprime parfaitement la substitution de la croyance au savoir, tout en mettant en jeu un retournement indissociable du problème de la croyance, puisqu'il s'agit bien ici du passage d'une situation où l'on croit que l'on sait à une nouvelle situation où l'on sait que l'on croit : *la substitution de la croyance au savoir est aussi la disparition d'un type de croyance au profit d'un nouveau type de savoir. La croyance ne redonne ainsi pas un lien avec le monde sans redonner du même coup un savoir et une éthique.* Dire « *je sais qu'il faut croire* » implique de la part du personnage une conscience de la croyance elle-même, mais elle implique aussi tout une

[634] Voir la citation précédente.

éthique puisqu'une telle phrase a pour corollaire l'abandon de la certitude au profit de la croyance et le détachement de cette croyance de toute espèce de prétention à l'absolu.

Nos réflexions sur la mutation de la croyance nous ramènent ici à la question de la *nouvelle conscience,* c'est-à-dire une conscience forgée au contact du dehors. Le croyant est conscient de croire, mais il semble y avoir là une contradiction avec l'idée même de croyance, comme le formule ici Nietzsche :

> « il faudrait se représenter notre intellect comme affecté d'un caractère contradictoire : organisé d'une part pour une vision perspectiviste (ainsi qu'il est nécessaire pour que des êtres de notre espèce puissent se maintenir dans l'existence) et d'autre part pourvu d'une faculté de concevoir cette vision perspectiviste comme perspectiviste, le phénomène comme phénomène ; c'est-à-dire croyant à la "réalité" comme si elle seule existait, et aussi capable de juger cette croyance comme une limitation perspectiviste quant à la réalité vraie. Mais une croyance ainsi jugée n'est plus une croyance, elle se dissout de ce fait. Bref, nous n'avons pas le droit de nous représenter notre intellect de cette façon contradictoire, comme une croyance et simultanément comme la connaissance que cette croyance n'est qu'une croyance »[635]

La position de Nietzsche dans ce fragment consiste à avancer que nous n'avons pas le droit de concevoir qu'il est à la fois possible d'être conscient de sa croyance comme croyance et de croire avec une force d'adhésion qui définit la croyance, pour la bonne raison que la conscience implique nécessairement une distance. Mais *ce que Nietzsche considère ici comme interdit, l' « intellect » contradictoire qu'il décrit, correspond pourtant exactement à la position occupée par Areum*. Ce qui est inconcevable d'après Nietzsche apparaît donc tout à fait possible et praticable par certains personnages.

Mais sommes-nous réellement en train de contredire Nietzsche en opposant à ses propos la figure d'Areum comme croyante ? Nietzsche a parfaitement raison de dire que la conscience ne peut pas *normalement* tout à la fois adhérer à un objet et maintenir une distance entre elle-même et cet objet, et que la croyance, une fois passée à la conscience, cesse *normalement* d'être une croyance, mais il se pourrait qu'il décrive ici une situation précédant une *mutation*. Il se pourrait qu'il existe une conscience où coexistent des caractères donnés ici comme contradictoires, et une croyance dont la puissance de liaison n'est pas perdue lorsqu'elle vient à la conscience. Seulement *cette conscience serait une nouvelle conscience et cette croyance une nouvelle croyance*, et celle ou celui qui manifesterait à travers son attitude ou ses propos une telle conscience et une telle croyance serait bien placé sur le chemin menant d'hier à demain.

La nouvelle croyance ou la liaison dans la distance

[635] *La volonté de puissance, tome 1, op. cit.*, p. 74 (fragment 167).

Il nous faut relier ces réflexions à l'idée que la nouvelle croyance est une croyance *à partir de la discontinuité*, et que la liaison qu'elle permet s'opère à partir d'une déliaison qu'il ne s'agit pas d'annuler pour retrouver une unité et un état passé. On pourrait dire que Nietzsche témoigne ici d'un souci d*'efficacité de la croyance* : il suppose qu'une croyance devenue consciente ne peut plus remplir sa fonction de moteur de l'action, la conscience impliquant une distance. Mais la question est alors pour nous de savoir si une liaison peut ne pas annuler une déliaison sans produire une distance ou un sentiment de distance. Nous pouvons associer le phénomène de « dissolution » de la croyance que Nietzsche évoque ici à ce que nous appelons perte des croyances, à un moment où la conscience d'une médiatisation, donc une relativisation des croyances, remplace un rapport « naturel » au monde. Or l'enjeu n'est pas d*'éviter* de tels moments – qui peuvent toujours virer au nihilisme - mais de les *surmonter* en retrouvant une croyance qui redonne le monde.

Nous nous proposons donc de faire changer le sens du devenir conscient de la croyance, et d'y voir la possibilité d'un nouveau scrupule ou d'une nouvelle discrimination. Le devenir conscient entraîne peut-être dans un premier temps et inévitablement l'accroissement de la distance et du doute, mais il permet dans un second temp*s l'inscription de la perte de l'unité dans la conscience* elle-même, si bien que l'on devient *incapable* d'adhérer à l'absolu, de croire à une vérité absolue, en suivant un désir de certitude. Le devenir conscient correspond à l'action des forces du dehors sur le cadre mental et permet une *sélection* des croyances en conformité avec le modèle de la croyance, *la distance se faisant espace critique*. Mais cela ne doit pas systématiquement diminuer la puissance de liaison de la croyance. La distance critique au sens que nous lui donnons n'implique pas nécessairement un sentiment de distance, dès lors que sont mis en jeu les nouveaux objets de croyance, depuis les valeurs et les critères qui ont été *choisis*.

Le point capital pour nous est que *la croyance ne recrée par d'illusion de continuité mais permette de se concilier un peu de continuité à partir de la discontinuité, d'adhérer à la surface*. Il nous semble ainsi nécessaire de concevoir la croyance comme puissance de liaison qui n'annule pas une déliaison première et qui intègre une distance sans entraîner un sentiment de distance. *La nouvelle croyance est le moyen d'une liaison dans la distance*, mais il est peut-être nécessaire à son efficacité qu'à une nouvelle incapacité de croire réponde chez les individus de nouvelles capacités venant en quelque sorte la compenser.

Les expériences des personnages nous permettent d'aller en ce sens et nous pouvons nous rappeler ici des retrouvailles de Youngsoo et de Minjung à la fin de *Yourself and yours,* exemple de ce que serait une liaison dans la distance, rendue possible par de *nouvelles capacités à croire et à jouer.* Nous avions en

effet relevé que le motif du « comme si » renvoyait au thème du jeu et impliquait une distance, mais que la capacité à jouer de Youngsoo avaient pour effet d'opérer l'indiscernabilité du jeu et de la réalité, si bien que le « comme si » devenait équivalant à un « vraiment ». Le personnage devenait authentique et spontané en tant qu'acteur : Youngsoo sait qu'il retrouve Minjung, mais il n'y a plus d'autre réalité pour lui que celle d'une première fois, d'une première rencontre, que celle de l'instant.

Areum déclare qu'il « faut » croire et incite Bangwon à trouver ses croyances, mais nous avons vu qu'il fallait entendre ce « faut » à partir d'un intérêt existentiel : *s'il y a ici un impératif, il ne porte aucunement sur l'objet ou le contenu de la croyance, mais il concerne la croyance elle-même*. Et il ne saurait en être autrement compte tenu de nos observations précédentes : c'est *l'éthique du croyant* de ne pas imposer sa croyance comme une vérité absolue. Mais les personnages qui doivent trouver leurs propres croyances, sans disposer de critères, s'exposent alors à ne croire en rien. Il faut donc bien dans ces conditions, lorsque les points de vue apparaissent relatifs à ceux-là mêmes à qui ils renvoient, que la première capacité soit celle de *choisir*, et le choix comme la croyance supposent, à partir d'une équivalence, une *capacité à affirmer.*

La revalorisation de la croyance

Nous venons de saisir le rapport de la croyance à la pensée, la façon dont la croyance se constituait à partir d'un dehors et supposait une nouvelle conscience. Nous pouvons à présent nous intéresser à ses objets et revenir sur la deuxième spécificité du concept de croyance selon Deleuze, en tant qu'elle nous semble être sensible chez Hong Sang-soo. La croyance se fait croyance en ce monde-ci, suivant le thème de la « conversion immanente de la foi »[636] qui se formule ainsi dans *L'image-temps* :

> « Chrétiens ou athées, *nous avons besoin de raisons de croire en ce monde*. C'est toute une conversion de la croyance. C'était déjà un grand tournant de la philosophie, de Pascal à Nietzsche : remplacer le modèle du savoir par la croyance. Mais la croyance ne remplace le savoir que si elle se fait croyance en ce monde, tel qu'il est »[637]

Il n'est évidemment pas difficile de faire résonner ces lignes avec les propos d'Areum, qui déclare croire « en ce monde ». Mais la rencontre entre la réflexion du philosophe et la position du personnage est à la fois moins évidente et plus subtile, et il nous faut souligner dans la citation de Deleuze la précision « chrétiens ou athées » qui indique que la conversion de la croyance excède le partage entre religion et athéisme. Le véritable problème est en réalité double, et, par-delà les objets que se donne la croyance, concerne à la fois le rapport de la croyance à la pensée et *les valeurs ou les critères à partir desquels la*

[636] L'expression est de Paola Marrati, qui consacre plusieurs pages à cette conversion dans « Deleuze, cinéma et philosophie », *La philosophie de Deleuze, op. cit.*, pp. 323-328.
[637] *Op. cit.*, pp. 223-224.

croyance est posée, l'effet qu'elle produit ainsi sur l'existence. Il peut donc y avoir une « foi qui s'oppose à la religion »[638], c'est-à-dire une croyance en dieu qui appartient au modèle du savoir et une croyance en dieu qui appartient pleinement au modèle de la croyance.

Cette précision est d'emblée bienvenue car Areum, à un moment qui se situe après celui où Haejoo l'a « attaquée » en la prenant pour l'amante de Bongwan, revient sur ses déclarations. Lors d'un nouvel échange avec Bongwan (dans un restaurant), la jeune femme lance de manière plutôt surprenante qu'elle méritait peut-être d'être frappée parce qu'elle lui a dit plus tôt ce en quoi elle croyait, en ajoutant que ceux qui croient en Dieu sont méprisés (anticipant ainsi sur l'information que Bangwon nous donnera à propos d'Haejoo, à savoir son mépris des croyants). Elle lui confie alors que les croyances dont elle lui avait parlé constituent « *ses prières quotidiennes* », qu'il s'agit d'une croyance en Dieu, mais qu'elle ne lui avait pas directement parlé de Dieu pour éviter de le mettre mal à l'aise, en répétant qu'elle croit avoir été punie à cause de cette croyance, parce que les autres ont peur de croire.

Cet échange vient à nouveau souligner le caractère éminemment problématique de la croyance dans *Le jour d'après,* son caractère si minoritaire qu'il devient presque honteux pour un individu d'évoquer sa croyance et qu'il faut supposer que ceux qui écoutent puissent se sentir mal à l'aise. La distinction d'Areum vis-à-vis des autres se trouve donc encore accentuée par ces nouvelles confidences, et nous n'avons pas à nous sentir mal à l'aise pour notre part en pensant que des valeurs et des croyances anciennes l'emporteraient chez Areum.

La déclaration du personnage selon laquelle elle croit en Dieu nous permet au contraire de revenir sur l'idée selon laquelle, à partir du passage par le dehors et du renversement du nihilisme, *tout ce qui était nié redevient valable : tout, même dieu*. Il n'y a aucune raison en effet que la levée du critère de vérité à partir duquel les croyances étaient niées ne concerne pas cela même qui devait garantir la possibilité de la vérité dans le modèle du savoir, la divinité comme principe dernier et origine de toutes choses.

L'on se contredirait au contraire si l'on posait qu'il appartient à chacun de choisir et de trouver sa croyance en excluant la croyance en Dieu. Seulement Areum croit en Dieu en sachant qu'elle croit, et *Dieu n'est plus l'instante transcendante qui garantit la totalisation des points de vue mais il est une production de l'imagination, une fiction infondée qui dépend d'un point de vue équivalent aux autres* du point de vue de la surface[639]. Le moment du choix peut être celui où, face au dehors, un individu décide de

[638] *L'image-mouvement, op. cit*., p. 163.

[639] « Est-ce que le mensonge ne serait pas quelque chose de divin… (…) est-ce que le désespoir ne serait rien d'autre que la conséquence d'une croyance à la divinité de la vérité… est-ce que le mensonge et la falsification (convertir en faux), l'introduction d'un sens, ne sont pas précisément une valeur, un sens, un but… est-ce que l'on ne devrait pas croire en Dieu, non pas parce qu'il n'est pas vrai, mais *parce qu'il est faux* - ?... » (l'auteur souligne), Friedrich Nietzsche, cité dans Pierre Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux, op. cit.*, p. 304. La position de Nietzsche n'est pas stable : repoussant tantôt les

se donner un Dieu, ceci *à partir de valeurs et de critères immanents*, parce qu'il sait qu'il faut croire et que la croyance en un dieu peut-être une manière de rendre son existence plus agréable : croire en dieu comme façon de croire en ce monde, simulacre de croyance religieuse. Hong Sang-soo lui-même exprime cette transformation en entretien, se rapprochant d'Areum :

> « C'est exactement ce que je fais. C'est ce que je dis aux dieux. C'est le seul moyen que j'ai trouvé pour me libérer de mon désespoir et de mes peurs. Certaines personnes peuvent se libérer autrement, mais pour moi, c'est le seul moyen. J'ai essayé la méditation pendant de nombreuses années, la philosophie aussi. Quand vous essayez de trouver la vérité absolue par un système philosophique, quand vous tentez de chercher le bonheur par la méditation, il y a toujours votre Moi derrière : "je" médite très bien, "je" cherche la morale dans ce système philosophique, "je" "je" "je"… Mais j'avais toujours les mêmes peurs, rien ne changeait. Cela n'a rien à voir avec la religion, j'utilise ce mot "dieu" mais c'est pour évoquer cette quête d'un meilleur fonctionnement intérieur. Je suis différent alors je cherche mon chemin, ma façon de croire en cette vie »[640]

« Dieu » n'est donc plus l'origine et la fin de Tout, mais il devient un moyen d'atteindre un « meilleur fonctionnement », une façon de « croire en cette vie ». Et il ne faut pas se tromper : Hong Sang-soo parle d'un meilleur fonctionnement « intérieur », mais tout en insistant sur son rejet du « je » : Dieu n'est pas ici le garant de l'identité, mais au contraire un moyen de la perdre : le dieu du dehors.

Ce qu'exprime ici le cinéaste, la conversion immanente de la croyance, est tout à fait sensible dans son film à travers l'attitude d'Areum, et cela devient éclatant à l'occasion d'un moment en particulier. Celui-ci intervient au terme de la première et seule journée qu'aura passé la jeune femme en tant que secrétaire, après que Bangwon lui a annoncé qu'il réengageait finalement Changsook. Il est tard et Areum se trouve à l'arrière d'un taxi qui la ramène chez elle. Alors qu'une conversation chaleureuse s'est engagée entre la jeune femme et le chauffeur, celui-ci lui fait remarquer qu'il s'est subitement mis à neiger. Pour mieux voir, Areum ouvre alors la fenêtre de sa portière, disant que c'est joli, appréciation immédiatement redoublée par le chauffeur (« *La neige… C'est vraiment joli la nuit* »). C'est alors qu'Areum affirme, avec un regard rempli de conviction, « *c'est un don du ciel* ».

Cette séquence est filmée en un plan unique, un plan cadrant la jeune femme à l'arrière du véhicule, au niveau de la poitrine : seul un léger panoramique intervient, au moment où elle ouvre la fenêtre. L'espace du plan se trouve alors partagé, occupé sur la gauche par la fenêtre à demi-ouverte (occupant environ trois-cinquième du cadre) et sur la droite par Areum. Le plan se poursuit ainsi quelques secondes, nous donnant à voir le personnage en train d'observer la chute de neige avec plaisir, le visage levé, lumineux, comme indissociablement éclairé par la lumière qui provient du dehors (Areum a éteint

interprétations divines de l'existence et ranimant tantôt Dieu sous la forme d'un simulacre. On voit bien dans cette citation que tout dépend de la position à partir de laquelle on croit en un dieu.

[640] Vincent Malausa, « De jour en jour. Entretien avec Hong Sang-soo », *art. cit.*, p. 36.

auparavant l'éclairage intérieur qui lui permettait de lire, autorisant ainsi un effet de contraste intérieur du taxi/extérieur de la ville) que par une flamme intérieure. Nous entendons alors les pensées du personnage, qui récite un « Notre Père ».

L'interprétation de la neige comme « *don du ciel* » et la prière manifestent ici la croyance du personnage, et cette très belle séquence constitue à l'intérieur du récit un petit moment de grâce. Mais tout est maintenu ici au niveau de l'immanence. Areum ne questionne pas Dieu à la manière d'un Jingu devant la brique de lait, mais elle réagit à un événement sensible, et les mots qui composent sa prière ne montent au ciel que pour saluer les flocons qui en tombent, purs phénomènes de surface appréciés comme tels (« *jolis* »), inattendus et éphémères. Croire en dieu ici, c'est se donner la possibilité de voir la chute des flocons comme un don du ciel et non comme un simple événement indifférent parmi tous ceux qui composent le monde extérieur. *Dieu est le moyen par lequel Areum se relie au monde et intensifie son expérience*. La lumière qui l'éclaire du dehors est celle qu'elle projette elle-même depuis le dedans, et Hong Sang-soo ici ne filme pas simplement la neige qui tombe à l'extérieur ou Areum à l'intérieur, mais ce qui lie le personnage et son monde.

Il faut bien sûr considérer la croyance du personnage (et de n'importe quel personnage) au regard de l'ensemble de ses actions, mais aussi penser l'articulation entre les différents objets de croyance que se donne Areum, puisqu'elle déclare également croire qu'elle n'est pas maître de son destin, qu'elle peut mourir à tout moment, et que rien n'est vraiment grave, que tout est merveilleux. Mais il faut également considérer la présence d'un personnage comme Areum dans *Le Jour d'après* au regard de l'ensemble de la filmographie d'Hong Sang-soo. Le fait que la croyance d'Areum ne saurait être une croyance en un Dieu transcendant nous est avant tout indiqué par l'ensemble de la filmographie, par le constat répété que les choix formels et narratifs d'Hong Sang-soo produisent une élimination des conditions de la vérité et des illusions de transcendance.

La substitution d'un temps multiple à un temps chronologique, d'un principe de non-identité à un principe d'identité, du hasard à l'intention ou à la causalité, c'est-à-dire plus globalement de la discontinuité à la continuité, de la surface à la profondeur, impliquent à chaque fois la suppression d'une instance transcendante : c'est à partir de tout cela qu'il est possible d'affirmer que *croire en Dieu à l'intérieur de la filmographie d'Hong Sang-soo doit ou bien relever de l'illusion ou bien relever d'une nouvelle croyance, accordée aux conditions que ce cinéma pose lui-même.* Croire en ce monde, comme le dit Areum, doit être croire au monde que nous avons décrit à travers nos analyses : croire en un monde discontinu, un monde de surface où interviennent forces de mort, forces du temps et force de dé-finition, un monde coupé du fond et un monde dont chaque moment est séparé de l'autre par un saut.

Or, les propos d'Areum nous indiquent qu'elle pourrait bien en être capable, que le personnage fait de ses conditions d'existence mêmes des objets de croyance : croire pouvoir mourir n'importe quand, *car une force de mort intervient à chaque moment*, croire ne pas maîtriser son destin, *car les forces rendent le monde inconnu et imprévisible*. Il faut se souvenir que c'est également l'absence de maîtrise que Song et le moine « enseignaient » à Oki, Jingu et Anne dans *Oki's movie* et *In another country*, mais cela ne représente pas nécessairement une bonne nouvelle pour des personnages qui aimeraient au contraire reprendre le contrôle de leur existence et comprendre ce qui leur arrive. Il faut donc distinguer la position d'Areum, chez qui la conscience de ses conditions d'existence pourrait s'accompagner d'un accord avec celles-ci, à travers un choix et une croyance.

Mais Areum, si elle déclare croire ne pas maîtriser son destin, utilise bien le concept de « destin » : ne faut-il pas y voir une illusion persistante ? Nous avons vu, notamment dans notre analyse de *La Vierge mise à nue par ses prétendants,* que le destin, avec l'intention, renvoyait à une illusion de transcendance : en croyant ne pas être maîtresse de son destin, Areum fait-elle de Dieu le maître, celui qui régit le cours des choses selon son bon vouloir ? Nous pourrons mieux déterminer la conversion de la croyance qui est à l'œuvre chez Hong Sang-soo et apporter une réponse à cette question en revenant sur deux films qui mobilisent la transcendance et ses figures – miracle, grâce – en leur ôtant toute profondeur : *Woman on the beach* et *Night and day.*

4) Croire en ce monde : de la transcendance à l'immanence

4.a L'immanentisation du miracle et de la grâce : « tout est merveilleux » (*Woman on the beach, Night and day*)

Nous avons dit que Jongrae, dans *Woman on the beach*, est un scénariste qui se rend dans une station balnéaire afin d'écrire le scénario d'un film. Or, ce scénario est intitulé « Á propos de miracles », et voici comment il expose son idée de départ à Moonsook et Changwook :

> « Jongrae : - Un homme va à la plage à l'étranger et descend dans un hôtel. Et dans la chambre, il écoute du Mozart sur son baladeur. Puis il quitte sa chambre et entend la même musique dans l'ascenseur. Il quitte l'hôtel, puis tourne au coin de la rue. Là, il y a un clown. Il fait sa pantomime sur la même musique. C'est une incroyable coïncidence ! Mais cet homme ne pense pas que c'est une simple coïncidence. Il se demande pourquoi il a entendu trois fois la même musique. Et il en conclut que s'il peut découvrir pourquoi c'est arrivé, il aura un secret à dévoiler au monde. Et il est obsédé par cette idée. Alors il se met en quête de signes. Pendant dix ans. Il commence par se renseigner sur le clown, sur les

femmes qu'il a rencontrées, ses préférences, tout. Jusqu'à la marque du haut-parleur dans l'ascenseur (…). Bref, à la fin, il trouve ce fil d'Ariane qui relie tout. Je pense que ça sera difficile à faire comprendre. Les gens ne croient qu'aux choses tangibles[641]. Mais ce film, même s'il le trouve, c'est un peu comme une âme. Ce n'est pas une chose matérielle. C'est très, très léger… (*Moonsook et Changwook gardent le silence, témoignant d'une forme d'incompréhension*) Et merde… C'est pas intéressant ?

Changwook : - Si, c'est intéressant.

Moonsook : - Je n'ai pas tout saisi. »

Il est intéressant de voir ce à quoi le miracle est associé dans ce projet de scénario : à l'expérience et à l'interprétation d'une répétition d'un élément, ici une musique. L'exposé de Jongrae pose lui-même que cette répétition peut faire l'objet de deux types d'interprétation : ou bien simple coïncidence, fruit d'un hasard incroyable, ou bien partie d'un plan secret qui concerne le monde dans sa totalité, qui relie toute chose. Autrement dit, *le miracle est la coïncidence vue à partir de postulats d'unité et de continuité*, produisant une croyance à la transcendance et à une raison de toute chose.

De fait, la position du personnage de Jongrae face au trois morceaux de musique rejoint celle de Jingu face à la brique de lait : il s'agit pour eux de comprendre pourquoi une chose est là, pourquoi une chose arrive, de la relier. Mais elle est aussi celle de l'étudiante et de Boram qui, dans *The day he arrives* s'interrogent sur les raisons d'un hasard qui les fait croiser certaines personnes dans un court laps de temps. Or, nous avons vu quelle était, face à elles, la réaction de Seongjun : il mettait en évidence la dimension illusoire des « traits de pensée » de la raison et invitait à envisager chaque moment hors de toute causalité, évoquant en lieu et place de la raison des facteurs invisibles qui agissent sur nos vies. *À partir du moment où le miracle est liée à la coïncidence, la transcendance devient un problème de pensée mettant en jeu un conflit d'images*.

Mais Jongrae ne fait pas qu'écrire un scénario à propos des miracles : il est également touché par la grâce vers le milieu du film. Si la transcendance met en jeu un conflit d'images de pensée, il faut également considérer l'évocation de la transcendance dans *Woman on the beach* à partir d'un plan existentiel, voir comment elle rencontre la situation des personnages et leur difficulté à se lier aux autres et au monde. Nous avons vu que les personnages du film se débattaient avec des images ou avaient du mal à accorder leur confiance aux autres, et la transcendance, la croyance en une instance divine, peut ainsi apparaître comme la voie vers un apaisement ou un réconfort.

Le moment où intervient la grâce est en tout cas un moment de crise pour Jongrae, juste après que sa relation avec Moonsook a connu un retournement. Les deux personnages ont fini par passer une nuit

[641] Ceci peut nous faire penser à une déclaration du personnage de Minsu dans *Le jour où le cochon est tombé dans le puits*. Ce dernier dit en effet à Min-jae qu'il ne croit qu'à ce qu'il voit : « *Si je vois Dieu, je crois en Dieu. Si je vois Bouddha, j'y crois. Si je vois le démon, je crois en lui* ». Ne croire qu'en ce qu'on voit signale une incapacité à croire, un besoin de preuves.

ensemble, échangeant des mots d'amour et se disant qu'ils s'aiment. Mais Jongrae, après après ce moment de forte proximité, se montre distant et dit à Moonsook, qui doit retourner en ville avec Changwook, qu'il a besoin de réfléchir, que « *ça va s'éclaircir* ». Le personnage éprouve à ce moment une tension mentale résultant de ses expériences passées, puisqu'il craint, comme il l'expliquera à Moonsook elle-même, de s'engager dans une relation après avoir été trompée par sa femme[642].

Jongrae se retrouve alors seul dans la station balnéaire et, en errant sur une plage, arrive devant trois arbres isolés et décharnés, au milieu d'une dune. S'avançant face à eux, il se met à accomplir trois génuflexions. Mais il ne se relève pas de la troisième, et un zoom avant resserre le cadre sur son corps ployé. Un plan cadre alors la cime des arbres se détachant sur le ciel, avant que nous revenions dans un nouveau plan sur le personnage qui, toujours agenouillé, pleure et implore en joignant les mains : « *aidez-moi, je vous en prie* ». Tout se passe donc comme s'il avait été saisi, à la vision des arbres, par un sentiment religieux ou une pulsion mystique[643].

Or, suite à ce moment, Jongrae appelle Moonsook pour s'excuser, lui demander de revenir, lui dire qu'elle est belle et qu'il est à présent sûr de lui. L'enchaînement des actions fait du moment précédent un miracle, ou plus exactement ce qu'Alain Bergala a pu qualifier de « coup de grâce » venant opérer une modification du cours de l'action et de l'existence en excédant la simple causalité ou la logique[644]. On chercherait en vain ici une explication au revirement du personnage et il est donc possible d'interpréter la scène en postulant l'intervention d'une instance transcendante par-delà la surface du monde, répondant à l'appel de Jongrae, lui apportant l'éclaircissement souhaité et a soulageant sa tension. La décision du personnage est ainsi liée à l'action d'une force mystérieuse, et une musique légère se fait entendre après l'appel qu'il passe à Moonsook.

La force liée au « coup de grâce » semble être, par l'apaisement qu'elle apporte, le contraire d'une force de mort qui, par une puissance d'irruption, transforme les hommes en bêtes. Elle semble ouvrir sur le ciel et non être entraîner vers le sans-fond, produire des anges et non des démons (ou pouvoir produire la rédemption des individus, leur offrir une révélation)[645]. Mais cela revient pour nous à dire que cette

[642] Précisons que ce moment où la distance succède à la proximité dans la relation des personnages est également celui où intervient le plan montrant un couple abandonnant son chien. Ce qui se joue entre les personnages est donc relié souterrainement à un événement qui les excède, à l'action de forces de discontinuité.

[643] Hong Sang-soo évoque la place de ce moment dans le film en ces termes : « [Jongrae] est un réalisateur dont la carrière est déclinante. Il se bat avec ce scénario qu'il doit remettre très bientôt. Il rencontre une femme qui lui plaît immédiatement, mais la repousse de façon honteuse à cause de ses propres problèmes passés. Un sentiment soudain de solitude s'empare de lui quand il retourne à la plage tout seul. Puis il voit ces trois arbres qui éveillent un sentiment mystique en lui et il s'agenouille. Et il fait tout sortir. » (traduction personnelle), dans Huh Moonyung, « Interview », *op.cit.*, p. 84.

[644] Alain Bergala, « Le miracle comme événement cinématographique », « Croyances et sacré au cinéma », *CinémAction* n° 134, pp. 33-39.

[645] La révélation à Yushin (*Les femmes de mes amis*) de son identité à l'occasion de sa cure spirituelle est une forme de « coup de grâce ». Sur les anges et les démons, mais aussi sur leur coexistence au sein d'un même monde, nous renvoyons à la fin de notre première partie, pp. 111-132.

force peut-être, comme l'angélisme l'est lui-même, l'occasion d'une illusion de continuité ou de transcendance : la force ne renvoie jamais à un principe transcendant, mais toujours à un seul dehors.

On observe que, si « le coup de grâce » intervient à un moment où le personnage éprouve une tension, il n'a pas ici la force résolutoire qu'il peut avoir dans d'autres films ou chez d'autres réalisateurs[646] : il ne s'agira en fin de compte que d'un répit de courte durée, les termes d'une nouvelle tension se mettant en place immédiatement après. La séquence suivante est en effet celle où Jongrae aborde le personnage de Sunhee, soit celle avec qui il passera une nuit, le double ou la remplaçante de Moonsook. Voilà, si l'on postule l'intervention d'une force transcendante, qui en relativise d'emblée la puissance : le personnage n'a atteint aucune certitude intérieure et *l'on peut se demander si le changement qui l'a fait passer de la proximité à la distance vis-à-vis de Moonsook auparavant est si différent du changement qui le fait passer de la détresse face aux arbres à la certitude ensuite (ou qui le fait se conduire comme un monstre face à un serveur)*. Le personnage, en agissant comme il le fait, aura sans doute à nouveau besoin d'aide.

Ce qui nous amène au second « coup de grâce » du film, qui intervient vers la fin et correspond sans doute à l'une des séquences les plus énigmatiques de la filmographie d'Hong Sang-soo. Plusieurs événements ont eu lieu entre le premier coup de grâce et le second, le principal étant la nuit que Jongrae a passé avec Sunhee, puisque c'est cela qui mène la relation de Moonsook et Jongrae à un point d'impossibilité. Moonsook aurait dû, de retour à la station balnéaire, trouver un Jongrae « sûr de lui », mais elle l'aperçoit au lieu de cela avec une autre, et les soupçonne d'avoir couché ensemble. Elle ne croit pas le cinéaste quand il dément, et le récit nous amène à la situation suivante : après que Sunhee soit passée à l'hôtel pour rechercher son portefeuille égaré, les deux femmes décident d'aller manger ensemble tandis que Jongrae, à cause de son muscle froissé, doit rester sur place. Il s'agit donc d'un moment où Moonsook pourrait apprendre ce qu'il s'est vraiment passé entre Jongrae et Sunhee, et où le contrôle pourrait échapper au scénariste. Le coup de grâce intervient après la conversation des deux femmes, et il met cette fois en jeu deux personnages : Jongrae et Moonsook.

Un premier plan nous montre Jongrae sur le balcon de son hôtel, en train d'appeler Moonsook avec son téléphone. Elle ne répond pas et le cinéaste, désemparé, se penche sur le balcon, se mettant à pleurer pour la seconde fois du film. Il se redresse après quelques secondes, reprend sa respiration et sort du champ. Les deux plans suivants sont consacrés à Moonsook. Le premier nous la montre descendant de sa voiture pour se diriger vers un bois qui borde la route, le second en train de s'avancer à l'intérieur du bois.

[646] Bergala cite notamment dans son article Rossellini, Bresson, Rohmer et Ferrara, voir *Ibid*.

Elle y pénètre depuis le fond de ce second plan et, après une courte et inexplicable pause en chemin, reprend son avancée, jusqu'à sortir du champ par l'avant-plan.

Nous passons alors à un plan de Jongrae allongé sur le sol, en train d'écrire calmement. L'on repasse ensuite à Moonsook, qui se trouve au milieu de la nature – la voix du personnage nous parvient d'abord du hors champ, entonnant une comptine, puis Moonsook apparaît et s'avance jusqu'au milieu du plan avant de s'arrêter subitement, comme si quelque chose l'avait surprise ou gênée. Elle reste ainsi figée à cet endroit, tournant la tête pour observer autour d'elle.

S'ensuit un plan de Jongrae, toujours allongé, mais cette fois sur le dos, et avec son carnet sur le visage : il se met à rire en disant « *fini* », avant de remercier en embrassant son carnet. Après s'être redressé, il regarde à nouveau les feuilles rédigées et manifeste sa satisfaction en disant « *c'est excellent* », puis il détache les pages du carnet et les plie afin de les glisser dans la poche de sa chemise, avant d'allumer une cigarette. Nous revenons alors à Moonsook, qui parcourt en sens inverse l'espace par lequel elle était entrée dans le bois (le cadre est le même que celui du second plan où elle apparaissait), jusqu'à sortir du champ par le fond.

Jongrae adresse donc un remerciement après avoir écrit, et il est clair qu'il s'imagine avoir été, comme précédemment, soutenu par une instance transcendante : il reviendra plus tard sur ce moment avec un ami, en lui disant que son scénario lui est venu d'un coup, comme s'il était possédé. Il est beaucoup moins facile de déterminer ce qui se joue ici concernant Moonsook, mais l'important est que les personnages se trouvent à travers le montage impliqués dans un événement commun : il existe un lien entre l'expérience de Jongrae et celle de Moonsook. La jeune femme pourrait elle aussi avoir, à l'occasion de son mouvement sans but et qui la mène dans un espace indéterminé, rencontré une force mystérieuse. Mais on ne remarque ici nulle extase mystique, nulle communion particulière avec la nature, *la particularité de ce moment à l'intérieur du récit étant son apparente gratuité, son caractère suspensif.* Cette gratuité et l'absence notable d'effet dans son cas (elle revient d'où elle était partie) ne fait qu'accentuer ici le travail d'écriture d'Hong Sang-soo, et nous amener à saisir les forces qui viennent entre les images.

Mais si ce qui arrive à Jongrae répète en quelque sorte le premier « coup de grâce », l'ensemble témoigne d'une forme d'indétermination, le miracle se réduisant presque à rien concernant Moonsook, et le moment conservant tout son caractère énigmatique. Nous ne constatons aucun apaisement ou éclaircissement en retrouvant les personnages dans la séquence suivante : Moonsook rentre à l'hôtel, et nous assistons à l'échange tendu où elle insiste auprès de Jongrae pour savoir la vérité sur ce qu'il s'est passé entre lui et Sunhee, amenant la relation des personnages jusqu'à un point problématique dont

résultera finalement une rupture (Jongrae finissant par quitter la pièce, avant de quitter la station balnéaire). La résolution, en ce qui concerne la relation des personnages (et non leurs existences individuelles), interviendra après, lorsque Jongrae rappellera Moonsook pour lui dire qu'il a eu peur et qu'elle lui manque. Mais il s'agira d'une rupture : alors que Jongrae est prêt à reprendre leur relation, elle dira qu'il vaut mieux arrêter et qu'elle ne refait jamais les mêmes choses (ce par quoi, entre autres, Moonsook nous apparaît comme plus avancée que Jongrae dans *Woman on the beach*).

Nous pouvons donc à nouveau constater que *l'action hypothétique d'une force transcendante ne produit pas d'effet majeur et durable*. C'est, en dehors de l'écriture du scénario, presque comme si rien n'avait lieu. Et d'ailleurs Jongrae ajoute, lorsqu'il évoque cette écriture avec son ami, et après avoir répété qu'il trouvait cela excellent, qu'il n'est pas impossible qu'il change d'avis et qu'il trouve cela mauvais le jour suivant. Une autre réflexion de Jongrae vient, tout en témoignant de sa propre interprétation de ce qu'il a vécu – de sa croyance à la transcendance-, appuyer le statut à la fois indéterminé et anodin que la grâce prend chez Hong Sang-soo.

Jongrae, avant qu'il s'agenouille face aux arbres, s'était enfoncé une écharde dans la main en utilisant un bout de bois pour tracer un coeur sur le sable. Plus tard, après que la prière a eu lieu, il fera remarquer à Moonsook que son écharde a disparu, en ajoutant qu'il croit qu'elle est sortie au moment où il s'est agenouillé. Les propos du personnages suggèrent ainsi que le premier coup de grâce était un coup double : qu'il l'a à la fois soulagé, rendu « sûr de lui » et « guéri » d'un pépin physique. Mais ils nous indiquent aussi que la relation de cause à effet est incertaine, que Jongrae n'est pas certain du moment où l'écharde est tombée, et que *ce qu'il interprète comme un miracle pourrait n'être qu'une coïncidence*. Il y a en outre ici une forme évidente d'*abaissement de la transcendance*, dont le miracle consiste en une chose assez commune : enlever une écharde.

Nous pourrions ainsi parler à partir de *Woman on the beach* d'une *dilution du miracle et de la grâce*, dont les effets sont ponctuels (non durables) et perdent leur incommensurabilité vis-à-vis du quotidien (l'écharde). Le miracle ne s'accompagne ici d'aucune conversion spirituelle des personnages et n'est pas un point de division entre différentes étapes dans une existence. Mais nous pourrions également parler d'une *mise en équivalence* : Alain Bergala note que les miracles se caractérisent par un « accroc dans le continuum de la réalité » ou qu'ils trouent la continuité du monde[647], mais le monde des films d'Hong Sang-soo est un monde discontinu, où les forces de discontinuité opèrent sans cesse des ruptures, et il se pourrait dans ces conditions que *ce qui est interprété comme l'action d'une force transcendante depuis la profondeur équivale à l'action d'une force de discontinuité ou d'un point*

[647] *Ibid.*

aléatoire à la surface, depuis le dehors. Mais cette dilution et cette mise en équivalence passent également par le choix d'Hong Sang-soo de faire coexister dans son récit les deux événements que sont les « coups de grâce » avec un autre événement qui survient à la toute fin du film et qui, tout en semblant obéir à des modalités différentes, en est en réalité très proche.

Avant de quitter la station balnéaire, Moonsook fait un tour en voiture sur la plage, mais ses roues s'ensablent. Alors qu'elle est sur le point d'appeler des secours avec son téléphone, deux inconnus accourent et proposent de pousser le véhicule. Après quelques efforts, la difficulté est surmontée et Moonsook demande aux deux hommes – dont la voiture est elle-même ensablée - ce qu'elle pourrait faire pour les remercier. Ceux-ci répliquent alors que ce n'est rien du tout, témoignant d'une grande gentillesse. Elle les remercie encore avant de s'éloigner elle-même, rentrant dans sa voiture avec un grand sourire. Un panoramique nous permet de suivre l'avancée du véhicule le long de la plage déserte, et le générique de fin commence.

Nous sommes passés du coup de grâce au « simple » coup de main. Mais le coup de main n'est-il pas *un coup de grâce immanent*, et Moonsook est-elle moins débloquée et soulagée en recevant l'aide de deux inconnus que Jongrae après avoir prié ou avoir été « inspiré » pour écrire ? Ce moment pourrait avoir autant voire davantage d'effet que ceux évoqués auparavant[648] . S'il n'est pas difficile de trouver des différences entre ces moments, certains suggérant l'intervention d'une force mystérieuse tandis que l'autre met en jeu une aide humaine, les deux inconnus sont eux-mêmes dans le récit une force qui intervient au moment opportun et de façon imprévue – dans un monde où règne la méfiance et où l'on abandonne les chiens, leur intervention a tout du miracle. Et le désensablement d'une voiture vaut bien le retrait d'une écharde.

Est-ce le miracle qui prend les caractères d'un acte quotidien, ou l'acte quotidien qui tient du miracle ? Il nous semble en tout cas que l*es choix d'Hong Sang-soo participent d'une immanentisation de la transcendance et font de la hauteur ou de la profondeur une dimension parfaitement superflue*, une dimension qui n'est attestée par aucun effet postérieur aux événements. Cette dimension n'existe que dans la pensée d'un personnage comme Jongrae, au travers d'une interprétation.

[648] Hong San-soo évoque cette fin et son effet potentiel sur le personnage : « Il y a plus de dix ans (avant mon premier long-métrage), j'ai passé quelques jours à la campagne à essayer de mettre les choses au clair dans ma vie. Quand je suis rentré à Séoul, j'étais fatigué et déprimé. J'ai essayé d'appeler à la maison depuis une cabine téléphonique (…). J'ai été surpris quand quelqu'un m'a frappé sur le bras très fort (…). J'ai regardé et il s'agissait d'une femme d'âge moyen avec un bébé sur le dos (…). J'ai découvert qu'elle m'avait frappé pour avoir un moustique en train de me piquer le bras. Elle s'est excusée en disant "Je suis vraiment embarrassée" . C'était une inconnue, mais en voyant un moustique me sucer le sang, elle m'a frappé le bras malgré elle. Son allure et ses mots m'ont accompagnés pendant longtemps. Pendant un jour de repos durant le tournage, j'ai conduit la voiture d'un membre de l'équipe jusqu'au bout de la plage. Mais la voiture s'est ensablée. Quand j'ai appelé mon équipe, ils se sont précipités pour m'aider. La fin du film est un mélange de ces deux épisodes. Je voulais que Moonsook fasse l'expérience d'une gentillesse sincère de la part d'un total étranger. Même si ça ne résoudra peut-être pas tout pour elle, ça l'incitera à ressentir la douceur de la vie » (traduction personnelle), dans Huh Moonyung, « Interview », *op.cit.*, pp. 85-87.

Le miracle quotidien dans Night and day

L'idée d'un transfert du miracle au quotidien trouve son expression directe dans *Night and day*, à l'occasion d'un autre acte de gentillesse. Alors que Sung-nam, seul à Paris, s'était fait auparavant la réflexion que « *les gens sont trop occupés pour aider les autres »,* il aperçoit Yu-jeong sortir d'une boulangerie et apporter un sandwich et du café à un sans-abri. L'on entend alors sa voix intérieure : « *Le miracle est là. Elle est merveilleuse. Un miracle à la portée de tous. Ne doit-on pas en profiter ?* » .

Cette évocation du miracle au sujet d'un acte « *à la portée de tous* » peut être reliée dans *Night and day* à la fréquentation par Sung-nam d'une église. Mais il s'agit d'une fréquentation assez particulière. Au début du film, après un échange téléphonique douloureux avec sa femme, un plan nous montre le personnage sortant d'une église et se frottant les yeux : sa voix nous dit qu'il vient d'y faire la sieste. Bien plus tard, après une séquence où Sung-nam et Yu-jeong se sont déclarés leur amour, l'on retrouve Sung-nam à l'intérieur de l'église. Assis, il est penché de façon à pouvoir s'appuyer sur le banc devant lui, et sa tête repose entre ses bras : il la relève après quelques secondes, d'une manière laissant supposer qu'il était en train de « faire une sieste ». Le personnage regarde sur le côté et un panoramique accompagne ce regard, nous permettant de voir une joueuse d'orgue dont la musique retentit dans l'enceinte du lieu sacré, avant de revenir sur Sung-nam. Sa position a changé : toujours appuyé sur le banc devant lui, il tient à présent les mains jointes, dans une position de prière. La séquence se termine sur un plan de vitrail, où l'on peut reconnaître Saint François d'Assise entouré d'oiseaux.

Le passage de la sieste à la prière est ici assez ambivalent, et l'on peut légitimement se demander si le personnage prie vraiment. Cela n'est pas impossible : nous avons eu l'occasion d'évoquer la tension de Sung-nam dans *Night and day*, entre la Corée et Paris, son mariage et ses aventures, et nous avons également mentionné la présence de la religion dans le film. Sung-nam est non-croyant, mais il consulte la Bible et un Coréen vivant à Paris sous le même toit que lui affirme que ce livre a changé sa vie. À Yu-jeong qui déclare que tout le monde commet des péchés, Sung-nam répond que lui n'en commet pas, mais il dit cela alors qu'il a été sur le point de coucher avec Min-sun et qu'il est toujours tenté de tromper sa femme. Comme Bongwan dans *Le jour d'après*, Sung-nam éprouve une culpabilité, culpabilité que la référence religieuse peut accentuer, mais à laquelle la religion peut aussi offrir une solution, à partir du moment où le personnage envisagerait d'en épouser les préceptes et de réformer son comportement : soit le moment où Sung-nam recourt à la Bible quand il est à l'hôtel avec Min-sun. De ce point de vue, le Coréen qui affirme que la Bible a changé sa vie est un modèle possible, et il pourrait y avoir chez Sung-

nam, en complément de son attirance pour une vie continue, un attrait pour la transcendance (tout comme le désir de trouver le fil qui relie toute chose chez Jongrae implique une disponibilité à la croyance à la transcendance).

Mais nous avons vu que Sung-nam se retrouvait à la fin du film dans la même situation qu'au départ, et Hong Sang-soo ne fait pas plus intervenir de conversion existentielle dans ce film que dans les autres. Les moments de joie ou de soulagement que connaît Sung-nam n'ont pas lieu à l'occasion d'une visite à l'église, mais en dehors, au travers des ses relations ou à quelques autres occasions. Qui est d'ailleurs celle qui accomplit le miracle « *à la portée de tous* », ce dont il faut profiter, sinon une jeune femme avec laquelle il risque de tromper sa femme, contre toute espèce de principe moral et religieux ? On retrouve dans *Night and day* la dilution et la mise en équivalence du miracle, qui se jouent notamment ici à travers le transfert d'un motif, de l'intérieur de l'eglise (du vitrail) à l'extérieur : les oiseaux.

Sung-nam est forcé de s'arrêter un moment, alors qu'il déambule dans une rue, à cause du tournage d'un film. Mais un événement se produit alors : un oiseau tombe du ciel et heurte son épaule avant d'échouer sur le sol. Deux jeunes filles participant au tournage ne tardent pas alors à se rapprocher pour voir comment va l'animal, et les trois personnages réunis autour de lui s'attendrissent. Sung-nam explique ce qu'il s'est passé, et une jeune fille suggère que sa présence a sauvé l'oiseau, ayant permis d'amortir sa chute. Plus tard, lorsque Sung-nam est à l'intérieur d'un aéroport, en train d'attendre l'avion qui doit le ramener en Corée, il aperçoit de nouveau un oiseau, sur la présence duquel Hong Sang-soo insiste : occasion d'un zoom.

Ces deux apparitions d'oiseau sont des miracles immanents à l'intérieur du récit : le « sauvetage » de l'oiseau par Sung-nam est un événement qui procure de la joie à ceux qui y assistent et il met en jeu une coïncidence. Il fallait que Sung-nam passe dans cette rue, qu'un tournage ait lieu afin qu'il s'arrête, que l'oiseau tombe là où il attend, etc. Cet événement aurait pu servir de base à un scénario de Jongrae, mais justement *le miracle ici n'est rien d'autre qu'une pure coïncidence, pur hasard*. Et les différentes apparitions des oiseaux dans le film ne sont reliées par aucun fil. *Les miracles n'ayant plus d'effet durables et perdant leur incommensurabilité, ils ne répondent plus qu'à un seul critère : les émotions qu'ils procurent.* Juste après le moment où il « sauve » l'oiseau, Sung-nam se livre à une activité enfantine : il place un petit navire en papier dans un caniveau et le regarde flotter au gré du courant. Encore après, nous voyons Sung-nam s'arrêter en montant les marches du Sacré-coeur (où l'on a une vue panoramique de Paris) pour observer par terre un élastique à cheveu et un mégot cigarette, auxquels Hong Sang-soo accorde un gros plan.

Il nous semble que l'insertion de ces éléments anodins, « idiots », *devant être appréciés comme tels*, produit l'immanentisation de la transcendance et peuvent être l'occasion pour les personnages d'une liaison au monde. *L'immanentisation ou la conversion de la croyance suppose moins la disparition des miracles que la transformation des valeurs et des critères à partir desquels un événement mérite d'être qualifié de miraculeux. Un miracle immanent n'est rien d'autre qu'un miracle considéré comme tel à partir de critères immanents*. Dans *Woman on the beach*, des propos de Moonsook viennent en quelque sorte répondre à l'exposé que Jongrae fait de son idée de scénario à propos des miracles. Alors que les deux personnages sont sur la plage, Moonsook partage quelques pensées :

> « Moonsook : - Si nous sommes les seuls êtres conscients dans cet univers, le fait qu'on l'observe, qu'on l'apprécie, c'est bien, non ?
> Jongrae : - Est-ce qu'on est les seuls ? Si c'est le cas, oui.
> - Je suis quasiment sûre qu'on est les seuls. Donc, si on n'y est pas sensibles, il perd tout son sens, n'est-ce pas ?
> - Oui.
> - Si nous observons un peu l'espace et y réfléchissons, alors l'univers ne se sentira pas seul.
> - C'est très joli.
> - Merci. Je répète ça depuis que je suis toute petite. Ce ne sont que des paroles nostalgiques. Je suis trop franche ?
> - Pas du tout.
> - Ça peut vous sembler simpliste, mais les seules choses auxquelles je fais confiance, ce sont les étoiles.
> - Les étoiles ? Je ne comprends pas trop. Il faudra m'expliquer ça plus tard.
> - Merci de m'avoir écoutée.
> - Vous n'avez pas froid ? »

L'on pourrait se dire que Moonsook a en commun avec Jongrae un rêve d'unité avec le monde, lui postulant que tout peut être lié par un seul fil, et elle fantasmant un lien de l'individu et de l'univers. Mais Moonsook semble comme nous le disions plus avancée sur le chemin menant de la connaissance à la croyance, et les positions des personnages ne sont pas équivalentes.

Moonsook évoque des paroles nostalgiques, un rêve d'enfance et une croyance « simpliste » aux étoiles, mais cette croyance semble exempte de certaines illusions. On remarque notamment une inversion : le rapport de l'homme et de l'univers est en jeu, mais il ne s'agit pas ici pour l'homme de recevoir un sens et un réconfort *de l'extérieur*. Au contraire, il s'agit pour Moonsook de faire en sorte que l'univers ne se sente pas seul, et on dirait bien à l'écouter que *tout l'univers devient relatif à un point de vue dont dépend son sens même*. Mais le sens, en plus d'être lié à un point de vue, se trouve avant tout lié à une observation, à un *exercice de sensibilité* et non d'intelligence.

Il serait probablement opiniâtre de déduire une théorie des réflexions de Moonsook, mais elles peuvent nous indiquer que le miracle dépend de la sensibilité de celui qui y assiste ou y est impliqué. *Le*

miracle peut alors être un événement quotidien qui ne réclame aucune intervention transcendante, mais seulement une attention à ce qui arrive : ce n'est pas Dieu qui dirige les événements, mais ce sont les individus qui les ressentent avant tout. Il se pourrait que, pour Moonsook, croire aux étoiles soit comme croire en Dieu pour Areum[649]. Comme l'indiquent les propos de Moonsook, le personnage est capable d'une certaine sensibilité, et l'un des premiers plans, après l'arrivée des personnages à la station balnéaire, la montre en train de toucher les fleurs d'un cerisier. Areum, de son côté, se caractérise également par sa sensibilité : quand elle s'assied dans le restaurant avec Bongwan, avant qu'ait lieu la discussion autour de la croyance, elle commence par remarquer un rayon de lumière qu'elle trouve particulièrement joli.

Nous pouvons donc mieux comprendre le fait que le moment où tombe la neige puisse être considéré comme un moment de grâce, *l'usage du vocabulaire transcendant étant ici subordonné à des critères immanents.* Lorsqu'elle incite Bongwan à trouver ses croyances, Areum dit bien qu'il ne s'agit pas de croire en n'importe quoi, mais qu'il s'agit de choisir des choses qui le touchent. Le critère est donc de l'ordre du sensible et la conversion de la croyance s'accompagne de la possibilité de considérer, comme le fait Areum, toutes les choses, le moindre événement quotidien comme étant merveilleux *parce qu'il nous touche* et non parce qu'il dissimulerait une signification et renverrait à un secret.

Il faut d'ailleurs remarquer un point commun entre le moment où Jongrae évoque son scénario dans *Woman on the beach* et celui où Moonsook évoque le rapport de l'individu et de l'univers. L'échange, à chaque fois, débouche sur une incompréhension : Moonsook et Changwook ne comprennent pas ce que veut dire Jongrae, et Jongrae ne comprend pas ce que veut dire Moonsook. On peut sans doute y voir un procédé critique : les propos des personnages qui renvoient à une unité ou à une liaison avec le monde sont immédiatement contrebalancés par cette difficulté de compréhension (et chacun est confirmé dans sa solitude). Mais il se produit également à chaque fois un changement de registre qui ramène la joie. Jongrae est irrité du fait qu'on ne le comprenne pas, mais il se réjouit ensuite quand Moonsook lui dit qu'il manie bien les mots (peu importe qu'elle ait compris ou pas). Moonsook réagit d'emblée plus positivement à l'absence de compréhension de Jongrae, et les réflexions de la jeune femme sont

[649] Huh Moonyung aborde ce moment où Moonsook confie croire aux étoiles : « Bien sûr, les étoiles n'apparaissent pas dans le cadre. Moonsook n'appuie ses mots sur rien. Cette réplique est étrange. Pour la perception ordinaire, une étoile est seulement un corps lumineux mais rien de vraiment tangible. C'est un objet d'agnosticisme comme Dieu. Donc Moonsook dit qu'elle croit en une chose qu'elle ne connaît pas du tout. Autrement dit, elle dit qu'elle y croit car elle ne connaît du tout à ce sujet. Dire qu'Hong Sang-soo essaie de critiquer la religion avec la confession un peu idiote [silly-sounding] de Moonsook d'une foi dans l'immatériel serait peut-être aller trop loin. Mais ce dialogue est tout à fait dans le style d'Hong Sang-soo, en ce qu'il revèle indirectement l'anti-transcendance de ses films » (traduction personnelle), dans « On the director », *op. cit.*, pp. 7-8. Notre interprétation des paroles du personnages est donc légèrement différente, plus positive (puisque nous insistons sur la place donnée à la sensibilité dans la croyance. Nous pouvons également ajouter un élément : Hong Sang-soo filme bien à un moment donné une étoile dans le film, mais il s'agit d'une étoile de mer. Et nous voyons que Moonsook la regarde : il n'est pas interdit d'y voir une immanentisation des étoiles, tombées du ciel sur la terre.

enchaînées avec des préoccupations physiques, Jongrae lui demandant si elle n'a pas froid. Les personnages ne tarderont pas à s'embrasser. S'il faut chercher un miracle quelque part, il a plutôt lieu après les discussions, et ce que l'on voit est que *l'absence de compréhension réciproque n'empêche pas les uns et les autres de se rapprocher.*

Si Jongrae croit avoir reçu l'aide d'une instance transcendante, nous pouvons donc interpréter tout à fait autrement, de manière immanente, son « coup de grâce ». Jongrae n'entre pas en contact avec une force transcendante en s'agenouillant, mais il s'agenouille car il est touché à la vue des arbres, tout comme Areum prie parce qu'elle est touchée par la vision de la neige. Mais c'est en réalité ce que Jongrae suggère lui-même. Après qu'il a dit à Moonsook que son écharde était tombée lorsqu'il s'est agenouillé, la jeune femme, étonnée, lui demande pourquoi il s'est agenouillé. Il répond simplement qu'elle n'a qu'à venir voir l'endroit où cela a eu lieu, ajoutant : « *tu auras envie de le faire aussi* ». Un endroit où a lieu un miracle est ainsi un endroit où l'on éprouve l'envie de faire un geste de prière, un endroit auquel l'on attribue un sens miraculeux à partir d'une expérience sensible.

C'est ce que suggère encore autrement un moment d'*In another country*, où Anne visite un temple bouddhiste avec son amie Sook. Anne l'observe d'abord alors qu'elle s'incline pour faire sa prière, et l'on peut remarquer que la Française ouvre les mains juste après avoir vu son amie tendre ses paumes ouvertes vers le haut, comme si elle avait envie de l'accompagner. Une fois Sook relevée, Anne fait remarquer la beauté de cette manière de prier. Sook lui demande alors si elle veut s'incliner également, et Anne répond qu'elle n'est pas bouddhiste, ce à quoi Sook réplique : « *ça fait du bien de s'incliner de toute façon* », ajoutant « *c'est une bon moyen d'oublier* ». Anne finit ainsi par prier aux côtés de Sook.

C'est ainsi que *la prière connaît sa propre conversion immanente : elle devient une pratique physique qui procure un sentiment agréable*, indépendamment de tout contact avec une transcendance, de toute croyance religieuse. Il faut prier, parce que ça fait du bien, non parce que l'on espère une réponse à sa prière[650]. *Il faut insister sur le fait que le miracle transcendant devient équivalent au quotidien à partir d'un privilège donné à la vie* qui implique un abandon des attentes de compréhension, qui implique de ne pas lier l'événement miraculeux à une signification et d'en espérer une modification durable du cours de

[650] Les paroles de Sook dans *In another country* sont dignes du philosophe Alain qui, à partir de l'idée d'une origine corporelle des émotions, conçoit la prière comme pratique physique (qui peut donner lieu à des illusions ou interprétations transcendantes) : « Ils [les hommes] ont cru, pendant la longue enfance de l'humanité, que leurs passions venaient des dieux, comme aussi leurs rêves. Et toutes les fois qu'ils se sont trouvés soulagés et comme délivrés, ils y ont vu là un miracle de grâce. Un homme bien irrité se met à genoux pour demander la douceur, et naturellement il l'obtient, s'il se met à bien à genoux ; entendez s'il prend l'attitude qui exclut la colère. Il dit alors qu'il a senti une puissance bienfaisante qui l'a délivré du mal. (…) Les hommes ont subi longtemps les passions avant de soupçonner que les mouvements du corps humain en étaient la cause, et qu'ainsi une gymnastique convenable en était le remède. Et comme ils ont remarqué les effets de l'attitude, du rite, disons de la politesse, ces soudains changement d'humeur, que l'on appelle conversions, furent longtemps des miracles », dans *Propos sur le bonheur*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1928, pp. 50-52.

son existence. *Le miracle est ponctuel, c'est-à-dire qu'il est toujours dans l'instant* et se détache de toute espèce de continuité, du passé comme de l'avenir.

Areum peut dire que tout est merveilleux, mais l'on ne se rend capable d'apprécier un événement comme une merveille qu'en le détachant de la continuité : c'est la leçon de Seongjun dans *The day he arrives*. Mais cela signifie que *le miracle immanent non seulement équivaut au quotidien mais s'assimile tout à fait à la coïncidence*. Il ne suppose aucun contact avec une instance transcendante, mais ne renvoie donc pas non plus en dernier lieu à une intention divine, à un grand plan que constituerait le destin. *Le miracle ne s'apprécie pas en liant un événement à une profondeur, mais il s'apprécie comme événement de surface*, et c'est pourquoi il s'assimile aussi chez Hong Sang-soo aux choses les plus « idiotes ».

On trouve dans *Haewon et les hommes* un moment assez drôle. On reconnaît dans le film les personnages de *Ha ha ha*, Jungshik et Yeonju, qui forment toujours un couple adultère et sont des amis d'Haewon. Alors qu'ils se promènent dans le parc de Namhan et discutent au sujet d'Haewon, la tension monte entre eux : Yeonju dit qu'elle s'inquiète pour son amie, mais que c'est dur pour elle aussi. Jungshik s'éloigne alors de sa maîtresse et se met à observer un drapeau, s'en étonnant (« *quelle belle invention* ! ») et le trouvant simple et magnifique. Yeonju ajoute : « *grâce à lui, on peut voir le vent* ». Jungshik marque alors une pause et se rapproche de Yeonju en la fixant, avant de lancer : « *c'est génial ce que tu viens de dire* ». La jeune femme sourit et le couple s'enlace un court instant, avant se lever la tête vers le drapeau, qui est à ce moment hors-champ.

Rien d'inhabituel ou d'extraordinaire ne se passe ici, et tout ce qui est remarqué par les personnages aurait pu passer inaperçu, mais ce moment est pourtant miraculeux à plus d'un titre. Le miracle est d'abord du point de vue des personnages un événement sensible : le vent qui souffle sur le drapeau et qui se donne ainsi à voir. Mais la réplique de Yeonju constitue elle-même un miracle du point de vue de Jungshik qui la qualifie de « géniale » : elle pourrait sembler parfaitement anodine mais elle le frappe à ce moment-là comme une chose parfaitement inattendue. Et l'effet de ces miracles se constate immédiatement au niveau du rapport du couple, la tension faisant place à une nouvelle proximité. Cet échange et ce moment sont à la fois *parfaitement superficiels et parfaitement merveilleux* : ils n'apportent rien au récit en termes de progression, ne modifient pas durablement le rapport des personnages, ne portent aucune signification profonde, mais procurent un sentiment de proximité, permettent une liaison des personnages entre eux et des personnages avec le monde. *Il n'y a pas d'autre définition du miracle chez Hong Sang-soo que celle du « bon » moment où s'opère une liaison dans la distance*, qui permet aux personnages et au spectateur de croire.

Au-delà des différences des événements qui pourraient être qualifiés de « miraculeux » dans la filmographie d'Hong Sang-soo, ainsi que des différents degrés de conscience des personnages (de l'articulation des événements à des croyances), le miracle intervient dans les récits comme un événement gratuit mais non arbitraire. Il ne s'agit pas de donner une raison à la présence des choses, à ce qui arrive, mais de filmer des événements à même de donner des raisons de croire, d'une croyance tournée vers ce monde-ci, orientée vers la surface. Le miracle, c'est aussi bien le fait que Munkyung ait un chapelet dans sa poche au moment où il veut offrir quelque chose à Seongok dans *Ha ha ha* ; ou le fait qu'Anne, à la fin d'*In another country*, trouve le parapluie qui avait été caché dans la seconde partie, et s'avance dans le plan en l'utilisant comme ombrelle. Des choses qui tombent bien, des coïncidences heureuses, l'action du hasard.

4.b Du destin au hasard : vouloir ce qui arrive

Dans *Night and day,* Sung-nam se rend en compagnie de Yu-jeong à Trouville : un plan nous montre les deux personnages sortant d'un casino, visiblement réjouis. Et pour cause : ils viennent de gagner environ huit cent euros. Yu-jeong, n'en revenant pas, se demande : « *Comment peut-on avoir autant de chance ?* ». Dans *Sunhi*, Choi et Sunhi s'amusent à jeter des pièces sur une sculpture depuis un pont qui se trouve en surplomb. Plusieurs pièces sont déjà visibles sur le sommet concave de la sculpture et l'on devine qu'il se prête à un jeu de superstition : réussir à placer une pièce sur le sommet doit amener de la chance. Sunhi se réjouit ainsi après que l'une de ses pièces a rebondi sur le bord pour venir se loger au centre. Choi lance à son tour, mais ses deux essais sont des échecs. Sunhi recommence, et réussit par deux fois : elle exulte, mais Choi semble soucieux.

Sunhi, auparavant, avait justement déclaré que les gens avaient besoin de chance. Cela se passait au cours de sa conversation avec Jaehak, alors qu'il reprenait devant elle le « discours des limites » et l'incitait à creuser pour découvrir qui elle est. Sunhi oppose alors à ce mouvement vers la profondeur l'idée de chance : rien ne sert de creuser, il vaut mieux avoir de la chance. Mais ces propos ne plaisaient pas beaucoup à Jaehak, qui, tout en reconnaissant que « *la chance, c'est le mieux* », disait à Sunhi qu'elle se trompe et qu'il ne faut pas dire des choses comme ça.

L'inégalité sensible entre Sunhi et Choi à l'occasion du lancer de pièces peut rappeler celle qui était en jeu à la fin de *Turning gate*. Sortant d'un hôtel, Kyung-soo et Sunyoung marchent et décident d'aller consulter une voyante : cependant les prédictions qu'elle fait à l'un et à l'autre sont radicalement

opposées. Du côté de Sunyoung, la voyante ne prédit que de la chance : « *La gloire et la fortune s'accumuleront. Les gens de ce monde profane vous admireront. L'année prochaine, votre volonté sera faite* ». Elle va même jusqu'à affirmer qu'il faut des décennies pour avoir une telle chance. Sunyoung est ravie. Mais il en va tout autrement concernant Kyung-soo, puisque la voyante déclare qu'il a devant lui trois ans de malchance, qu'il sera « *touché par un couteau* », mais aussi qu'il est « *né avec le destin d'un moine bouddhiste* » et qu'il doit se retirer du monde profane. Kyung-soo avait peu auparavant proposé à Sunyoung de mourir ensemble, mais les deux personnages semblent au sortir de cette consultation assez distants, d'autant plus que la voyante a laissé entendre que la chance de Sunyoung était liée à son mari, à un comportement de « *bonne épouse* ». Sunyoung partira en disant qu'elle va chercher de l'argent et en demandant à Kyung-soo de l'attendre, mais elle ne réapparaîtra plus. La prédiction semble entraîner la séparation des personnages, qui ne sont pas, comme ils avaient pu le penser[651], faits l'un pour l'autre, mais ont en réalité des destins opposés, l'une allant vers une vie de chance avec son mari, l'autre vers un retrait du monde dans la solitude et la malchance.

À travers la prédiction de la voyante, la chance est liée au destin : Kyung-soo est né malchanceux. Et le jeu auquel se livrent Choi et Sunhi implique de postuler qu'il y a un lien entre un acte présent, le fait de réussir ou d'échouer à bien placer la pièce, et ce qui se produira ensuite. Mais la chance de Sunhi ne consiste-t-elle pas surtout à bien placer la pièce, à réussir ce geste *à cet instant,* à réussir là où Choi échoue ? Rien dans le film ne nous indique qu'elle bénéficierait une chance particulière. De la même manière, les gains remportés par Sung-nam au casino relèvent d'un coup de chance ponctuel, et ne se relient à rien d'autre dans l'existence du personnage.

En suggérant que tout dépend de la chance, Sunhi manifeste qu'elle ne croit plus tout à fait – ou constamment – à l'idéal du savoir, à l'intérêt que présente la recherche de la connaissance, ni même à une certaine hiérarchie de valeurs (selon laquelle ceux qui ont du talent ou ceux qui travaillent se distingueraient des autres). Et nous pouvons entrevoir les raisons pour lesquelles il faut se garder de dire une chose pareille, c'est-à-dire le mouvement vers le sans-fond qu'une telle pensée peut entraîner. Mais les raisons ne sont pas tout à fait les mêmes selon qu'on considère la chance à travers des postulats de continuité ou de discontinuité, selon qu'on suive une compréhension transcendante ou une compréhension immanente de la chance.

La chance : destin ou hasard

[651] Voir *supra*, première partie, p. 115.

Dans le premier cas, cela revient à faire peser sur chacun le poids d'une prédetermination qui correspond au destin, et à éprouver en conséquence un manque de possible. L'idée que tout dépend de la chance serait forcément désespérante pour quelqu'un comme Kyung-soo, à qui l'on vient de prédire de la malchance comme partie d'un projet ou d'une intention divine. Mais cela peut aussi renvoyer les individus à une indétermination première, faire chanceler toutes les valeurs transcendantes et contester l'idée même d'un plan divin, engendrant donc un sentiment d'absence de raisons d'agir d'une manière plutôt que d'une autre, d'un manque de nécessité. Concrètement,cette idée signifie pour Sunhi que rien ne sert d'étudier. Dans un cas comme dans l'autre, l'individu est dépossédé de sa maîtrise des événements et sa volonté est rendue inopérante, mais *dans le premier cas la chance est liée au destin, et dans le second, la chance est liée au hasard* et cela change tout.

Les mentions de la chance et l'intervention d'une prédiction participent du problème de la croyance, et, dans *Night and day*, les passages de Sung-nam par l'église et par le casino doivent être reliés à l'intérieur d'*un même champ problématique où s'opposent l'intention et le hasard, le destin et la coïncidence, la détermination et l'indétermination*[652]. La conversion de la croyance qui nous intéresse ici suppose que le même traitement d'immanentisation soit appliqué aux différents motifs de la transcendance, que les récits minent à chaque fois les postulats qui les soutiennent.

Les mêmes postulats sont toujours susceptibles d'être trouvés derrière le miracle et le destin : il y va toujours de postulats d'unité, d'une possibilité de participation à un Tout, ordre originaire ou plan préétabli. Ou bien le miracle peut, à l'occasion d'un coup de grâce, opérer un contact avec une instance transcendante, ou bien une divination l'opérer par l'intermédiaire d'une voyante, d'un individu ayant accès au plan divin. Et il y va à chaque fois aussi bien de la pensée que de l'existence : si le destin implique une perte de maîtrise des personnages, cette perte se fait au profit de la maîtrise de l'instance transcendante elle-même, les événements étant supposés faire partie d'un projet, répondre d'une intention cachée. *L'idée de maîtrise subsiste ainsi à la perte de maîtrise*, et une telle configuration risque d'entraîner chez les individus des mouvements négatifs. *L'idée de destin implique un manque de possible, mais elle donne également à l'existence une dimension punitive et produit le ressentiment*, chacun

[652] Il faudrait encore ajouter aux divers éléments mentionnés jusqu'ici le curieux échange qui se déroule au tout début du film entre Sung-nam et un inconnu devant l'aéroport. Un homme approche Sung-nam et lui demande du feu, avant de lui poser quelques questions. La barrière de la langue complique l'échange, mais ce qui marque est la manière dont la conversation s'achève : alors même que l'inconnu ne sait rien de Sung-nam, il lui répète par deux fois de prendre garde, avant de s'en aller sans plus de précision. Il est possible de voir dans cette mise en garde le simple conseil d'un français à un touriste, mais la conduite de l'inconnu est étrange, et son ton assez insistant. Le choix d'Hong Sang-soo de faire intervenir cet échange au début du récit suggère tout à la fois qu'il est détaché du reste et qu'il annonce la suite : Sung-nam doit faire attention lors de son séjour, lui qui est marié et éprouvera une tension en rencontrant des jeunes femmes, fera l'épreuve du possible. Autrement dit, l'inconnu tient à la fois de l'illuminé qui parle sans savoir, et du devin qui prédit l'avenir. Le lien entre ce premier élément, les paroles de l'inconnu, et ce qui arrive ensuite, est à la charge du spectateur.

pouvant se demander pourquoi il subit telle mésaventure, pourquoi la malchance le frappe plutôt que tel autre[653].

La prédiction de la voyante laisse dans *Turning gate* Kyung-soo abattu : il faut en déduire que le personnage reste attaché à des croyances anciennes et attribue à la voyante un statut de connaisseur. Mais Hong Sang-soo suggère à travers sa mise en scène que la voyante n'est qu'une femme comme les autres : nous voyons d'abord en arrière-plan, pendant qu'elle effectue sa prédiction, le linge sécher dans sa cour. Ensuite, une fois Sunyoung partie, Kyung-soo jette un regard dans cette cour, où il aperçoit la voyante en train de ranger son matériel, la table sur laquelle elle avait officié, comme n'importe quelle femme le ferait. La prédiction n'a que la valeur que le personnage, par la force de l'habitude, lui accorde, et il faut également noter une réplique inattendue qu'Hong Sang-soo met dans la bouche de la voyante. Cette dernière rechigne un peu au moment où les deux amants la sollicite, elle semble toute prête à refuser, leur disant qu'ils n'ont pas besoin de cette consultation. Mais on trouvera dans le film suivant d'Hong Sang-soo, *La femme est l'avenir de l'homme*, une discussion qui nous renseigne sur la valeur qu'il convient d'accorder aux pratiques divinatoires. Il s'agit d'une sorte d'aparté, assez court, qui a lieu entre deux filles faisant partie du groupe d'étudiants avec lequel Munho prend un verre :

> « - Tu lis les lignes de la main ?
> - Quand j'ai bu, ça m'arrive.
> - Une voyante m'a dit que je devais obéir aux hommes.
> - Ah oui ? Chacun lit les lignes à sa façon, selon ce qu'il est. Et les lignes évoluent »

Comme on le voit, il y a de quoi faire douter de la fiabilité de la chiromancie. Le « *quand j'ai bu* » pourrait être relié à la réplique de la voyante dans *Turning gate*, suggérant une pratique assez dilettante de l'art divinatoire. Mais les propos qui sont tenus suffisent à ruiner ici l'idée que la divination conduit à une vérité, ceci suivant deux motifs que nous savons maintenant chers à Hong Sang-soo. Tout d'abord, il ne s'agit plus ici d'accéder à une zone originaire, au plan divin, mais d'interpréter : lire les lignes de la mains revient à projeter un point de vue – il y a donc relativisation individuelle. Ensuite, les signes qui sont censés permettre l'accès au plan divin, les lignes de la main, sont données comme évolutives, ce qui

[653] « Au contraire, saisir ce qui arrive comme injuste et non mérité (c'est toujours la faute de quelqu'un), voilà ce qui rend nos plaies répugnantes, le ressentiment en personne, le ressentiment contre l'événement », Gilles Deleuze, *Logique du sens, op. cit.*, p. 174. Voir également, sur cette conception transcendante du destin : « Le fatalisme en soi (le fatum) suppose un enchaînement, préétabli dans une prédisposition, qui se développe et s'accomplit de façon irréversible : quoi que je fasse et quoi que je décide de faire, ma décision, contrairement à ce que je pense, obéit à un *projet* qui m'échappe et que j'ignore » ; « La volonté projette son impuissance dans le temps et ainsi lui donne son caractère *irréversible* : le vouloir ne peut remonter le *cours du temps* – le non-voulu que le temps consacre comme fait accompli : de là, dans le vouloir l'esprit de vengeance à l'égard de l'irréductible, et l'aspect *punitif* de l'existence » (l'auteur souligne), dans Pierre Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux, op. cit.*, p. 110, et p. 104.

revient à dire que la valeur des prédictions ne dépassent pas l'instant où elles sont faites – il y a donc relativisation temporelle.

La lecture des lignes de la main est devenue un art parfaitement accordé aux conditions du monde du devenir, le changement se substituant à la fixité. Mais ce sont *les conditions d'un remplacement de la détermination par l'indétermination, de la conversion du destin en hasard, du plan divin en un jeu du monde sans dieu* : à moins que Dieu ait perdu son plan ou ne veuille plus rien, s'identifie lui-même au hasard (mais ne serait-il pas alors, inutile ?[654]). Derrière les lignes de la main, pas d'espace originaire, mais rien que l'espace du dehors, et les forces qui interviennent à la surface à travers un point aléatoire instantané, pour opérer la déviation des lignes.

Nous avons évoqué précédemment des moments « miraculeux » apportant apaisement et joie aux personnages, mais nous avons pu voir par ailleurs que l'action des forces pouvait également coïncider avec des événements négatifs, provoquer la transformation des humains en monstre, et les miracles viennent souvent dans les récits en contrepoint de moments plus durs, tout comme la chance trouve son pendant dans la malchance. La vie des personnages est faite d'une tension entre continuité et discontinuité, mais aussi d'une forme d'alternance entres « bons » et « mauvais » moments, et *le rapport du devenir au hasard implique que tout peut arriver, le meilleur comme le pire*. Seongjun dit bien dans *The day he arrives* qu'il est possible d'apprécier une coïncidence comme une merveille en la détachant de la continuité, mais il ajoute bien également que l'absence de raison va de paire avec le fait que, parfois, le cours de la vie est détourné tragiquement par des « facteurs invisibles », c'est-à-dire les forces de discontinuité.

Croire en l'absence de maîtrise, croire en la mort : les croyances d'Areum

Tout ceci nous permet de revenir à Areum, afin de nous intéresser à l'articulation de ses différents objets de croyance. Nous avons évoqué la sensibilité du personnage, sa capacité à voir le quotidien comme une merveille, et l'on pourrait trouver étrange que cela s'articule à la croyance de ne pas maîtriser son destin et de pouvoir mourir à tout moment. Comment, dans de telles conditions, tout peut-il être merveilleux ? À moins que ces deux croyances soient justement les conditions à partir desquelles il devient possible d'adopter et d'affirmer un point de vue suivant lequel tout est merveilleux ? Et que peut

[654] « Ne pas se représenter la "nécessité" sous la forme d'une puissance collective envahissante et dominatrice, ni d'un premier moteur ; encore moins comme nécessaire à déterminer quoi que ce soit de valable. Il faut pour cela nier la conscience collective du devenir, "Dieu", pour éviter de subordonner le devenir au point de vue d'un être doué de sympathie et de connaissance et qui pourtant ne voudrait rien : "Dieu" est inutile s'il ne veut rien, et dans l'hypothèse contraire serait une somme de douleur et d'illogisme qui abaisserait la valeur totale du "devenir" ; par bonheur, cette puissance de totalisation fait défaut », Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance, tome 1, op. cit.,* p. 102 (fragment 221).

vouloir dire « croire » que l'on peut mourir, « croire » ne rien maîtriser, et non « penser » ou « savoir » que l'on peut mourir, etc. ?

Nous nous demandions si l'utilisation du mot « destin » ne signalait pas la persistance d'une illusion, mais il nous semble que la suite des propos du personnages nous indiquent que ce n'est pas le cas. Suite à nos réflexions précédentes, il suffit de se demander si Areum conçoit le destin comme un plan préétabli ou si elle le lie au hasard. Ce qui doit attirer notre attention dans les déclarations du personnage n'est pas l'idée qu'elle ne maîtrise pas son destin – idée en elle-même entendue – mais plutôt le fait qu'elle dise pouvoir mourir *à tout moment* (et non par exemple, quand son moment sera venu).

De tels propos laissent toute la place à l'indétermination et font penser qu'Areum partage avec Seongjun une conscience du caractère éminemment aléatoire de l'existence, de la vie comme devenir : nous avons en effet eu l'occasion de noter que le point aléatoire instantané était un point mobile, atopique, qui n'intervenait pas en un point isolé et fixe mais pouvait intervenir à n'importe quel moment, reconduisant de façon imprévisible les individus au sans-fond à travers une force de mort. Ainsi *le destin peut-il s'identifier chez Areum au hasard, et le Dieu auquel elle croit à un dieu sans plan*. Un tel Dieu est inutile, à moins que croire en un tel Dieu soit un moyen de croire au hasard lui-même, les « dons du ciel » étant les dons d'un « ciel Hasard »[655].

Nous avons vu que le choix et la croyance supposaient un rapport au dehors, et qu'Areum choisissait la croyance à partir d'un privilège accordé à la vie, pour « *vivre pleinement* ». *Le choix de se donner la mort et l'absence de maîtrise pour objets de croyance vient toujours de ce privilège donné à la vie* et, tel qu'il est énoncé, dénote un accord du personnage à ses conditions d'existence. Mais il nous renvoie également à la nouvelle conscience du personnage ainsi qu'à la nouvelle volonté qui doit en émerger, à une capacité d*'affirmer l'immanence*.

Les objets de croyance d'Areum sont *a priori* mal assortis : des croyances dont on conçoit qu'elles puissent apporter un réconfort (Dieu, ce monde) côtoyant des croyances qui sont plutôt des causes d'angoisse (l'absence de maîtrise, la mort). Mais la croyance en la mort et en l'absence de maîtrise ne signifie rien d'autre que le fait que la pensée a su s'assimiler ce qui lui échappe, que le personnage, depuis une confrontation avec le dehors, l'expérience de ses forces, a effectué un choix. Le fait pour Areum de « croire » à la mort est profondément lié au fait, comme elle l'ajoute, d'être prête à *accepter* de mourir, et nous pouvons noter que les propos du personnages sont très proches de ceux d'Hong Sang-soo lui-même :

[655] « En vérité, c'est une bénédiction, non un blasphème, lorsque j'enseigne : « au dessus- de toutes choses se tient le ciel Hasard, le ciel Innocence, le ciel Accident, le ciel Exubérance », Friedrich Nietzsche, dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, coll. « Idées » 1971, p. 207. Deleuze rélève l'utilisation de l'expression « ciel hasard » chez Nietzsche dans *Nietzsche et la philosophie, op. cit*., p. 30.

> « Même avec l'idée de ma mort, de ma propre mort, je suis ok. Depuis le jour où je suis né, beaucoup de choses importantes sont arrivées, mais la fin elle-même n'est pas de mon ressort, ne relève pas de ma volonté. Si vous êtes honnête, c'est la seule vérité : ça arrive comme ça. Alors, je continue mon chemin »[656]

Cette citation dit bien que la mort fait partie des choses qui échappent à la maîtrise, qui « arrivent comme ça » et qui ne relèvent donc pas d'une volonté individuelle. Mais elle exprime également une transformation à partir d'une expérience : il s'agit, après avoir fait l'expérience des forces qui détournent le cours de la vie, de *parvenir à ôter à la pensée de l'absence de maîtrise et d'une mort possible sa dimension négative* et les conséquences que cela a sur l'existence. Il faut que ces pensées ne rendent pas la vie invivable à force de désespoir et de ressentiment.

Les personnages sont *de toute façon* confrontés à des événements défaisant leur volonté de maîtrise. Nous avons pu remarquer chez certains d'entre eux, notamment Tongsu dans *Conte de cinéma*, un désir de suicide qui relève encore d'une volonté de maîtrise et est une façon de jouer la mort contre la vie (une réaction au fait que la vie ne correspond pas à un idéal). Mais la croyance d'Areum n'implique aucun désir de suicide, et accepter la mort ne signifie aucunement vouloir mourir quand on le décide : c'est vouloir *la mort comme partie de la vie, et plus largement vouloir tout ce qui, hors de notre maîtrise, « arrive comme ça »*.

Il faut souligner que l'acceptation d'Areum n'implique pas non plus de résignation puisque nous avons l'occasion de constater dans *Le jour d'après* une certaine capacité de résistance de la jeune femme, notamment face à Haejoo lorsqu'elle s'en prend à elle, puis face à Bangwon lorsqu'il lui annonce, après son premier jour de travail, qu'il va la remplacer par Changsook. Areum ne se prive pas de manifester son mécontentement ni d'emporter un sac de livres avant de quitter la maison d'édition, pour se dédommager.

Croire en l'absence de maîtrise, accepter la mort, ne signifie donc ni se résigner ni considérer que les choses arrivent parce qu'on les mérite ; cela signifie plutôt, comme le dit Hong Sang-soo, devenir capable de « continuer son chemin » au travers des détours que lui fait prendre l'action des forces. Et il faut encore ajouter quelques points pour caractériser Areum : elle défend sa position face à Bongwan en lui indiquant ce que sa conduite à d'irrespectueux envers elle, mais elle ne l'insulte pas et n'insiste pas outre mesure, au point de se transformer en monstre. Areum échappe également au ressentiment, puisqu'elle reviendra le voir plus tard, pour le féliciter d'avoir reçu un prix. Enfin, il se trouve que le moment de la confrontation avec Bongwan et Changsook, désagréable pour Areum, est suivi par le moment miraculeux de la chute de neige : le personnage passe ainsi d'un moment déplaisant à un moment de joie, sans que le premier ne l'empêche d'apprécier le second, chaque moment composant une vie.

[656] Vincent Malausa, « De jour en jour. Entretien avec Hong Sang-soo », *art. cit.*, p. 36.

On trouve donc chez Areum *la conscience d'un absence de maîtrise qui est en fait une conscience du hasard,* en fonction de quoi ce qui arrive arrive « comme ça », ni d'après une intention individuelle (Bongwan n'est pas responsable), ni comme participant d'une maîtrise supérieure (elle n'est pas punie[657]). Et cette conscience, donc cette façon de *penser ce qui arrive à partir d'une conception immanente du destin*, permet à la pensée elle-même une réaction qui s'observe dans l'existence du personnage et qui consiste, à travers la croyance et la volonté, à *opérer une conversion du négatif en positif, à faire de tout ce qui arrive un objet d'affirmation*. Ce qui arrive n'arrive ni d'après un plan divin ni contre la volonté d'Areum : cela arrive *dans* une nouvelle volonté qui résulte d'un contact avec le dehors, « une volonté que nous fait l'événement » et qui consiste non pas à vouloir que quelque chose arrive (désir de maîtrise) mais à *vouloir cela même qui est arrivé et qui n'a pas été d'abord voulu*, cela dans un seul but : « devenir digne de ce qui nous arrive »[658].

L'enjeu de pensée et l'enjeu existentiel sont toujours ici indissociables, et la transformation du négatif en positif tient entièrement ici à une manière de détacher les événements de toute intention et au fait de vouloir lui-même. Il importe de comprendre qu'il ne s'agit en aucun cas de rendre les événements indifférents et équivalents : le moment de la confrontation avec Bongwan n'équivaut pas à celui de la chute de neige, mais qu'il s'agit d'accepter *au titre de détour hasardeux* le moment désagréable et d'accepter *au titre de détour hasardeux* le moment agréable, d'accepter le pire comme le meilleur sans y voir le signe d'une chance ou d'une malchance inscrite sur son moi, d'une intention quelconque. C'est la condition à partir de laquelle il devient possible de vouloir les moments déplaisants eux-mêmes, d'y croire sans que cela implique un retournement contre soi ou la croyance à une hiérarchie transcendante (croire que l'on mérite ou qu'on a mérité pas ce qui arrive), mais toujours d'y croire *à partir d'une valorisation de la vie qui se joue à coups de hasard*.

Nous comprenons donc qu'il ne s'agit pas uniquement pour le personnage de « penser » ou de « savoir » qu'il est possible que le pire arrive et que la mort peut survenir à tout moment. Il s'agit, à partir du dehors, de se donner les conditions de son existence comme objet de croyance afin de « *vivre pleinement* », en rapportant chaque moment à une nouvelle volonté, jusqu'au moment où l'on rejoint le sans-fond. *Accepter de mourir, vouloir ce qui arrive, cela signifie se rendre capable de suivre la ligne que le devenir trace à la surface, mais aussi être capable de croire à ce que l'on sait être aléatoire, continuer dans la discontinuité*.

[657] Il faut toutefois rappeler qu'Areum déclare qu'elle a été frappée par Haejoo parce qu'elle a parlé plus tôt de ses croyances. Il y a là une illusion de la part du personnage – mais cela peut aussi participer pour nous d'une opposition problématique entre Areum et les autres personnages qui ne croient pas : c'est Haejoo qui méprise les croyants qui frappe Areum qui croit.

[658] Sur ce nouveau type de volonté, voir Gilles Deleuze, *Logique du sens, op. cit.*, pp. 174-175, et Pierre Klossowki, *Nietzsche et le cercle vicieux, op. cit.*, p. 105 : « Le remède de Zarathoustra : re-vouloir le non-voulu en tant qu'il désire assumer le fait accompli ».

Autrement dit, la *nouvelle volonté* n'est pas seulement l'issue face à la survenue d'événements déplaisants, c'est aussi le remède face au sentiment de manque de nécessité qui ne peut manquer d'accompagner la conscience du hasard. C'était déjà ce que défendait Kierkegaard lorsqu'il qualifiait la foi de « sens du devenir » parce que seule puissance capable d'abolir l'incertitude liée au fait que tout ce qui arrive aurait pu arriver autrement. Seule la foi, la foi comme « manifestation de la volonté », permet, sans contester une indétermination première et une absence de nécessité, de croire à ce qui est devenu[659], c'est-à-dire finalement de s'accorder à la vie et de se lier aux événements qui composent le monde.

Nous avons évoqué le sentiment que les choses, dans *La Vierge mise à nue par ses prétendants*, arrivaient « comme ça », en relevant chez Soojung une conscience accrue du hasard, les symptômes d'une nouvelle conscience. Mais nous comprenons maintenant que la nouvelle conscience ne s'accompagne pas encore chez Soojung d'une nouvelle volonté qui lui permettrait de *vouloir le non-voulu* : le point du dehors sensible entre le moment où elle sort du téléphérique et celui où elle rejoint Jaehoon pour perdre sa virginité n'est l'occasion d'aucun choix, et le personnage ne croit pas à ce qui lui arrive. *Des personnages qui sont comme pétrifiés par la saisie du dehors à un personnage comme Areum qui éprouve de la joie face à une chute de neige, il y a toute la différence que font le choix et la croyance*. Areum a supprimé le réel, mais elle croit à tout ce qui arrive comme à une merveille.

Il faut donc que les personnages accomplissent dans leurs existence ce qu'accomplit Hong Sang-soo lors de ses tournages : *le hasard doit faire l'objet d'un choix, être pensé comme un opérateur de détermination qui correspond à la vie elle-même*. Cela implique pour les personnages de penser que tout peut arriver, mais aussi de penser que chaque moment est séparé d'un autre par l'action du hasard, et qu'accepter le hasard est accepter tout ce qui arrive. Pour tout cela, les croyances à l'absence de maîtrise et à la mort apparaissent comme les conditions à partir desquelles affirmer un point de vue selon lequel tout est merveilleux devient possible : y croire c'est avoir rompu avec la pensée du Tout, avoir accepté la gratuité de ce qui arrive et cesser de considérer les événements par rapport à une continuité temporelle. C'est devenir capable d'apprécier chaque chose dans comme événement de surface et d'y être sensible comme à une nouveauté, une merveille ou un miracle.

[659] « Miettes philosophiques », *op. cit*., pp. 122-127 : « on voit maintenant sans peine que la foi n'est pas une connaissance, mais un acte de liberté, une manifestation de la volonté. Elle croit au devenir, elle a alors aboli en elle cette incertitude correspondante au néant du non-être ; croit-elle à l'"ainsi" du devenu, elle a alors aboli en elle le "comment" possible du devenu, et, sans contester le possible d'un autre "ainsi", cependant "ainsi" du devenu est pour la foi le point le plus certain. »

4.c Le renversement de la morale ou l'éthique de la discontinuité : spontanéité authentique, innocence et affect

Nous pouvons considérer ce qui arrive à la toute fin de *Yourself and yours* à la lumière de la déclaration d'Areum selon laquelle tout est merveilleux, et réciproquement. Nous avons décrit le moment où Youngsoo et Minjung se retrouvent dans la chambre de Youngsoo comme si c'était une première fois, mais le film comporte en réalité encore une séquence. Les personnages finissent en effet leur discussion en décidant de dormir un peu : la caméra se déplace du lit jusqu'au sol, où l'on peut voir une bougie, sur laquelle un zoom léger est effectué. C'est alors, après que les personnages se soient souhaité de faire de beaux rêves, qu'intervient un fondu, à l'occasion duquel la taille de la bougie diminue fortement, suggérant une ellipse.

Mais la caméra, suite à un zoom arrière et à un panoramique, nous découvre à nouveau le lit, où Youngsoo se trouve maintenant seul, Minjung ayant disparu. Compte tenu de la structure du récit et de tout ce qui précède, l'on se dit alors que la séquence précédente était une séquence virtuelle (et que tout se passe dans la tête de Youngsoo). Youngsoo lui-même semble déboussolé, surpris de ne trouver que le vide à ses côtés, et il reste pensif pendant de longues secondes après s'être redressé. Mais Hong Sang-soo, ici, joue avec le spectateur : au moment où nous nous faisons à l'idée que rien n'avait réellement eu lieu, Minjung fait son entrée dans le plan, apportant avec elle des morceaux de pastèque que le couple partage :

« Minjung : - C'est délicieux.

Youngsoo : - C'est très frais.

- C'est sucré. C'est meilleur que le melon.

- Le melon est plus sucré, mais la pastèque rafraîchit.

- C'est vrai.

- ça désaltère. Je devais avoir soif. Ça fait du bien.

- On en mangera souvent.

- Oui. C'est très bon.

- C'est bon. »

Comme on le voit, cette discussion finale est parfaitement terre-à-terre, les personnages discutant des mérites de la pastèque et exprimant les sensations que leur procure la dégustation. Un tel moment s'inscrit tout à fait dans la logique décrite auparavant, qui tend à faire du moindre moment quotidien une merveille.

Mais de part la position de ce moment à l'intérieur du récit, *Yourself and yours* nous indique qu'*un horizon de simplicité, l'accord au quotidien, suppose chez Hong Sang-soo un maximum d'effort* : il ne s'agit en fin de compte que de manger ensemble une pastèque, mais il ne devient possible d'apprécier

correctement ce moment qu'au terme d'un trajet mental. Ce moment pourrait être vu comme une forme de récompense ou d'accomplissement pour Youngsoo : alors qu'a-t-il gagné ? Presque rien, la capacité à apprécier une pastèque, mais en même temps presque tout, un lien avec le monde.

Voir *Yourself and yours* à la lumière du *Jour d'après* nous permet donc d'apprécier ce moment final comme un moment « merveilleux ». Mais voir *Le Jour d'après* à la lumière de *Yourself and yours* nous permet de voir que le fait que tout soit merveilleux n'est jamais acquis d'avance.

Youngsoo fait partie au départ partie des personnages d'Hong Sang-soo pour qui des choses sont graves et qui, de par certaines réactions et certains jugements, rendent les choses graves. En abordant explicitement le concept de croyance et en nous offrant un personnage qui déclare ses croyances, *Le jour d'après* présente un intérêt évident pour nous, mais le problème de la croyance excède les déclarations des personnages et concerne comme nous l'avons dit une manière de se rapporter au monde, le passage d'un mode d'existence à l'autre. La croyance d'Areum se manifeste avant même qu'elle ait parlé de ses croyances, dans sa réaction à un rayon de lumière, et puis ensuite dans sa réaction à ce qui lui arrive.

Areum est un personnage de croyante qui déclare croire, mais *elle est avant tout croyante par le renversement de l'image de la pensée sous-tendu dans sa croyance, par le fait de poser certaines valeurs qui modifient le rapport à ce qui arrive et aux autres.* Nous avons indiqué que le renversement de l'image de la pensée entraîne nécessairement un renversement des valeurs, aussi *croire en ce monde-ci renvoie avant tout à un mode d'existence au sein duquel ce qui arrive est éprouvé à partir de critères et de valeurs immanentes, et cela implique donc le remplacement d'une morale propre au mode d'existence continu par une « éthique » de la discontinuité*. Ce remplacement constitue l'un des enjeux principaux de *Yourself and yours* et d'*Un jour avec, un jour sans,* et il est l'une des conditions à partir desquels il devient possible d'apprécier le goût d'une pastèque, d'occuper l'instant pour en tirer le maximum d'affects et d'intensité.

Il existe chez Hong Sang-soo un rapport assez serré entre un « idéal » de légèreté et un rapport au temps, la recherche d'un « pur présent »[660]. Hong Sang-soo lui-même établit une relation entre une capacité à considérer un instant en dehors de tout projet et une capacité à éprouver des sensations et énonce une préférence pour le fait de « vivre les événements quand ils arrivent dans le présent »[661] . Mais

[660] Voir « L'amour des trois oranges » (critique d'*In another country*), par Jean-Sébastien Chauvin, *Cahiers du cinéma* n° 682, octobre 2012 , p. 26.

[661] « Mais surtout, si je relâche un peu la pression, je peux enfin prendre le temps de voir à quoi vous ressemblez, j'aperçois les gens qui passent derrière les rideaux, j'arrive enfin à éprouver des sensations plutôt que d'être obsédé par cet entretien », dans Jean-Sébastien Chauvin, « Il suffit de peu pour voir la vie sous un angle joyeux », Entretien avec Hong Sang-soo, *Cahiers du cinéma* n° 682, octobre 2012 , pp 28-29. Et aussi : « Depuis toujours, j'évite d'avoir un plan précis concernant mon avenir. Je m'efforce de ne pas imaginer ou espérer ce qui va se passer. Je préfère vivre les événements quand ils arrivent dans le présent», dans Matthieu Darras, « La théorie du paquet de cigarettes. Entretien avec Hong Sang-soo », *Positif n° 520*, juin 2004, pp. 8-11.

ce rapport du temps et de la sensation doit s'articuler à une dimension morale. Et il faut sur ce point insister sur les traits de certains personnages, sur le rapport entre la spontanéité et l'innocence chez Minjung et Cheonsoo, sur l'accord sensible de ces personnages à la constitution immanente des identités.

Chez Minjung, deux traits complémentaires renvoient à l'identité et à la morale en supposant toujours un rapport au temps : c'est une métamorphe qui échappe à toute reconnaissance et c'est une *innocente*. C'est ce que déclare Youngsoo lui-même, lorsqu'il prend sa défense face à ses amis qui l'accusent :

> « Elle est cent fois plus innocente que vous (…). Elle est franche, spontanée, et elle cherche pas à plaire. Elle a un esprit hors du commun. Elle peut paraître un peu bizarre et décalée alors les gens la jugent mal. C'est pour ça qu'elle est solitaire. Personne ne l'accepte pour ce qu'elle est. »

Ce sont les confidences de Minjung elle-même, lorsqu'elle aborde ses relations amoureuses passées en discutant avec Sangwon, qui apportent plus tard confirmation :

> « -Peu importe l'avis des autres, quand je suis amoureuse, je donne tout.
> - À mon avis, vous êtes trop naïve. Même s'il a mauvaise réputation et une situation nulle, vous ne voyez que ses bons côtés. Tout ça, parce que vous êtes trop naïve.
> - C'est ça, être naïve ? En tout cas, je n'ai pas l'œil. Je crois que je me fie trop à mes sentiments. Si j'aime, j'aime aveuglément. Avec le temps, tous ses défauts m'apparaissent. Et c'est le début de la fin. »

Jugée par les autres, souffrant de ces jugements (et elle est isolée comme Areum la croyante dans *Le jour d'après*), Minjung est elle-même donnée comme un personnage *incapable* de juger. Or, cette incapacité tient peut-être à une économie ou à une hiérarchie des affects : les sentiments, chez elle, priment sur l'analyse. C'est ce qu'exprime ici l'adjectif « spontané » : *la spontanéité est un trait de personnage conceptuel, qui désigne la façon dont la sensation prend le pas sur l'intellect (ou la conscience), et a pour corollaire l'innocence*.

Mais nous le saisirons encore mieux en nous arrêtant sur le personnage de Cheonsoo dans *Un jour avec, un jour sans.* Comme nous l'avons vu, il peut être tentant de penser que Cheonsoo, dans la seconde version de sa rencontre avec Heejung, est plus honnête que dans la première, et de relier la réussite relative de cette seconde version, son caractère léger, à cette qualité morale du personnage. Mais nous avons également montré qu'une telle opération relevait de l'illusion de signification. Cela nous semble d'autant plus illusoire que le trait principal du personnage n'est pas l'honnêteté mais la spontanéité, qui n'est pas une qualité morale. Ceci transparaît clairement à l'occasion d'une conversation avec Heejung où, après qu'elle lui a confié une sorte de secret sur son rapport avec une statue de Bouddha, Cheonsoo réagit immédiatement en disant « *c'est adorable* », ce à quoi elle réplique « *Vous ne réfléchissez pas avant de parler* ».

Ce moment nous fournit une bonne indication de ce qu'implique la spontanéité, par opposition à l' « honnêteté » : parler avant de réfléchir implique l'absence du *filtre* de la conscience, l'absence d'une *sélection* des propos suivant un partage moral entre le bien et le mal. La spontanéité implique un *privilège donné à la sensation*, et elle se manifeste surtout dans l'expression de sentiments, non dans l'expression d'opinions. Autrement dit, Elle ne concerne bien plus ce qui vient au corps que ce qui vient à la tête (c'est par là qu'elle échappe pour sa part au cliché).

La spontanéité et les sensations dans Un jour avec, un jour sans

À la fin de *Yourself and yours*, les personnages échangent autour des sensations que procure une pastèque, mais on remarque également dans *Un jour avec, un jour sans* un accent mis sur les sensations. Les personnages parlent d'eux, échangent quelques idées, mais ils parlent également de ce qu'ils boivent lorsqu'ils se retrouvent au café (du thé de jujube que boit Heejung dans la première partie, du café que boit Cheonsoo dans la seconde), et du soju qu'ils ingurgitent ensuite au restaurant à sushis. Cheonsoo fait remarquer « *Le soju est tellement bon aujourd'hui* » la première fois, et répète deux fois « *c'est tellement bon* » la seconde.

Il faut établir un lien direct entre cette expression du plaisir lié à la consommation d'une boisson (mais cela pourrait donc être un aliment) et les compliments qu'échangent par ailleurs personnages, c'est-à-dire l'expression du plaisir que chacun procure à l'autre. Dans la seconde partie, la conversation qui a lieu au café se termine sur un moment où Cheonsoo dit à Heejung qu'elle est « *tellement jolie* », et il insiste, bien que la jeune femme lui dise qu'il ne la connaît pas (suivant un désir de vérité intermittent et prêt à s'estomper). Les deux longs échanges qui ont lieu au restaurant sont dans chaque partie marqués par la répétition de tels compliments.

Dans la première version de la rencontre, après avoir trinqué pour la seconde fois, Cheonsoo lance une salve de compliments : « *Tu est tellement belle… Tu es vraiment… Tu es vraiment éblouissante* ». Plus tard, après qu'Heejung a bu un verre cul-sec, il réagit en la qualifiant de sa « *très jolie amie* ». Il faut souligner les gestes qu'il fait à chaque fois, mettant l'accent sur l'apparence d'Heejung et donc sur le *rapport de surface* qui est en jeu. Lors de la première réplique, il forme en effet avec ses mains des cercles autour de ses yeux, comme s'il observait Heejung à travers des jumelles ; et, lors de la seconde réplique, il rapproche ses mains du visage d'Heejung pour former un demi-cadre, comme s'il s'agissait de tourner un plan. Et à ces moments en succède encore un autre où il demande, inquiet, comme si la vision de la beauté d'Heejung était au-dessus de ses forces, « *Pourquoi es-tu si jolie ?* ». Dans la seconde

version, il dit une première fois « *tu es tellement belle* », avant de répéter quelques minutes plus tard, en jetant un regard tendre et pénétrant, « *Tu es tellement belle. Tellement belle...* ».

Mais il faut encore souligner que ces différents compliments prennent ici la valeur de pures affirmations, n'étant justiciables d'aucune explication. Évidemment, Heejung ne peut pas expliquer pourquoi elle est si jolie aux yeux de Cheonsoo, et, lorsque c'est elle, au moment où il affirme qu'elle est belle, qui demande comment il le sait, la réponse, à défaut d'expliquer, exprime bien ce dont il s'agit : « *C'est pas un truc que je sais… Je le sens, c'est tout* ». Cela n'a l'air de rien, mais cela importe quand on connaît par ailleurs la tendance des personnages à vouloir creuser. Ce moment vient d'ailleurs après celui où Cheonsoo, dans l'atelier d'Heejung, a projeté une image négative en jugeant son tableau. Heejung avait alors demandé comment il pouvait dire ça, et cette nouvelle question rappelle aux personnages cette circonstance passée (Cheonsoo demande s'il était allé trop loin, et elle réplique qu'elle ne lui en veut pas).

Cette *opposition de la sensation et de l'explication* est également mise en jeu à l'occasion d'une autre déclaration de Cheonsoo, qui déclare dans chaque version qu'il n'avait jamais rencontré une femme comme Heejung (« *J'ai l'impression d'être devant une vraie femme pour la première fois* » ; « *je n'ai jamais rencontré une véritable femme comme toi »).* C'est dans la première version cette fois qu'Heejung fait preuve de curiosité, posant notamment la question « *à quel point je suis femme ?* », causant l'embarras amusé de Cheonsoo qui se demande « *comment exprimer ça avec des mots ?* ». Nous avons dans ces divers moments de nouvelles mises en jeu de la spontanéité de Cheonsoo, qui confirment qu'elle n'a rien à voir avec la conscience mais tout avec la vie : *les sensations exprimées par le personnage ne peuvent se traduire dans la forme conceptuelle du langage*, ne signifient rien. Il n'est pas question ici de moi, d'intériorité ou d'intention, mais *de corps et d'affects, de forces et d'impulsions qui saisissent le personnage depuis le dehors*.

La spontanéité de Cheonsoo, dans sa différence vis-à-vis de la conscience et de la morale, se manifeste au mieux au moment où il déroge aux règles de la bienséance en se déshabillant devant les amies d'Heejung, dans la seconde partie. En apprenant ce qu'il s'est passé, Heejung lui demandera pourquoi il a agi de la sorte. Le cinéaste essaiera alors de trouver une explication (il faisait chaud, il était saoul, il se sentait frustré) puis finira par admettre le caractère irrationnel de sa conduite : il devait avoir envie, et c'est tout. Bref, c'est arrivé *comme ça*, il a agi sans réfléchir, sans que la question de savoir si c'était bien ou mal ne se soit présentée à lui. Il a agi *automatiquement, spontanément*, au moment où l'envie lui est venue.

Ce type d'absence de sélection des actions et des paroles n'implique rien d'autre que l'accord des personnages avec leur conditions d'existence, et plus exactement avec le caractère immanent et

discontinu de l'identité. Nous avons dit que la constitution des identités des personnages n'était pas différente de la composition du monde à la surface, et, suite à notre développement autour du hasard et d'une capacité à vouloir ce qui arrive, il nous faut souligner que *ce qui arrive aux personnages n'est pas différent de ce qu'ils font* (et ce qu'ils font est, de fait, ce qui arrive aux autres). Le monde et les personnages sont pris dans un même devenir, dans un même jeu de hasard qui ne renvoie à aucune profondeur et à aucun principe transcendant.

Souvenons-nous ici de la façon dont Hong Sang-soo, lors de ses tournages, subvertit la fonction d'une instance transcendante en opérant la détermination de ses personnages dans l'instant et en recourant au hasard. La conduite de Cheonsoo doit être rapportée à ce qui se joue sur le plan de composition esthétique, au fait que le moment de la sélection se confond avec celui de la détermination, mais aussi au privilège qu'Hong Sang-soo lui-même tient à accorder à l'émotion sur la cohérence (tout se passant ainsi à la surface, sans qu'intervienne le postulat d'un moi profond, la pierre de touche de la psychologie)[662]. *Par le privilège donné à la sensation sur la réflexion, la spontanéité des personnages à l'intérieur des images constitue l'expression manifeste du privilège donné à l'émotion au moment du tournage, la spontanéité des conduites renvoyant à un processus de détermination immanent*.

Mais cette détermination renvoie sur le plan conceptuel à celle opérée depuis le dehors, au devenir dans lequel sont pris les personnages et aux forces qui s'en emparent et les font passer d'une sensation à l'autre, les métamorphosent d'un instant à l'autre. L'important est que les actions des personnages ne renvoient pas à des intentions : il n'y a pas plus d'intention divine derrière le hasard, ce qui arrive, qu'il n'y a d'intention individuelle derrière les actions des personnages. Du point de vue de la morale, cette condition a des conséquences majeures et ouvre à un mode d'existence spécifique : cela doit conduire à appliquer l'innocence du devenir aux personnages eux-mêmes et nous orienter vers ce que Klossowski appelle l' « impossible morale » de Nietzsche : se comporter sans intention, « ramener l'intention humaine à l'intensité »[663].

Soustraire les actions à l'intention revient à les soustraire à tout jugement prononcé à partir de critères d'évaluation transcendants : c'est le propre du devenir, en tant qu'il ne répond à aucune intention, d'échapper à la nécessité de se justifier mais d'être déjà « justifié à tout instant » (non par rapport à un passé ou à un avenir) et d'être ainsi impossible à évaluer, rétif à toute norme et à tout critère extrinsèques[664]. Nous disions plus tôt que, sous l'effet du hasard, le meilleur comme le pire pouvait

[662] Voir *supra,* troisième partie, p. 356.
[663] Pierre Klossowski, *Nietszche et le cercle vicieux, op.cit.*, pp. 205-206.
[664] Voir le fragment de Nietzsche sur la valeur du devenir : « Le devenir à une valeur constante à tout instant, la somme de sa valeur est constante ; *en d'autres termes, il n'a aucune valeur*, car nous manquons de quoi la mesurer, de la norme par rapport à laquelle le mot "valeur" aurait un sens. *La valeur totale du monde est impossible à évaluer*, donc le pessimisme philosophique relève du comique » (l'auteur souligne), dans *La volonté de puissance, tome 1*, op. cit., pp. 102-103 (fragment 221).

arriver, mais il faut encore ajouter que, du point de vue du devenir et des forces, le meilleur équivaut au pire.

L'incapacité de juger

Redisons-le : attribuer à Cheonsoo la qualité d'honnêteté nous semble constituer un contre-sens qui manque le véritable caractère du personnage qu'est la spontanéité. En réalité, les actions de Cheonsoo dans la continuité d'un plan ont le même statut que les métamorphoses de Minjung dans une coupe, et nous pouvons d'ailleurs noter que ces personnages ont deux autres traits en commun : la consommation excessive d'alcool, un certain goût de l'altération (Heejung le remarque dans chaque partie, disant même dans la première qu'elle n'a jamais vu personne boire autant) et l*'incapacité de juger.*

Lorqu'Heejung, dans la seconde partie, se montre inquiète de ce que pourraient penser ses amies si elle s'en allait à une heure tardive de la nuit seule avec un homme, Cheonsoo répond en disant « *Chacun fait ce qu'il peut dans la vie. On peut pas demander plus* ». Nous avions déjà signalé des propos équivalents dans la bouche du moine d'*In another country* et de Song dans *Oki's movie*. De tels propos impliquent une absence de maîtrise, et induisent une irresponsabilité[665], mais ils préparent en réalité, en induisant une expérience du dehors comme ouvert absolu (disparition des valeurs morales, des principes de conduite), un renversement de l'image de la morale et la substitution des critères immanents aux critères transcendants. Ils supposent toute une éthique, et *l'incapacité à juger prépare elle-même une capacité à ressentir, à être affecté*.

Plutôt que de chercher à expliquer les cours différents que prennent les deux rencontres des personnages d'*Un jour avec, un jour sans* en portant un jugement sur Cheonsoo, il est donc possible de souligner la façon dont les personnages eux-mêmes s'accordent à leur condition d'existence, évitant de se juger l'un l'autre d'après des critères moraux : c'est par-là que s'invente une nouvelle possibilité de vivre et de de croire à ce monde.

C'est la mère d'Heejung qui, par téléphone, lui apprend l'effeuillage de Cheonsoo, qu'elle traite alors de « *malade* ». Le cinéaste est à la fois gêné et apeuré par ce coup de fil, s'attendant à tomber sous le coup d'un jugement : il évoquera même la crainte que les deux amies d'Heejung décident de porter plainte (et les cas ne manquent pas dans la filmographie d'Hong Sang-soo où, au moins, des hommes sont traités d' « obsédés sexuels », ce qui laisse penser qu'il y a de quoi s'attendre à des représailles). Mais la

[665] Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie, op. cit.*, p. 25 : « L'irresponsabilité est le plus beau secret de Nietzsche ».

réaction d'Heejung est aux antipodes du jugement : elle se montre surtout curieuse, demande des précisions et regrette de ne pas avoir vu ça. Puis elle rigole, en disant à Cheonsoo qu'il est incroyable.

Cette éthique singulière des personnages se manifeste à d'autres occasions. Cheonsoo, lorsqu'il raccompagne Heejung chez elle, alors qu'elle est obligée de rentrer pour rassurer sa mère, lui demande de ressortir pour continuer à discuter. Après lui avoir donné deux baisers impromptus sur la joue, assortis d'un « *la prochaine fois, sur la bouche* », la jeune femme le quitte en lui disant de l'attendre, mais elle ne reviendra pas. Elle s'en excuse le lendemain en retrouvant Cheonsoo, mais ce dernier ne manifeste pas la moindre rancune, et les deux personnages restent tout à la joie de se voir une dernière fois. C'est encore à un autre moment Cheonsoo qui s'attend à être jugé après qu'Heejung a noté sa consommation excessive de soju. Mais, alors qu'un air désolé commence à se dessiner sur son visage, elle lui dit de boire tant qu'il veut *si ça lui fait du bien* (ne dirait-on pas alors qu'elle a déjà accompli le trajet fait par Youngoo dans *Yourself and yours* ?).

Cette disposition des personnages participe pleinement de la réussite relative de leur seconde rencontre. *Les « bons » enchaînements doivent beaucoup à l'incapacité ou au refus de juger.* Il suffirait qu'un comportement produit par l'actions des forces soit considéré comme intentionnel et fasse l'objet d'un jugement moral pour que la relation bascule de la légèreté vers la gravité, que le quotidien perde son caractère merveilleux et que la rencontre s'éteigne (comme elle le fait dans la seconde partie, lorsqu'Heejung finit par voir Cheonsoo comme un coureur de jupons). Mais il faut encore ajouter deux points à propos de ce qui se joue dans *Un jour avec, un jour sans*, deux points qui nous indiquent l'accord des personnages à leur condition d'existence.

Il ne suffit pas aux personnages d'accepter la discontinuité de l'identité suivant laquelle, par-delà la volonté individuelle, *seul l'instant décide*. Les personnages doivent également accepter une discontinuité liée à la situation de Cheonsoo : ce dernier étant marié, la relation des deux personnages est nécessairement éphémère, placée sous le signe d'une impossibilité. La nouvelle volonté dont témoignait Areum, celle qui consiste à accepter et vouloir ce qui arrive est donc ici également mise en jeu. Ce sont les conditions mêmes de la rencontre qui échappent à la maîtrise, et la rencontre qui doit connaître une mort prématurée.

Mais à cela répond de la part des personnages eux-mêmes ce que nous déduisions de l'analyse du récit, à savoir la substitution de critères immanents aux critères transcendants. Nous soutenions en effet qu'il était possible de considérer, à partir d'une subdivision du temps en moments propre au devenir, que la seconde rencontre était « meilleure » que la première en un sens immanent, mais il nous faut ici remarquer que les personnages se rapportent eux-mêmes à leur expérience en termes d'affects,

d'intensité, *hors de toute perspective de continuité*. Les personnages pourraient se désoler de leur sort mais Heejung dira à Cheonsoo en le quittant qu'elle est contente de l'avoir rencontré et, si la rencontre est légère, c'est qu'ils sont tous deux *capables* de se réjouir des sensations qu'elle leur procure, qu'*il n'y plus pour eux d'autre critère du « bon » et du « mauvais » que l'affect lui-même*[666].

L'évaluation immanente de la rencontre par les personnages

Déjà dans la première version, Cheonsoo remerciait Heejung de « *passer du temps* » avec lui et, lorsqu'elle répondait qu'elle aimait également être en sa compagnie, répondait « *si tu es contente, je suis content aussi* », témoignant ainsi de l'échange d'affects en jeu au sein de la rencontre. Mais la seconde partie est là-dessus la plus évidente, le maximum de clarté étant atteint quand Cheonsoo, lors de la séquence qui a lieu au restaurant de sushi remercie Heejung de lui « *permettre d'éprouver ces sentiments* ». L'accent est ainsi mis sur les sensations, mais cela est indissociable, comme nous allons le constater, d'une capacité des personnages à occuper l'instant ainsi que d'une orientation vers la surface.

Au cours des échanges qui ont lieu dans le restaurant, Cheonsoo manifeste une certaine tension, mais son unique souci semble être l'expression de ce qu'il ressent au contact d'Heejung, et le cinéaste semble éprouver un trop-plein d'affects. Cela se manifeste de façon flagrante dans la première version de l'échange, après qu'il a dit à Heejung qu'il l'appréciait bien plus qu'une amie. La jeune femme répond en souriant, mais avec une légère distance, « *c'est comme si je comptais* ». Cheonsoo réagit en disant qu'il a envie de montrer ses sentiments et en se désolant de ne pas avoir de bague à disposition, exprimant à deux reprises sa frustration présente. C'est le moment où il demande à Heejung pourquoi elle est si jolie : le personnage est éprouvé, mais ce qui est éprouvant ici est uniquement la sensation de ne pas avoir le moyen d'exprimer tout ce qu'il ressent.

Le personnage expérimente ici une tension entre une intensité ressentie et des capacités d'expression, et éprouve un besoin de se libérer, comme s'il était menacé d'implosion. On remarque d'ailleurs à ce moment-là un geste qu'il répète plusieurs fois dans les échanges : il se touche le torse avec les mains, comme pour désigner cette menace. Il faut insister ici sur la tension éprouvée par Cheonsoo, puisqu'elle peut manifester le fait que les affects saisissent le personnage du dehors, le fait que « les affects ne sont plus des sentiments ou affections, ils débordent la force de ceux qui passent par eux »[667].

[666] Sur « l'affect comme évaluation immanente », voir *L'image-temps, op. cit.*, p. 184-185 (où Deleuze évoque Orson Welles). Voir également, François Zourabichvili, *La philosophie de Deleuze, op. cit.*, p. 104.
[667] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie, op. cit.*, p. 154.

Cheonsoo ne contrôle pas davantage ici ce qui lui arrive, ce qu'il ressent, qu'au moment de se déshabiller plus tard et, s'il se touche le corps, son geste renvoie directement à l'action d'une force du temps et d'une puissance du devenir qui l'affecte, qui le fait passer par des affects et d'un affect à l'autre[668]. Deleuze évoque à propos du cinéma de Cassavetes un temps « mis dans le corps » et, en citant Jean-Louis Comolli, des personnages qui se constituent « geste à geste, mot à mot, à mesure que le film avance », mais de tels propos correspondent parfaitement à ce que l'on observe dans cette séquence et à une dimension du cinéma d'Hong Sang-soo[669].

Nous avons insisté sur le fait que l'action des forces de discontinuité ne se manifestait pas nécessairement par le montage, et cela est évident dès que l'on se rapporte aux affects, à la manière dont les plans-séquences peuvent chez Hong Sang-soo donner lieu à des passages extrêmement rapides d'un affect à l'autre, donnant lieu à ce qu'Epstein appelait pour sa part un « plan mental dramatique » capable de filmer le déplacement des sentiments dans l'espace et dans le temps[670]. Les personnages qui passent du temps ensemble passent également par des affects, et, chaque moment venant à la surface étant séparé d'un autre moment par une discontinuité ou un instant, les affects varient. Les personnages pris dans le temps sont également pris par des envies qui leur font accomplir des gestes spontanément, ou, comme ici, éprouver l'impossibilité de s'exprimer directement – donc exprimer spontanément une frustration.

La composition des identités est aussi un composé de sensations ou une composition d'affects, qui ne sont pas « intérieurs » aux personnages mais viennent du dehors et jaillissent dans l'instant lui-même[671]. Les personnages peuvent ainsi passer du rire aux larmes, d'un instant à l'autre, comme le fait

[668] Sur le rapport de la force du temps aux affects, voir le cours de Deleuze du 13 décembre 1983 : « Nous ne cessons de passer, c'est-à-dire notre puissance de vie ne cesse de varier à chaque instant. Pourquoi ? Sans doute pour une raison très simple. C'est que l'affect est un passage, un rapport fondamental (…) avec la force du temps. Et que c'est ça la force du temps. La force du temps, c'est ce qui fait augmenter ou diminuer une puissance de vie », consultable en ligne : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=272. Voir également « le pouvoir d'affecter est comme une *fonction* de la force » (Deleuze souligne) dans *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 78.

[669] *L'image-temps, op. cit.*, pp. 250-251. On signalera également sur Cassavetes un autre texte de Comolli, où l'auteur met l'accent sur le rapport entre les corps et le temps, « Plus vrai que le vrai, le cinéma de John Cassavetes et l'illusion de la vie », dans *Voir et pouvoir,* Lagrasse, Verdier, 2004, pp. 135-140: « Cela veut dire que le cinéma filme non pas les êtres ou les choses en tant que tels (…) mais qu'il filme leur relation au temps – les relations des êtres et des choses au temps de la prise de vues, et, corollairement, au temps de l'écran mental », ou « Cassavetes filme la dimension temporelle de l'émotion ».

[670] « la mobilité simultanée suivant les quatre dimensions de l'espace-temps, ne s'applique pas seulement à l'aspect extérieur des choses ; c'est là aussi la clé de la plus profonde dramaturgie cinématographique, laquelle reste d'ailleurs tout encore à réaliser. La pauvreté lamentable des scénarios provient en premier lieu de la méconnaissance de cette règle primordiale : il n'y a pas de sentiments inactifs, c'est-à-dire qui ne se déplacent dans l'espace, *il n'y a pas de sentiments invariables, c'est-à-dire ne se déplaçant dans le temps*. Un drame cinématographique devrait toujours être conçu uniquement en vue de cette perspective dramatique : une action déterminée par un sentiment donné poursuit son cours, tandis que le sentiment évoluant à son tour, tend à se trouver en contradiction avec l'action qu'il a primitivement déterminée. C'est là la façon dont on peut et on doit utiliser le plan mental dramatique, *la nouvelle perspective à quatre éléments du cinéma* », dans *Ecrits sur le cinéma, tome 1 : 1921-1947, op. cit.*, p. 121. Nous soulignons, pour insister ici sur l'idée sous-jacente que le cinéma permet d'accéder à une perspective temporelle, filme non seulement les éléments physiques qui se trouvent devant l'objectif, mais aussi une dimension mentale, et permet de « voir » les forces elles-mêmes.

[671] L'on pourrait également songer ici à la phrase de Kierkegaard reprise par Deleuze : « "les mouvements profonds de l'âme désarment la psychologie", justement parce qu'ils ne viennent pas du dedans », dans *L'image-temps, op. cit.*, p. 228.

d'ailleurs remarquer Youngsil à Sangwon dans *Conte de cinéma* (« *Tu pleures et après tu ris, idiot* »). Mais peut-être, puisque nous savons que la composition des identités n'est pas différente de la composition du monde lui-même, peut-on aller jusqu'à évoquer une dimension cosmologique des sentiments. Les affects débordent les individus, qui sont parfois affectés par un événement météorologique, celui-ci étant par excellence chez Hong Sang-soo la chute de la neige, qui fait oublier l'envie de suicide aux personnages de *Conte de cinéma*, qui « *rend sentimental* » Munho dans *La femme est l'avenir de l'homme*, et qui ravit Areum dans *Le jour d'après*. Une chute de neige est toujours un événement affectif, et les affects tombent sur les personnages, passent en eux, comme la neige tombe dans les rues. Seul l'instant décide : qu'il se mette à neiger, qu'un personnage se déshabille[672].

La description des états corporels chez Hong Sang-soo mériterait sans doute davantage de considération mais nous nous contenterons de décrire ici brièvement les deux séquences d'échange au restaurant d'*Un jour avec, un jour sans.* Elles durent chacune plus de dix minutes et font partie de celles qui vont le plus loin dans cette direction au sein de sa filmographie, les séquences étant rythmées par des impulsions, des gestes et des changements de registre affectif.

Cheonsoo, l'alcool aidant[673], se montre particulièrement réactif au début de la première version, multipliant les interjections, se réjouissant ostensiblement dès qu'Heejung accepte de boire et de trinquer avec lui, opérant les gestes d'encadrement dont nous avons parlé, mais émettant également un léger rot après avoir bu et partant d'une salve d'applaudissement quand Heejung a bu un verre cul-sec. Heejung n'est pas en reste, manifestant son enthousiasme devant l'offre de trinquer, réagissant avec amusement aux propos de Cheonsoo et déclarant elle aussi se sentir frustrée en se redressant sur son siège pivotant (les petits mouvements des sièges participent aussi ici d'un certain dynamisme des corps).

Cheonsoo oscille entre l'euphorie et la douleur liée à la frustration, et Heejung connaît un changement d'affect en se mettant à évoquer sa solitude, le fait qu'elle n'a pas d'amis. Il y a en effet au sein de cet échange un moment où Heejung s'enfonce vers la profondeur, se demandant ce qui cloche chez elle, pourquoi elle n'y arrive pas. Une pause survient alors après le rythme soutenu du début :

[672] Il faut relier ces observations sur le rapport entre composition affective des personnages et composition de monde à nos réflexions de la partie précédente sur les effets de substitution dans *Oki's movie* et *In another country* : nous avions en effet remarqué que l'effet de substitution pouvait impliquer une différence météorologique (le beau temps dans une image, un temps couvert dans l'autre). Les sauts peuvent toujours s'accomplir soit sur une ligne et dans un monde, soit d'un monde à l'autre (il peut se mettre à neiger dans un monde, ou bien l'on peut passer d'un monde où il fait beau à un monde où il neige), et le temps peut varier en un instant, tout comme les affects des personnages. Mentionnons ici une remarque anodine de Lee dans la première partie d'*Haewon et les hommes*: « *Sous la pluie, le monde semble différent* ». Le comportement étrange d'Anne dans la seconde partie d'*In another country*, lorsqu'elle gifle Soo parce qu'elle l'aime, doit également être rapporté à la question de la composition affective et de la spontanéité.

[673] Notons que l'ivresse peut être conçue comme un « antidote » à la morale et comme un moyen de produire une intensification de la vie. Voir « Pour en finir avec le jugement », Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 162. Voir également Nietzsche, auquel Deleuze se réfère et qui évoque le rapport entre l'ivresse et une « abolition » de la subjectivité, dans *La naissance de la tragédie*, Paris, Editions Gonthier, 1964, p. 21.

Cheonsoo regarde la jeune femme un moment, avec la main sous le menton, dans une posture de réflexion. Il prend sa respiration comme s'il allait répondre à la question d'Heejung, mais aucun mot ne sort. Elle finira alors par être gênée du regard compatissant que lui lance Cheonsoo, et lui dira d'arrêter de la regarder en le repoussant d'un geste de la main (disant « *je ne suis pas d'humeur* »).

La seconde version est elle aussi marquée par l'absorption régulière de soju, mais elle prend un tour différent, commençant plus calmement que la première pour atteindre un pic d'intensité et une forme d'apaisement. Ici aussi, Heejung connaît un moment d'orientation vers la profondeur en s'interrogeant sur sa solitude et en disant « *c'est sans doute ma faute* » (donc en témoignant d'une illusion de continuité et en opérant un mouvement négatif), et elle est également gênée par un regard de Cheonsoo, mais il répond cette fois par une parole réconfortante et déculpabilisante (« *Tu es comme ça, c'est tout* ») et réplique surtout en se replaçant sur le terrain de l'émotion, déclarant d'une façon parfaitement subite : « *Je crois que je suis amoureux de toi* ». Cela fait rire Heejung, alors que Cheonsoo ne s'est pas départi de la tristesse que lui avaient d'abord fait ressentir les propos de la jeune femme. L'échange prend à partir de ce moment un cours particulièrement intense :

> « - Je voudrais t'épouser. *(Heejung, qui riait, est passée à un étonnement joyeux)*
> - Tu es vraiment incroyable *(elle rit à nouveau)*
> - Mais je ne peux pas t'épouser… Je suis déjà marié. Néanmoins, je t'aime (*Heejung hoche légèrement la tête à plusieurs reprises)* Là-bas, dans le café, je me suis rendu compte que je t'aimais (*Cheonsoo se met à pleurer)*
> - C'est vrai ?
> - Oui, absolument, je l'ai vraiment senti très fort. Même si je rentre à Séoul demain, et qu'on ne se reverra jamais (*Ses pleurs s'intensifient, et il pivote sur sa chaise).* L'amour, c'est l'amour, non ? (*Heejung acquiesce)*
> - Ça doit être agréable d'être aussi honnête. Mais tu sais, je me sens un peu triste.
> - C'est vrai ? (*Le visage de Cheonsoo est tendu, dans une tristesse mélangée de joie)*
> - Pourquoi tu souris si c'est sans espoir ?
> - Parce que tu as dit que tu étais triste (*Il répond toujours avec un mélange de joie et de tristesse, et la fin de la phrase est étouffée dans les sanglots*). Ça me fait du bien. (*Il se touche le torse et, après quelques secondes, retrouve un sourire « normal »)* »

Il ne faut pas manquer de souligner ici les propos de Cheonsoo qui seraient parfaitement absurdes s'il ne s'agissait justement avant tout à ce moment d'affects : au moment où il n'y a pas de perspective de continuité, Cheonsoo sourit, se sent bien, parce qu'Heejung a dit qu'elle était triste, parce que cela produit une nouvelle intensification. La tristesse elle-même, puisqu'elle témoigne d'un attachement, contribue ici à faire de ce moment un « bon » moment.

Le mariage instantané

À ce point de l'échange, les personnages connaissent une légère stase, chacun regardant devant lui, la tête légèrement inclinée, comme s'il n'y avait plus rien à dire et à faire dans leur situation. Mais survient alors un élément qui ramène de l'intensité et qui constitue une différence majeure par rapport la première version – un coup du hasard : alors que Cheonsoo exprimait sa frustration auparavant, il extirpe cette fois une bague de sa poche et demande à Heejung s'il peut la lui passer au doigt, se réjouissant en constatant qu'elle est pile à sa taille, tandis qu'Heejung, admirant le bijou, déclare « *C'est notre alliance* ». Cheonsoo retrouve alors toute son énergie et rentre dans le jeu en renchérissant, « *Oui, c'est notre alliance ! Comme ça, on est mariés* », tout en touchant à nouveau son torse et en entonnant l'air de la marche nuptiale, ce qui fait dire à Heejung qu'il est « *trop mignon* ». Elle le remercie alors pour cette alliance, ce à quoi il répond « *C'est moi qui te remercie, de me permettre d'éprouver ces sentiments. Toute ma vie…. Je les chérirai toute ma vie* ».

Ce moment constitue, avec la fin de *Yourself and yours*, l'un des fragments les plus positifs de toute l'œuvre d'Hong Sang-soo, et l'on retrouve de fait ici, malgré la différence de situations des personnages, plusieurs paramètres qui étaient en jeu dans les retrouvailles de Youngsoo et Minjung. Il faut souligner à nouveau le rapport qui s'établit entre une coupure de l'instant vis-à-vis de la continuité et une capacité à apprécier le moment, à éprouver des sensations. Mais la situation est tout à fait spécifique.

A priori, le moment où Cheonsoo apprend à Heejung qu'il est marié devrait jeter une ombre sur leur relation, et il n'annonce ici son désir de l'épouser que pour ajouter dans la foulée que cela est impossible. Les personnages font donc face à une contrariété. Mais *tout se passe en même temps comme si l'impossibilité de la continuité ouvrait la possibilité d'investir l'instant et d'en retirer le maximum d'intensité* : le prolongement est impossible, mais les personnages pourront pousser au bout l'expression de leur sentiment et, au lieu de regretter ce qui ne peut pas avoir lieu, vouloir ce qui arrive.

Nous avions vu que *Yourself and yours* nous faisait passer d'un désir d'engagement dans la continuité de la part de Youngsoo à une volonté de voir Minjung « *juste un instant* » chaque jour, le renoncement à la perspective de continuité constituant alors une issue positive, une conciliation de la continuité et de la discontinuité. Mais l'issue, dans *Un jour avec, un jour sans,* prend la forme d'un *mariage instantané*, cérémonie qui implique le choix de l'instant lui-même et fait de l'instant du mariage un instant à l'intensité particulièrement marquée. Il faut insister sur le fait que la réduction temporelle ne diminue en rien les sentiments des personnages : tout laisse même penser le contraire. Cheonsoo exprime auparavant la force avec laquelle l'amour pour Heejung l'a saisi, et comme il le dit « *l'amour, c'est l'amour* » : *la force des sentiments, l'intensité affective, est sans rapport à une perspective d'engagement*

dans la durée, et il n'y a pas d'autre critère pour les personnages que cette intensité et la conviction qu'elle produit.

Nous retrouvons par ailleurs de façon éclatante ici, accompagnant la capacité à occuper l'instant, une capacité à jouer. Et il faut ici apporter un complément à propos de la spontanéité de Cheonsoo, en évoquant ce qui arrive juste avant qu'il ne se déshabille devant les amies d'Heejung. Cheonsoo discute et boit avec les deux femmes, dont l'une vient de le qualifier de gentleman, mais, visiblement saoul, il lève subitement de sa chaise et va s'allonger à côté, à même le sol, comme s'il allait s'endormir sur place. Les deux femmes assistent à cette manœuvre désemparées, jusqu'à ce que Suyoung n'essaie de le relever. Mais Cheonsoo, une fois debout, se rassied en disant qu'il faisait semblant, partant d'un éclat de rire. Il confie alors qu'il lui arrive parfois de « *jouer la comédie* » comme ça, quand il s'ennuie, ajoutant qu'il est un très bon acteur et qu'il adore ça, en riant toujours. Mais c'est alors qu'il se relève et se met tout à coup à se dévêtir, retirant d'abord son pull, puis sa chemise, etc. (précisons que la fin du *strip-tease,* suite à un panoramique qui recadre les deux femmes, a lieu hors-champ).

Cet enchaînement de l'allongement et du déshabillement du personnage pose question : est-ce que le personnage joue toujours la comédie ? Cette question vient spontanément à l'esprit alors qu'il commence à déboutonner sa chemise : on se dit qu'il est encore en train de faire marcher les deux femmes et de s'amuser. Mais force est de constater qu'il enlève bien la chemise : on peut faire semblant d'être saoul quand on ne l'est pas, mais on ne peut pas faire semblant d'être torse nu. Et le personnage, comme nous l'avons dit, déclarera plus tard qu'il a fait cela car il avait envie, sans raison. Mais il n'y a pas nécessairement d'opposition, et nous avons vu comment il fallait concevoir l'acteur : comme celui qui occupe l'instant en le détachant de la continuité et qui confond la vie et le jeu, celui qui croit à ce qu'il joue sur l'instant et ne soumet pas ses actions à une conditions de convergence. Aussi l*'acteur passe-t-il par des rôles en même temps que par des affects, et il ne peut y avoir de meilleur acteur que l'acteur spontané, qui joue directement ce qu'il éprouve : un acteur authentique et une spontanéité authentique*[674].

Il n'y a donc pas un premier instant où Cheonsoo joue vraiment la comédie et un autre où il ne joue plus : en réalité, il ne joue jamais ou joue toujours, ce qui revient au même. Il n'y a ici nulle distinction à faire entre le vrai et le faux, mais il faudrait plutôt soumettre le jeu lui-même aux critères immanents, distinguer le «mauvais » jeu qui alourdit la vie et le « bon » jeu qui l'intensifie, qui retire de l'instant le maximum d'affects et se joue en toute innocence.

[674] « Pour retrouver la *spontanéité authentique* (…) l'organe intellectuel doit être traité désormais à son tour comme un simple automate, pur instrument : dès lors, spectateur de lui-même, l'automate ne trouve sa liberté que *dans le spectacle* qui va de l'intensité à l'intention, et de celle-ci à l'intensité » (l'auteur souligne), dans Pierre Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux, op. cit.*, p. 81. Rappelons que la spontanéité authentique, si elle suppose une action par-delà la conscience, sans intention, peut s'accorder à une nouvelle conscience : Cheonsoo sait qu'il joue, mais il joue vraiment.

Ce goût du jeu de Cheonsoo doit évidemment être lié à l'instant du mariage. Cheonsoo et Heejung jouent aux mariés comme Youngsoo et Minjung jouaient à être des autres, mais l'important est que la conviction l'emporte et qu'ils éprouvent de nouvelles sensations, que chacun correspond pour l'autre à une première fois, *soit perçu comme unique* parmi les femmes et les hommes. Le fait qu'il s'agisse d'un « faux » mariage n'importe pas (et devient même dénué de sens) puisque les acteurs éprouvent avec force leurs sentiments, et que seul le critère affectif subsiste.

Lors de la première version, Heejung répondait, en entendant Cheonsoo dire qu'il l'appréciait plus qu'une amie, que c'était « comme si » elle comptait vraiment ; mais c'est elle, ici, qui, d'une parole performative, fait de la bague une alliance. Ce n'est plus « comme si » elle comptait vraiment, mais « comme si » ils étaient mariés. Or, la vérité n'ayant plus d'autre critère que la croyance, les acteurs étant parfaitement dans l'instant, spontanés, Heejung peut sentir qu'elle est davantage qu'une amie.

Le fait que les personnages devront se séparer le lendemain, ne se reverront jamais, semble avoir perdu toute importance. Les personnages éprouvent les affects du mariage, ils croient à ce qu'ils vivent : ils sont engagés dans l'instant, et l'instant, délié du temps empirique, a la valeur d'un concentré d'éternité. *Un mariage instantané est un mariage qui a sa propre validité et sa pleine réalité, et l'on peut voir à cet instant s'effectuer une liaison dans la discontinuité et dans la distance*, entre les personnages et entre les personnages et le monde. Une telle merveille n'a rien d'évident ; elle n'est produite que dans une version de la rencontre et suppose à la fois un deuil de la continuité, une acceptation de ses conditions d'existence, une capacité à occuper l'instant, une nouvelle volonté et une substitution des critères immanents aux critères transcendant. Il faut tout cela pour qu'un mariage instantané ait lieu et soit apprécié comme une merveille, légère, à la surface.

4.d Sagesse de la surface : « Voir le bon coté », parler avec le sourire

L'attitude de Cheonsoo et d'Heejung dans *Un jour avec, un jour sans* donne l'exemple d'un mode d'existence discontinu où la durée est abandonnée au profit de l'instant, la morale au profit d'une éthique, la profondeur au profit de la surface. Nous avons souligné un accent mis sur les sensations, l'aspect terre-à-terre de certaines conversations, et il faut insister sur le fait que le trajet qui mène de la connaissance à la croyance est également chez Hong Sang-soo un trajet menant de la profondeur à la surface. Autrement dit, *la croyance ne remplace le savoir que lorsque la surface remplace la profondeur.*

Nous avons vu plus haut que l'on trouvait chez Hong Sang-soo de nombreux moments où un personnage était complimenté sur son intelligence. Mais il faudrait opposer à ce compliment profond les compliments superficiels qu'échangent régulièrement les personnages, tous les « joli » et les « mignon »[675], ainsi qu'un procédé d'écriture : l'intervention d'une notation ou d'un sujet terre-à-terre en fin de conversation, venant comme dégonfler les discussions sérieuses ou toutes les tensions accumulées (par exemple à la fin de l'échange autour du SDF dans *Ha ha ha*, où les femmes se moquent des hommes qui « parlent » et proposent de trinquer ; ou bien dans les échanges de *Woman on the beach* évoqués plus haut, où l'on complimente sur la façon de parler ou où l'on parle du temps qu'il fait ; cela est également très sensible au début d'*In another country* où, alors que la scénariste et sa mère évoquent leur situation délicate liée aux malversations de l'oncle, la mère finit par demander à sa fille de lui passer un bout de gâteau). Un tel procédé n'est pas une marque de distance de la part du réalisateur, une façon de se moquer des personnages, mais il s'agit plutôt d'une manière d'indiquer une issue hors des illusions, de touches qui redonnent de la légèreté.

La réussite de la seconde rencontre de Cheonsoo et d'Heejung doit beaucoup à l'orientation maintenue des personnages vers la surface, et l'on pourrait d'ailleurs penser que le Cheonsoo et la Heejung de la seconde version parviennent à appliquer une pensée du Cheonsoo de la première partie. On assiste en effet à la fin de la première partie, après la discussion de Cheonsoo et du critique, à un échange entre le cinéaste et Suyoung, l'amie d'Heejung. Cette dernière offre à Cheonsoo un livre sur la première page duquel se trouve la dédicace suivante : « *Vous dîtes que découvrir ce qui se trouve à la surface de nos vies est le seul moyen de surmonter nos peurs. Je suis d'accord* ».

Plus tard, Cheonsoo prodiguera un conseil à Bora, la jeune femme chargée de s'occuper de lui pendant son séjour : « *Essaie de découvrir quelque chose à chaque seconde, chaque jour, de tout ce qui t'entoure. C'est la voie vers une solution. Pour tes peurs aussi* ». Comme on le voit, il est à chaque fois question de peurs, mais aussi d'une issue, d'une orientation et d'une valorisation : non pas la profondeur et la vérité, mais la surface et la nouveauté.

Et les propos du personnage reflètent ici ceux d'Hong Sang-soo, qui a pu déclarer qu'il vaut mieux ne pas être, dans la vie, à la recherche de quelque chose de trop profond[676]. Le cinéma d'Hong Sang-soo est sans fond et à certains égards superficiel : loin d'inviter son spectateur à s'équiper pour partir à la

[675] « Pour moi, si on aime vraiment quelqu'un, des mots comme "joli" et "mignon" semblent plus sincères que "Tu es magnifique, je t'aime". C'est un avis personnel », dans Kim Haelee, « Entretien avec Hong Sang-soo » , *GNCR*, consultable en ligne : http://www.gncr.fr/films-soutenus/haewon-et-les-hommes. On pourrait rapprocher le moment d'*Un jour avec, un jour sans* où Cheonsoo « encadre » le visage d'Heejung avec ses mains, en lui disant qu'elle est sa très jolie amie, avec celui, dans Sunhi, où Sunhi, à la fin de sa discussion avec Jaehak, lui prend le visage dans les mains et se met à le tâter en disant qu'il est très mignon. Ces deux moments directement à travers les gestes des personnages la dimension *superficielle* des rapports.

[676] Jung Hansuk, Lee Hookyung, Nam Daeun, Kim Hyeri, Song Kyungwon et Jung Hongsoo, « entretien avec Hong Sang-soo », Groupement National des Cinémas de Recherche : http://www.gncr.fr/films-soutenus/sunhi

conquête de la profondeur, il l'invite plutôt à *conquérir la surface* – aventure qui est donc peut-être plus difficile et plus profonde que toute autre, comme en témoignent les aventures de ses personnages.[677]

Nous avons mentionné auparavant les propos d'Hong Sang-soo selon lesquels les mots étaient des « choses à la surface » sans rapport à notre « vraie nature », et avons évoqué la perte de la croyance au langage. Mais il ne nous apparaît pas évident qu'il faille nécessairement s'en désoler. La position d'Hong Sang-soo sur le langage est en réalité variable. S'il évoque la possibilité offerte par cinéma d'un langage libéré de la pensée conceptuelle, il invite parfois à surmonter la coupure du langage et des choses d'une autre manière :

> « Nous, être humains, sommes limités par la langue. Il nous faut trouver d'autres voies pour communiquer. Je crois qu'il ne faut pas être obsédés par la langue. Nous sommes tellement dépendants de la langue que *nous devenons vite tendus par la crainte de ne pas être compris*. Je suis assis en face de vous, je fais un entretien, et *je me dis que je dois absolument le réussir pour être intelligible*, sinon ce sera préjudiciable pour mes films à venir. Je construis une narration qui me détache un peu de la réalité. Mais *quand je vais au plus profond* de cette narration et que *j'enlève une à une les couches* constituées par cette crainte, j*e me dis que, finalement, la situation est plus simple qu'elle n'en a l'air.* »[678]

La question est ici déplacée du langage lui-même (le rapport des mots à ce qu'ils désignent, signifient) à *l'attitude* de celui qui parle. Le souci n'est plus le langage, mais la volonté d'être intelligible, la peur de ne pas être compris (ce qui est dommageable ne serait pas le fait de ne pas être compris mais celui d'éprouver une émotion négative). Si trouver d'autres voies pour communiquer peut être une issue, l'issue passe donc également par le fait d'apprendre à parler sans crainte, donc de parler sans chercher à être compris, sans viser la profondeur que suppose la transmission d'une signification.

Mais ces propos nous indiquent également que, s'il vaut mieux éviter de chercher quelque chose de trop profond, c'est pour la bonne raison qu'il n'y a, en profondeur, rien. La description que les propos d'Hong Sang-soo donnent du processus de « correction » de l'attitude de l'interviewé est assez frappante. Il s'agit d'effectuer un mouvement en profondeur – aller « au plus profond » - mais aussi d'enlever les couches qui constituent la profondeur pour découvrir une simplicité qui était cachée sous la profondeur, pour occuper la surface. Les couches qui constituent la profondeur sont des illusions et *la descente vers la profondeur s'avère une remontée vers la surface*, la découverte que ce qui se joue à la surface est plus profond que les choses « profondes ». Ce n'est pas le langage qui est déficient, c'est la profondeur qui est

[677] L'opposition entre surface et profondeur est un thème qui parcourt *Logique du sens*, et le renversement de l'image classique de la pensée par une nouvelle image rencontre ainsi chez Deleuze, dans cet ouvrage, la question de la réorientation de la profondeur vers la surface. Le terme d'« orientation » et l'expression « conquête de la surface » sont présents dans *Logique du sens (op. cit.)*, par exemple page 193 : « Mais nous avons appris que ce changement d'orientation, cette conquête de la surface, impliquait des différences radicales à tous égards ».

[678] Jean-Sébastien Chauvin, « Il suffit de peu pour voir la vie sous un angle joyeux », Entretien avec Hong Sang-soo, *Cahiers du cinéma* n° 682, octobre 2012 , p. 29.

illusoire, et une telle découverte produit une *sagesse de la surface*[679] qui implique à la fois une nouvelle conscience, des valeurs, des capacités, une attitude : un mode d'existence.

Encore une fois, la superficialité des personnages, le privilège donné aux sensations sur l'intellect, les discussions autour du goût des pastèques ou du mérite du thé de jujube ne revêtent pas de caractère négatif, au contraire : elles témoigneraient plutôt d'une forme de sagesse et d'un accord au fait que le monde se donne comme une composition de surface en rapport avec un sans-fond. *Être superficiel peut toujours signifier chez Hong Sang-soo ne pas se faire d'illusion de profondeur*. Et l'on pourrait à la limite différencier les positions des personnages en les rapportant à la surface.

Mais l'issue ne passe pas seulement par la surface : il s'agit à la fois de découvrir ce qui se trouve à la surface et de découvrir de nouvelles choses chaque jour. Nous savons que les deux ne sont pas sans rapport et que l'on ne devient attentif et sensible à la nouveauté ou à la différence qu'en cessant de rattacher les manifestations de surface à une profondeur, à une identité ou à une ressemblance. C'est ce que nous pouvions retenir des épreuves de *Ha ha ha* : *la surface est le lieu où la sensibilité s'exerce sur les choses pour saisir les différences, mais aussi le lieu de coexistence des points de vue.*

Il faut d'ailleurs ajouter un élément à propos d'*Un jour avec, un jour sans*, dont nous avons vu que chaque version était constituée de fragments temporels, de virtualités pures. Lors des conversations qui ont lieu au café, les personnages sont présentés comme *sensibles*, et ils évoquent leur point commun : le fait qu'il leur suffit pour eux de disposer d'un papier et d'un crayon pour sentir battre leur cœur. Nous remarquions dans la première partie de ce travail qu'Heejung confiait (dans la première partie du film) vouloir peindre chaque jour, suivre une routine, et l'on pouvait y voir une attraction vers la continuité. Mais le personnage ajoute ce qui compte pour elle dans cette activité est la possibilité de « *réaffirmer chaque jour ce que je ressens* ». Elle confie également dans la seconde partie qu'elle se promène chaque jour et ne s'ennuie jamais.

Les propos du personnages suggèrent donc une capacité à sentir la différence et à apprécier la nouveauté, et la peinture est peut-être bien pour elle un exercice de sensibilité. Il est dès lors possible de relier cette pratique à la façon dont elle réagit à sa rencontre avec Youngsoo, et au fait que les deux personnages apprécient leur rencontre comme une première fois, privilégiant les sensations qu'ils éprouvent par rapport à la continuité. Il convient néanmoins d'éviter tout systématisme, et l'analyse des deux jugements différents que Cheonsoo porte sur les tableaux d'Heejung montre bien que les jugements

[679] La découverte que la surface est plus profonde que la profondeur est loin d'être propre à Hong Sang-soo, elle informe les réflexions de Nietzsche et de Deleuze, qui note dans *Logique du sens* qu'il s'agit par ailleurs d'une « constante de la littérature moderne ». Ce qui nous intéresse ici est que Nietzsche comme Deleuze évoquent le rapport de la surface et de la sagesse. Voir *Logique du sens, op. cit.*, pp. 20-21 : « Paul Valéry eut un mot profond : le plus profond, c'est la peau. Découverte stoïque, qui suppose beaucoup de sagesse et entraîne toute une éthique ». Et Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal, op. cit*., p. 104 : « Quiconque a sondé le fond des choses pressent tout ce qu'il y a de sagesse dans l'homme à rester superficiel ».

et les capacités peuvent être fluctuants : il se trouve que le point de vue de Cheonsoo est positif dans la première partie et négatif dans la seconde, comme si la capacité à voir la différence n'opérait que dans un cas sur deux.

Le meilleur point de vue possible : voir le bon côté des choses

Mais il nous apparaît en tout cas que les pratiques artistiques (poésie, dessin, peinture), comme *pratiques de la surface*, ont une certaine importance chez Hong Sang-soo. Le motif du dessin intervenait également lors de la rencontre de Jingu avec la brique de lait dans *Oki's movie* et dans l'échange d'Anne et du moine dans *In another country*. Jingu, au moment où il s'interroge sur la présence de la brique de lait, la dessine : à une quête de profondeur, à un désir de trouver le fil qui relie toutes choses, répond une activité superficielle qui pourrait sans doute s'apparenter à un exercice de sensibilité susceptible de produire une nouveauté et de faire de la présence de la brique une merveille. Seulement le personnage est dans ce cas incapable d'apprécier l'image en tant que telle, de se maintenir à la surface, et ne surmonte pas sa peur.

Anne, pour sa part, cherche à se rassurer en demandant au moine qui elle est, et la destitution de la profondeur opérée par ce dernier passe tout autant par ses réponses orales que par l'acte de dessiner. Le dessin vient dans chaque cas comme *la réponse de la surface à la profondeur*, et sans doute ne s'agit-il pas simplement pour le moine d'esquiver la question d'Anne : il indique plutôt qu'il n'y a en réalité pas d'autre moyen de connaître les choses et les individus que d'en produire des images, que d'exercer son point de vue. Mais dans ces conditions, et s'il s'agit de surmonter ses peurs, il vaut mieux que le point de vue produise une image rassurante et positive : cela semble en l'occurrence devoir être le cas, puisque le moine apporte une précision sur son activité, déclarant, « *I will draw you*, beautifully ». Mais encore faudrait-il qu'Anne soit capable d'apprécier le dessin (l'image que le moine lui renvoie) en tant que tel, qu'elle puisse elle-même voir le *bon côté* de la situation.

Découvrir les choses à la surface. Découvrir du neuf chaque jour. Pour trouver l'issue, il faut articuler les conseils. Et se souvenir des paroles de l'amiral Yi dans *Ha ha ha*, qui déclarait ne voir que le bon côté des choses et des gens. Chez Minjung, d'ailleurs, l'incapacité à juger s'accompagne, comme elle le dit elle-même, d'une propension à ne voir, quand elle aime, que le bon côté des hommes. Sangwon l'incite à se réformer, mais il le fait en défenseur du réel, sous couvert d'un désir de certitude et de sécurité, et sans comprendre que l'existence se détermine à travers l'affirmation d'un point de vue, à partir d'une confrontation avec le dehors.

La question du mode d'existence recouvre celle du point de vue que l'on choisit de porter sur le monde et les différences entre mode d'existences peuvent toujours se traduire en termes de points de vue : Areum la croyante, celle du point de vue duquel tout est merveilleux, qui voit la neige comme un don du ciel. Voir le bon côté n'est donc un handicap que du point de vue de l'image classique de la pensée et non du point de vue d'une nouvelle image, une fois remplacés les critères transcendants par des critères immanents.

En effet, la question n'est plus alors d'opérer une sélection entre le « vrai » et le « faux », entre le « bien » et le « mal » », mais rien qu'entre le « bon » et le « mauvais », entre ce qui procure des affects positifs et des affects négatifs, légers ou lourds. Une fois accepté le détachement de la surface de la profondeur, admise la relation des choses de surface à un point de vue et posé un privilège donné à la vie, il y a de fortes chances que « voir les bons côtés » corresponde au *meilleur point de vue possible*, à la meilleure manière de sortir de l'équivalence du « pire » et du « meilleur » (du point de vue du devenir) et de l'équivalence des points de vue du à la surface.

Il faut insister sur le fait qu'il existe une *éthique du croyant* qui, parce qu'il sait qu'il ne détient pas une vérité absolue, n'impose à l'autre ni vérité ni croyance. Une fois la surface détachée de la profondeur, les événements indépendants de tout fondement, alors tous les points de vue, toutes les interprétations sont possibles. Et nous avons dit que Hong Sang-soo valorisait par ailleurs un rapport personnel aux choses, pouvant tenir ce type de propos :

> « Vous savez, l'interprétation de la vie ne dépend que de nous. Et la société essaie souvent de nous dominer en nous forçant à interpréter les choses de telle ou telle manière. (…) J'ai cherché à avoir une interprétation personnelle de la vie, de ma propre vie. Il est important que cette interprétation ne soit pas la même pour tout le monde. C'est la même chose avec les films et avec les modes de narration que j'utilise »[680]

Cela étant dit, il nous faut néanmoins affirmer continûment que *tous les points de vue et toutes les interprétations ne se valent pas dans le cadre de notre problème*. Hong Sang-soo ne se limite pas à poser à travers ses récits et ses personnages les conditions à partir desquelles des interprétations personnelles deviennent possibles, mais il *oriente* le spectateur et cette déclaration selon laquelle « l'interprétation de la vie ne dépend que de nous » est sans naïveté : Hong Sang-soo sait bien que cela suppose une lutte et il

[680] Jean-Sébastien Chauvin, « Il suffit de peu pour voir la vie sous un angle joyeux », Entretien avec Hong Sang-soo, *Cahiers du cinéma* n° 682, octobre 2012 , pp 28-29 : « Tous les choix qui ont été faits sont encore une fois le fruit du hasard, c'est quelque chose de très important pour moi. Si bien qu'on peut donner beaucoup d'interprétations différentes. Rien n'est figé. Mon film peut être vu d'une manière plus ou moins comique, ou plus ou moins tragique, en fonction de votre humeur du jour ». Voir également Matthieu Darras, « La théorie du paquet de cigarettes. Entretien avec Hong Sang-soo », *Positif n° 520*, juin 2004, pp. 8-11 : « Je pense qu'il peut y avoir deux façons d'exprimer ce que je viens de dire. L'une consiste à expliquer (comme je viens de le faire) que nous nous disputons à cause des images, des idées que chacun d'entre nous a de soi et des autres, mais que nous ne savons pas qui nous sommes. L'autre consiste à raconter une histoire très simple, qui puisse contenir et montrer toutes ces choses au lieu de les analyser. Il suffit parfois de montrer des faits très simples pour que chacun les interprète selon ce qu'il est. Cela peut être aussi une manière de dire les mêmes choses ».

convient en réalité d'y voir un horizon et non un état de fait (il s'agit déjà en réalité d'une orientation). Le cinéaste énonce d'ailleurs parfois sans ambages, parmi tous les points de vue possibles, lequel lui paraît le plus à même d'ouvrir une issue :

> « Il y a des gens qui par nature sont crédules, qui voient toujours le bon côté des choses. Je les envie, je trouve qu'ils sont utiles à ce monde, mais moi-même je n'en fais pas partie. Comme je dois survivre, je me suis beaucoup purifié et je pense que j'ai un peu évolué. Ce n'est toujours pas facile pour moi et ce ne le sera probablement jamais, mais à mesure que je découvre le caractère extrême des pensées qui m'oppressent, leurs racines, je m'améliore. Je n'arrive toutefois pas encore à ne voir que le bon côté des choses. Simplement, *il s'agit d'une orientation que j'ai prise, qui me plaît*, sans que je puisse dire que j'ai réussi dans ma démarche. »[681]

> « Je crois que la lourdeur de certaines intentions et de certaines descriptions nous fatiguent d'une vie qui, en réalité, n'est pas si tragique. *Il suffit de peu pour voir la vie sous un angle joyeux*. Mais à travers l'idéologie qui domine le cinéma actuel, cette joie est réduite en miettes et il ne reste qu'une angoisse dont on ne sait pas trop quoi faire »[682]

Nous pourrions donc résumer ainsi les choses : la vie dépendant de notre point de vue, il devient possible et souhaitable (du point de vue de l'existence) d'adopter un point de vue à partir de laquelle vie apparaît joyeuse. Et le fait d'éprouver de la joie au lieu d'éprouver de l'angoisse, de rester léger au lieu de devenir grave, de voir le banal comme une merveille, est lié à une orientation ou à un point de vue qui permettent une sélection et font ressortir de le bon côté des choses (soit de tout ce qui arrive au sein du devenir).

Toutefois, « voir la vie sous un angle joyeux », « voir le bon côté des choses » seraient des maximes parfaitement insipides, dominantes, et il n'y aurait là qu'une issue illusoire si ce qui ne « dépend que de nous » ne supposait pas en réalité une lutte acharnée sur le terrain de la pensée, si la moindre situation ne constituait pas une épreuve (et Hong Sang-soo évoque ici sa propre difficulté), si l'horizon de simplicité n'était pas la dernière étape d'un trajet mental. «Voir le bon côté des choses » ou « voir la vie sous un angle joyeux », lorsque les choses sont des choses à la surface et lorsque la vie est conçue comme devenir, implique d'abord de se libérer des postulats de continuité, de l'idéal de savoir et des valeurs qu'ils portent (la vérité, l'identité, la profondeur), d'être capable d'accepter l'absence de garantie. *Il faut, pour faire perdre à la vie sa gravité, pour devenir léger, avoir destitué la profondeur et conquis la surface*.

C'est à cette lutte pour la surface que l'on assiste lors de l'échange entre Cheonsoo et le critique à la fin de la première partie d'*Un jour avec, un jour sans*. Nous avions vu que Cheonsoo s'emportait contre le prétendu « pouvoir des mots » et dénonçait avec force la coupure du langage et de la vie, puisqu'il va jusqu'à se demander pourquoi nous nous évertuons à chercher des mots pour exprimer nos expériences alors qu'ils « *gênent* » plus qu'autre chose. Le personnage occupe ici une position nihiliste : suite à la

[681] Baek Eunha, « À propos de *Ha ha ha*. Entretien avec Hong Sang-soo », *GNCR*, consultable en ligne : http://www.gncr.fr/films-soutenus/ha-ha-ha.

[682] Jean-Sébastien Chauvin, « Il suffit de peu pour voir la vie sous un angle joyeux », Entretien avec Hong Sang-soo, *Cahiers du cinéma* n° 682, octobre 2012 , pp 28-29

découverte que le langage, au lieu d'exprimer une vérité profonde, n'est qu'une « chose de surface », il semble opérer une dévalorisation. Mais l'alternative qui se présente alors est funeste : ou bien, puisque le langage est toujours déficient, parler en dénigrant ce que l'on dit, ou bien, puisque les mots gênent, considérer qu'il vaut mieux se taire. Ou bien viser la profondeur et éprouver une insuffisance, ou bien perdre la parole, sombrer dans le sans fond[683]. Mais la position de Cheonsoo pourrait également s'apparenter aux discours évoquant l'incommunicabilité entre les êtres, discours qui, derrière une apparente sagesse, témoignent d'une déception encore vive, d'un deuil mal accompli.

La revalorisation du langage comme phénomène de surface

Les films, heureusement, ne s'en tiennent pas là, et la position de Cheonsoo ne se réduit ni à une position nihiliste ni à une posture de déploration. Nous pouvons d'abord remarquer le caractère problématique et éprouvant de la situation pour le personnage. Sa réaction est tout à fait excessive : il s'emporte après une question des plus communes, et finit par dire que « *c'est dur* » (tandis que le critique qui assiste à la scène l'écoute, tête baissée, comme s'il avait fait une bêtise). Mais Cheonsoo, ne tarde pas à reprendre son calme et, se tournant vers son interlocuteur, lui dit : « *Vous auriez pu poser la question avec le sourire* ». Cette simple réplique opère un repositionnement, et l'expérience du personnage rejoint celle décrite par Hong Sang-soo en entretien : après s'en être pris aux mots, Cheonsoo semble indiquer que la difficulté tient moins aux mots eux-mêmes qu'à l'attitude de celui qui les prononce.

Pourquoi Cheonsoo s'est-il emporté contre les mots ? Peut-être avant tout parce qu'on lui a posé une question avec componction, *comme si la réponse devait viser une vérité*. La réaction du cinéaste vient du fait qu'il est lui-même, dans cette situation, ne disposant pour s'exprimer que de mots flottants à la surface, confronté à l'impossibilité de satisfaire une telle exigence. Si la réponse de Cheonsoo dénonce les mots, elle ne le fait donc pas sans dénoncer une attitude qui impose aux mots une exigence de profondeur. Tout aurait pu mieux se passer si le critique avait posé *la même question d'une autre manière*, avec le sourire, c'est-à-dire avec légèreté, sans chercher à donner aux mots le poids qu'ils n'ont pas.

Il apparaît ainsi que le souci ne tient pas au fait que les mots sont des « choses de surface », mais qu'il est lié à *l'orientation* donnée par le critique à la conversation : vers la profondeur, quand il faudrait rester à la surface. Entre parler en croyant exprimer une vérité profonde et se taire, il y a donc *une issue,*

[683] Deleuze décrit dans *Logique du sens* la situation dans laquelle l'on se trouve une fois constatée l'absence de fondement du langage : face à une « alternative sans issue » et à la menace du sans-fond.Voir *op. cit.*, pp. 159-160. Mais Deleuze propose à cette occasion une issue qui suppose le maintient à la surface : « Il faut que, du même mouvement par lequel le langage tombe de haut, puis s'enfonce, nous soyons ramenés à la surface... »

une attitude vis-à-vis de la parole qui, parce qu'elle exclut toute prétention à rendre raison de la vie, permet de les intégrer à son cours.

L'énervement même de Cheonsoo face au critique témoigne du fait que le personnage n'a pas encore tout à fait atteint la sagesse de la surface, mais il existe néanmoins une différence de position entre les deux interlocuteurs, et Bora, la jeune bénévole qui est chargée de s'occuper de Cheonsoo pendant son séjour, fera d'ailleurs remarquer par la suite qu'ils étaient comme chien et chat. Une fois sorti de la salle où a lieu la discussion, Cheonsoo revient en effet sur ce qui vient de se passer, d'abord avec Suyoung, l'amie d'Heejung venue assister à sa prise de parole, puis avec Bora. Il s'énerve à nouveau brièvement à l'occasion de ces discussions, s'étonnant que le critique puisse être critique, le qualifiant de « *grossier* », « *ignorant* » et « *snob* ». Et il ajoute : « *il se croit tellement intelligent* ». Nous nous contredirions si nous donnions à ces paroles de Cheonsoo une valeur absolue ou définitoire, mais il nous semble néanmoins que celles-ci, associées à la scène précédente, participent à construire une opposition.

Le critique ferait partie des *intelligents*, des personnages qui croient savoir et ignorent donc l'étendue de leur ignorance : il s'agit ainsi de quelqu'un qui, pour reprendre cette fois une expression utilisée par Seongjun dans *The day he arrives*, à propos d'un autre personnage intelligent (son ami l'acteur Jungwon), « *se prend au piège de ses mots* ». Mais se prendre au piège des mots, c'est se prendre au piège de la profondeur. Et il y a donc face aux mots différentes attitudes possibles, selon qu'on lie les mots à une profondeur en valorisant la vérité (attitude de l'intelligent), selon qu'on dévalorise les mots comme échouant à se relier à la profondeur (attitude du nihiliste), selon qu'on revalorise les mots en tant que phénomènes de surface, non soumis à une contrainte d'intelligibilité et pouvant participer à une intensification de l'existence (attitude du croyant). Mais il faut bien voir que *c'est dans ce dernier cas la surface elle-même qui, la profondeur disparue, fait l'objet d'une valorisation* et évite de tomber dans le sans-fond.

Dans les expériences des personnages et dans la perspective d'une conquête de la surface, un usage de la vue et un usage de la parole se répondent. Contre la prétention à « voir vraiment », il s'agit de « voir sans savoir » et de produire de la nouveauté, et contre la prétention à « parler vrai », il s'agit de « parler sans signifier ». Il est arrivé à Hong Sang-soo de confesser son goût pour les mots qui, sous le coup de la répétition, perdent leur sens[684], et l'on trouve au moins une occurrence dans sa filmographie d'un usage du langage comme un pur non-sens. Nam, dans la première partie d'*Oki's movie*, lors de sa première

[684] Dans Emmanuel Burdeau, Jean-Philippe Tessé et Antoine Thirion, « Un film est bon pour moi s'il modifie ma manière de penser », entretien avec Hong Sang-soo, *Cahiers du cinéma n°590*, mai 2004, pp. 32-34 : « Mais cette phrase ne provoque en moi aucune émotion. Je ne parviens pas à la comprendre. La répétition fait perdre son sens aux mots. J'aime ce sentiment d'étrangeté et de confusion » [le cinéaste évoque ici la phrase « La femme est l'avenir de l'homme », phrase d'Aragon mais qu'il a découvert sur une carte postale sans le savoir et qu'il a donc utilisée, des années après, comme titre de film]

apparition au sortir de sa résidence, répète par deux fois : « *Ddaedabomok Jijilcaenabonba* » (si l'on en croit les sous-titres). Cela pourrait porter l'absurdité à son comble, mais il faut noter que Nam a l'air pour sa part tout à fait satisfait de cette formule, puisqu'il hoche la tête en signe de confirmation ou d'approbation. Nous y verrons donc plutôt l'horizon extrême d'un exercice de la parole détaché de la contrainte de signifier.

L'usage courant des maximes (comme conseils donnés aux autres) ou des aphorismes (comme condensé d'une pensée ou d'une théorie) dans les films participe également d'un régime de parole spécifique, détaché d'une exigence de signification. Il apparaît en effet que ces types de phrases sont de par leur forme même ambiguës, autant en ce qui concerne ceux qui les prononcent que ceux qui les entendent[685]. L'intervention des maximes ou aphorismes dans les échanges, au lieu de servir à la transmission d'une pensée ou d'un savoir d'un personnage à l'autre (ce que devrait permettre la forme du langage conceptuel), au lieu de donner lieu à une analyse ou à un débat argumenté, reste souvent sans suite, la parole restant comme suspendue entre les personnages, à moins qu'elles n'influence leur rapport.

« *Celui qui est impatient de tout connaître ne trouvera jamais rien* » ; « *Un mauvais procédé aboutira toujours aux mêmes erreurs* » ; « *Faire de l'art, c'est essayer de créer quelque chose de neuf pour les sens* » ; « *Tout compte. Tout est utile. Mais la chose la plus importante, c'est essayer de vivre sincèrement selon ses convictions. Pas celles d'un autre* ». Quelque soit la valeur qu'on leur donne, qu'on approuve ou non leurs contenus, ces phrases enchaînées par le peintre Yang dans *Les femmes de mes amis* n'attendent et ne reçoivent pas de réponse de la part de son auditoire, et nous avons vu qu'elles lui valaient d'abord l'admiration d'étudiants.

La même chose est observable dans *Un jour avec, un jour sans* entre Cheonsoo et Bora, lorsque le cinéaste avance que découvrir une chose chaque jour est la voie vers une solution. Difficile de savoir ce que Bora a compris et ce que peut impliquer cette affirmation mais la jeune femme, après avoir reçu ce conseil qu'elle n'avait pas vraiment sollicité, semble en tout cas très admirative, puisqu'elle réagit en disant à Cheonsoo qu'il est extraordinaire. Partageant une pensée sous forme de maxime, Cheonsoo se retrouve donc ici, vis-à-vis de Bora, dans la position de l'individu *hors du commun.* Et il n'est pas sûr qu'il ait lui-même su clairement ce qu'il voulait dire ou pourquoi il l'a dit, pas plus qu'il n'est possible de déterminer s'il est davantage satisfait qu'embarrassé par l'admiration qu'on lui témoigne.

[685] Frédéric Sabouraud relève l'usage régulière des maximes chez Hong Sang-soo : « comme autant de lueurs d'espoir, comme celles qu'en d'autres temps on trouvait sur les gauffrettes : "*Attendons en reprenant notre souffle" ; "Tout s'arrangera quand tu auras trouvé ton amour" ; "Même s'il est difficile d'être humain, essayons de ne pas devenir des monstres"*. Ni renoncement ni solution, le "Ou bien… ou bien..." du cinéaste préfère la forme circulaire du "rachâchement" à celle d'une solution possible, d'une finitude en point de mire », dans « Hong Sang-soo : toute honte bue », *Trafic* n°74, été 2012, p. 77. Comme on le voit, la maxime, tout en offrant une lueur d'espoir, est ici rapportée par Frédéric Sabouraud à une ambiguïté plus générale des films d'Hong Sang-soo.

On dirait ainsi que l'irruption des maximes ou des aphorismes dans un échange donne moins lieu à une communication d'idée qu'à une modification des relations, et que ce type de phrase peut aussi bien relever d'une fonction narcissique, d'une mise en valeur individuelle (une manière de manifester son intelligence aux yeux des autres) qu'impliquer l'existence entière des personnages et aspirer la pensée vers le dehors (ou « brancher la pensée sur le dehors »[686]). Quelque chose dans l'aphorisme ou la maxime excède toujours la volonté des personnages et les rend inaptes à transmettre la vérité mais apte à mettre du mouvement dans la pensée, qui peut toujours emprunter une direction ou une autre (vers la profondeur, vers la surface). Comme l'indique l'échange de Munkyung et de Yi dans *Ha ha ha*, on n'explique par un aphorisme ou une maxime à celui qui manifeste une incompréhension, mais on l'invite à continuer à penser : les comprendre ne serait pas les développer, les dérouler en commentaire ou en discours, mais les expérimenter, les vivre.

La pensée est *a priori* libre d'aller dans différentes directions pour la bonne raison que *ce type de phrase n'est pas absurde, sans signification, mais équivoque*, ce pourquoi les malentendus qu'elles peuvent occasionner ne constituent jamais de simples erreurs ou ratés de communication (un personnage veut dire une chose et un autre personnage comprend autre chose à la place) mais toujours des *événements de pensée*. Or, dire que ces phrases n'ont pas de signification univoque revient à dire qu'elles font appel à une interprétation et à une attitude de la part de celui qui les écoute. *Les paroles projetées à la surface sous la forme d'un aphorisme ou d'une maxime ne signifient pas sans faire appel à un point de vue* en fonction duquel, pouvant signifier plusieurs choses, ils signifient aussi bien ce qu'ils ne signifient pas que ce qu'ils signifient (du point de vue de celui qui les projette). L'aphorisme ou la maxime correspondent ainsi à un exercice de la parole qui est à la fois profond (puisqu'il est le fruit condensé d'une longue expérience) et superficiel (puisque ce fruit est détaché de l'arbre et flotte à la surface), à la fois la pointe intense autour de laquelle tourne une existence singulière et une généralité, un cliché impersonnel.

Par cet exercice, la sagesse rejoint l'ignorance de deux manières. D'abord, en abandonnant l'exercice de la parole intelligente, celle qui démontre et expose les raisons qu'elle a de dire ce qu'elle dit. Ensuite, en permettant que celui qui parle, en raison même de cet abandon, peut à chaque fois être jugé

[686] Voir Gilles Deleuze, « Pensée nomade », dans *L'île déserte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 356. Au cours de plusieurs pages, Deleuze revient dans ce texte sur l'usage de l'aphorisme chez Nietzsche et élargit cette réflexion pour présenter quels sont selon lui les trois grand caractères de l'aphorisme : la relation avec le dehors, la relation avec l'intensif, et le rapport avec l'humour et l'ironie. Ce qui nous intéresse ici est surtout le premier point, mais les autres ne sont pas sans trouver d'écho chez Hong Sang-soo. Mais citons ici ces lignes qui nous intéressent plus directement : « Un aphorisme ne veut rien dire, ne signifie rien, et n'a pas plus de signifiant que de signifié (…) Nietzsche le pose très clairement, si vous voulez savoir ce que je veux dire, trouvez la force qui donne un sens, au besoin un nouveau sens, à ce que je dis ». À propos de la relation de l'aphorisme au dehors, Deleuze fait notamment référence aux réflexions de Blanchot, auxquelles nous pouvons également renvoyer pour notre part, dans *L'entretien infini, op. cit*., pp. 227-232.

par son interlocuteur comme un ignorant (qui ne sait pas ce qu'il veut dire), un intelligent voire un génie (qui dit des choses profondes, dispose d'un savoir supérieur), un cliché ambulant (qui répète des phrases toutes faites), ou comme un sage (qui conquiert la surface). Les usages de la vue et de la parole qui se répondent semblent finalement avoir une chose en commun : les paroles et les images qu'ils produisent sont des éléments de surface à la valeur incertaine et qui, en fonction de cette incertitude même, font appel à un point de vue.

5) *Dans la discontinuité, continuer. Re-liaison et ré-enchaînement.*

5.a « À la fois » pareil et différent : l'unicité, à nouveau

Que maintenir une orientation vers la surface et un point de vue qui consiste à voir le bon côté des choses n'a rien de facile, c'est ce que nous qu'un échange particulièrement ambigu entre Munkyung et Seongok dans *Ha ha ha* nous montrait. Il doit nous apparaître clairement à présent que la réponse que Yi fait à Munkyung lorsqu'il lui demande ce qu'il voit lorsqu'il regarde la feuille, « *uniquement le bon* », n'est pas simplement une réponse parmi d'autres possibles. L'amiral valorise le personnel en incitant Munkyung à voir par ses propres yeux, mais il l'*oriente* du même coup, et cette réplique fait partie intégrante de l'apprentissage du personnage. Le retour de cette phrase dans la bouche de Munkyung ne lui confère donc pas nécessairement la valeur d'un cliché : il pourrait aussi bien témoigner d'un effort du personnage afin de contracter une nouvelle habitude. Lorsque Seongok dit « *j'aimerais rester là avec toi, en ne voyant que le bon côté des choses* », et que Munkyung répond « *On ne verra que les bonnes choses. On peut !* », les personnages témoignent à la fois de l'orientation qu'ils prennent, d'une capacité en éclosion, et d'une difficulté. Il suffit de peu pour voir la vie sous un angle joyeux. De peu ? Le renversement de l'image de la pensée.

La question du perspectivisme nous est apparue précédemment à partir de situations impliquant le rapport de personnages avec des objets, mais nous avions pris soin de remarquer que ces situations relevaient d'une condition générale impliquant toutes les composantes d'un monde, tous les éléments pris dans un devenir. Le perspectivisme concerne les objets, les paroles, les images, les espace-temps ou moments, les individus : tout ce qui occupe la surface. C'est ce que l'amiral Yi indiquait, en déclarant qu'il s'agit tout autant de voir le bon côté des choses, d'une feuille, que de voir le bon côté des gens.

Il va de soi qu'il ne s'agit pas pour Munkyung et Seongok, au moment que nous venons de rappeler, de voir le bon côté d'un objet, ni même de se décrire l'un l'autre, mais que la question est étendue à

l'ensemble de leur relation voire de leur existence. *L'orientation, la séparation du négatif et du positif, concerne le moindre moment de l'existence.* Nous avons pu au fil de nos réflexions nous faire une idée de ce qui peut correspondre pour les personnages aux mauvais côtés de l'existence et accentuer leurs peurs : la déliaison généralisée avec le monde, l'absence de nécessité, l'impossibilité de la connaissance et l'incertitude, l'indistinction des uns et des autres. Comme nous l'avons vu, il semble bien que ce soit ce dernier point qui a finalement raison du rapprochement de Munkyung et de Seongok, cette dernière ne parvenant pas à continuer à voir le cinéaste comme un individu unique, incomparable.

Il en va donc dans un monde du devenir et dans une réalité perspectiviste des choses comme des gens. Les tests de désignation avaient notamment pour effet de désigner le caractère infondé du langage, de couper le lien entre les mots et les choses : seule l'identité de l'objet, sous la forme du concept, garantit le lien de la chose au nom. Mais il en va de même pour les individus : seule l'identité, sous la forme du moi, garantit le lien de l'individu à son nom. Dès lors que les identités individuelles sont prises et composées dans un processus de répartition à partir d'une même zone d'indétermination, différents individus partageant des éléments ou des singularités, il faut s'attendre à ce que le nom des uns puisse s'appliquer aux autres, à ce que chacun puisse recevoir les noms de tout le monde[687] : c'est à partir de cette condition qu'il faut penser les jeux sur les prénoms dont nous avons constaté la présence dans *Oki's movie* et *In another country.*

Et c'est à partir de là, donc, qu'il faut penser une mésaventure de Soojung dans *La Vierge mise à nue par ses prétendants.* Alors qu'elle partage un moment intime avec Jaehoon, ce dernier étant en train de la caresser et de sucer sa poitrine, le jeune homme laisse tout à coup échapper un autre prénom, « Jungwha » (soit le prénom de la jeune femme que nous l'avons vu embrasser dans une séquence précédente). Cette confusion met fin aux caresses puisqu'elle suscite la colère immédiate de Soojung. Cette dernière fera ensuite, une fois sortie de l'hôtel, payer cette erreur à Jaehoon : il lui demande de la suivre pour aller à la recherche d'un taxi mais Soojung s'arrête après quelques pas et fait demi-tour, disparaissant hors-champ. S'apercevant de cette disparition, Jaehoon se met à sa recherche, courant les rues, avant de revenir s'asseoir, découragé, à l'endroit où le couple s'était séparé. Soojung réapparaît alors, mais ce retour est l'occasion d'une dispute, la colère étant passée du côté de Jaehoon, qui, visiblement excédé, demande s'il doit mourir pour s'être trompé de prénom, pose à Soojung cette question : « *le prénom a-t-il tant d'importance ?* ».

[687] On se souviendra notamment de ce que Nietzsche écrivait dans sa lettre à Burckhardt du 5 janvier 1899 : « Ce qui est désagréable et gêne ma modestie, c'est qu'au fond *chaque nom de l'histoire, c'est moi »,* cité dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'anti-Oedipe, capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 102.

Le prénom a de l'importance pour Soojung, puisque le fait d'être appelée par un autre prénom que le sien, alors qu'elle est elle-même suspendue entre Jaehoon et un autre, participe à l'expérience du possible du personnage, à lui faire éprouver un manque de nécessité, donc une absence de raison de choisir : son demi-tour est une bifurcation. Pour Soojung, ce pourrait être Jaehoon, ce pourrait être un autre ; pour Jaehoon, ce pourrait être Soojung, ce pourrait être une autre. *Si le lien de l'individu à son nom est garanti par l'identité, l'erreur quant au prénom renvoie le personnage à son caractère fortuit et à une indistinction*. Il faut alors remarquer la façon dont le motif du prénom intervient plus tard, lorsqu'a lieu la défloration de Soojung : Jaehoon se met cette fois à crier le prénom de la jeune femme, allant jusqu'à questionner, « *Soojung, c'est bien ça ?* », ce à quoi elle donne confirmation « *Oui, Soojung, c'est moi !* ». Tout se passe en cette fin comme si ce n'était pas l'identité qui devait garantir le nom mais plutôt le nom qui, en étant prononcé, devait assurer l'identité.

Commentant cette scène, Jacques Aumont note que Soojung obtient à ce moment ce qu'elle voulait, qu'il y va d'une « certitude enfin acquise sur le nom »[688]. Il semble clair que la prononciation du prénom de Soojung par Jaehoon répare en quelque sorte la confusion passée, et que cela doit rassurer la jeune femme. Mais il n'en est pas moins clair pour nous que le lien qui est ainsi posé entre un prénom et un moi est illusoire et participe de la dimension négative de cette fin, de l'entrée des personnages dans un régime de reproduction opérant sur le mode du « une fois pour toutes ». Les personnages se lient l'un à l'autre, Soojung désire se lier à un moi « une fois pour toutes », mais ces liens se font à partir d'une valorisation de la fixité et de l'identité qui s'oppose aux conditions d'existence des personnages.

Soojung ne connaît pas la joie au moment où elle obtient ce qu'elle veut, car elle veut une certitude que l'on n'obtient qu'au prix de la négation de la vie comme devenir. Prenant conscience de l'action des forces de discontinuité, le personnage ne parvient pas à voir le bon côté des choses, commettant *l'erreur de répondre à l'illimitation du sans-fond par le moi profond, d'opposer à l'indistinction le principe d'identité*, de valoriser la ressemblance plutôt que la différence. Au moment où elle s'unit à un autre et trouve son moi, devient épouse et devient « Soojung », s'attachant à une identité illusoire, sans même y croire, elle perd le monde et tout le possible.

En réalité, le prénom n'a peut-être pas tant d'importance (ou il y a peut-être différents usages possibles du prénom). Et ce que Soojung ne pense pas, c'est que *l'indistinction ou la ressemblance n'excluent pas l'unicité et la différence*, que les individus sont à la fois des cas fortuits et des cas uniques. Nous le comprendrons au mieux en revenant ici sur *The day he arrives*. La volonté d'obtenir une certitude

[688] Jacques Aumont, « Lointaines vanités. Présentation de Hong Sang-soo », *art. cit.*, p. 30.

sur soi-même, le désir d'être unique, se retrouve notamment dans ce film chez le personnage de Boram, comme l'indique sa réaction lorsqu'elle est initiée par Seongjun et Youngho au « discours des extrêmes ».

Alors que Boram vient de s'identifier à une image projetée par Seongjun, Youngho énonce ce discours pour modérer cette identification et rapporter Boram à une généralité (« *toutes les femmes* »). Nous avons vu que le récit nous suggère bien une relation de ressemblance entre des personnages différents : Kyungjin, Yejeon et Boram sont des doubles, des versions possibles ou des cas composés à partir d'un zone d'indétermination où flottent des singularités pré-individuelles. Mais Boram, à ce moment-là, dit ne pas comprendre ce que lui racontent les deux hommes, ce qui lui permet sans doute de conserver la conviction rassurante et illusoire de son unicité et de sa différence[689].

Mais la difficulté de Boram à comprendre n'est pas étonnante, puisque le « discours des extrêmes » s'énonce sous forme aphoristique, et n'échappe pas à l'obscurité et à l'ambiguïté caractéristiques. « *Tout le monde a des côtés extrêmes* », « *Tout le monde se ressemble, en restant unique* », « *Chacun est à la fois pareil est différent* » : le « discours des extrêmes » doit être pensé par les personnages, mais, s'il conduit à penser une zone de constitution commune des identités, excluant par là la forme du moi, il n'exclut pas l'unicité et la différence, disant bien au contraire que ceux qui se ressemblent restent uniques et que chacun est « à la fois » pareil et différent. *Penser ce discours implique donc de penser la coexistence des opposés autour du « à la fois »*.

Pour cela, il faut en repasser par les conditions objectives d'existence des personnages et de constitution des identités individuelles. Nous avions noté dans notre troisième partie que les identités étaient constituées à partir d'une zone d'indétermination commune, au cours d'un processus de répartition d'éléments à la surface, en ajoutant que ces éléments devaient être pensés comme des singularités pré-individuelles et non comme des généralités. Dans notre quatrième partie, nous avons pu compléter cette réflexion en considérant la dimension temporelle de la constitution des identités, chacun apparaissent pris dans un devenir, si bien que les éléments ou singularités s'apparentaient à des virtualités ou à des différences. *Le monde et les identités se constituent à partir d'un espace du dehors où rien n'existe de l'ordre de l'identique, sous la forme d'un moi, mais où l'on ne trouve en dernier lieu que des différences*.

Le processus de constitution des identités se caractérise donc comme répartition et combinaison des différences dans le temps, chacun se métamorphosant, *devenant*. C'est ici qu'interviennent les relations de ressemblance-différences, la ressemblance-différence formant les termes d'une répétition générale et objective au cours de laquelle les différences montent à la surface pour donner lieu à une infinité de cas possibles. Ce sont les mêmes différences qui servent à la constitution des identités individuelles, mais

[689] Voir *supra,* troisième partie, p. 322.

chaque individualité est un mélange ou un montage unique de différences, si bien que chacun ressemble à tout le monde tout en restant unique. Du point de vue de l'espace du dehors ou de la zone d'indétermination, *les individus ont en commun des différences*.

Mais une fois les différences montées à la surface, les différences combinées produisent des effets de ressemblance, la répétition des éléments suscite une reconnaissance, la répétition est vécue comme une reproduction. Autrement dit, *les conditions objectives doivent être saisies par la pensée et la surface devient le lieu d'un conflit d'images de pensée*, la discontinuité étant recouverte par les postulats de continuité, la non-identité par un principe d'identité, la différence masquée par l'habitude de sélectionner les ressemblances. Bref, *toute la différence qui semble originelle du point de vue de la condition objective doit, du point de vue de l'existence des personnages, être conquise*, et il revient à chacun faire la différence et de produire la nouveauté - d'opérer un renversement de l'image de la pensée et des valeurs. Dans *The day he arrives*, Kyungjin, Yejeon et Boram font partie d'une répétition objective, les éléments de l'une pouvant se trouver chez l'autre, mais il appartient toujours à ceux qui les rencontrent de penser les doubles comme des originaux et des copies ou comme des versions différentes, de voir dans chacune ce qui la rapporte à l'autre ou de voir ce qui la rend singulière et la différencie.

Les personnages essaient de remédier à la souffrance liée à l'expérience de la ressemblance et au sentiment d'indistinction en se mettant en quête de leur moi et d'une vérité profonde, mais ils tombent alors inévitablement dans l'illusion, désaccordés qu'ils sont à leurs conditions d'existence. En réalité, *la souffrance des personnages est à bien des égards une affaire de point de vue* : c'est au point de vue qu'il appartient de percevoir et de faire la différence.

Contre l'indistinction, la capacité à affirmer la différence et la capacité à croire : l'épreuve de Youngho et Boram

Que penser le rapport de la ressemblance et de la différence au sein du « discours des extrêmes » suppose d'en passer par la question du point de vue est directement exprimé et mis en jeu dans les échanges de *The day he arrives* impliquant Boram. En effet, juste avant de dire à Boram que « *chacun est à la fois différent et pareil* », Youngho dit que « *ça dépend du point de vue* ». Cette affirmation de Youngho se trouve mise en pratique par la suite, à l'occasion de l'autre échange réunissant les trois personnages, celui où Boram se met elle-même en comparaison avec Yejeon, demandant qui est la plus jolie des deux. Cette fois, Youngho ne renvoie pas Boram à une généralité, mais affirme au contraire que

la beauté des deux femmes est « incomparable », avant que la conversation ne se poursuive en ces termes :

> «- Tu es différente, complètement. Parce que tu es spéciale *pour moi*.
> - Qu'est-ce que j'ai de spécial ?
> - Toi ?! Tu es gentille. Tu as du talent. Tu as plein de choses dont la plupart des gens rêvent. Tu n'as qu'à remercier tes parents. Arrête donc de boire et de te plaindre pour rien.
> - Tu crois que j'ai tellement de quoi être reconnaissante ? (*cette question est adressée à Seongjun*)
> Seongjun : - Oui.
> - Tu es pleine de talent ! Pleine, pleine, pleine de talent ! Tu n'as qu'à croire en ce que je dis ! Pas la peine de douter ! Ne doute plus jamais de toi, d'accord?!
> - Pourquoi tu cries comme ça ? Je peux comprendre tout ça. »

Il nous importe ici de mettre en évidence deux choses. D'une part, l'absence de contradiction dans les propos de Youngho, entre le moment où il renvoie Boram à « toutes les femmes » et celui où il dit qu'elle est complètement différente. D'autre part, la façon dont l'échange laisse entrevoir un trajet allant de la connaissance à la croyance, de la profondeur à la surface, faisant ainsi appel à des capacités et à une attitude des personnages.

S'il n'y a pas de contradiction de la part de Youngho, c'est qu'il rattache l'affirmation de la différence « complète » de Boram à un point de vue. Nous avions dit qu'il fallait entendre derrière la question « qu'est-ce que c'est ? » la question « qu'est-ce que c'est pour toi ? », or Youngho dit bien ici que Boram est spéciale *pour lui*. « *Pour moi* » apparaît comme l'élément discursif qui signale l'abandon de la prétention à délivrer une vérité absolue et profonde, et permet ainsi à un personnage d'affirmer la différence et l'unicité d'un autre personnage dans la conscience du « discours des extrêmes (sans nier pour autant l'impossibilité de remonter à un moi, l'existence de ressemblances « objectives »). Il n'y pas contradiction mais passage d'un niveau à l'autre : d'un point de vue objectif, chacun est « à la fois » pareil et différent, et du point de vue du personnage, Boram est complètement différente. *Il appartient au point de vue, alors que Boram partage objectivement des éléments avec les autres femmes, d'opérer le basculement du côté de la ressemblance – de renvoyer chacun à « tout le monde » - ou du côté de la différence – d'affirmer l'unicité.*

En réponse au sentiment d'indistinction de Boram, Youngho produit une image positive. Le point de vue de Youngho a donc ici deux propriétés : d'une part, il témoigne d'une capacité à voir la différence, d'autre part il se caractérise par la sélection des « bons côtés » de Boram. Mais en réalité voir les bons côté et voir la différence ne sont ici qu'une seule et même opération, et il s'agit ici pour Youngho de *distinguer Boram par ses bons côtés,* en évoquant sa gentillesse et son talent. La gentillesse et le talent peuvent tout à fait être considérés comme des éléments ambigus, susceptibles d'être attribués à d'autres

personnages, donc *communs et ressemblants,* et ils ne deviennent *distinctifs, différenciant*, que du point de vue de Youngho. Nous avons pu évoquer précédemment la puissance d'altération du regard, mais il faudrait ajouter une puissance de différenciation du point de vue.

Par ailleurs, il s'agit tout à la fois ici pour Youngho de projeter une image positive de Boram en lui attribuant certaines qualités et de faire admettre au personnage sa différence, donc de lui faire accepter l'image produite par son point de vue comme une vérité possible afin qu'elle s'y identifie. Selon la configuration déjà décrite, le point de vue ne renvoie pas à la profondeur mais à la position à partir de laquelle un personnage projette une image à la surface, la différence des points de vue impliquant la différence des images. Les images projetées portent ainsi en elles tout à la fois la différence du regard (un type de sélection) et celle du regardé (le produit de la sélection), ce indépendamment de tout mécanisme ou schéma de représentation.

L'échange implique de la part de Youngho, une capacité à voir les bons côtés et à apprécier la différence de Boram, mais il fait également appel à des capacités et à une attitude de Boram. En effet, nous avons déjà pu voir que la valeur d'une image au sein d'un échange par un personnage dépend de l'approbation de l'autre – soit de son autre point de vue-, d'autant plus qu'il n'existe pas de possibilité de rapporter les différents points de vue et images à un centre pour les départager.

Il faut dire quelques mots de la tonalité de la scène : plutôt amusante pour le spectateur, les personnages y manifestent un tension caractéristique d'une position intermédiaire et révélatrice d'un conflit. D'un côté, Youngho, à partir du savoir obscur du « discours des extrêmes », désire *faire valoir son point de vue* pour dissiper le sentiment d'indistinction de Boram ; d'un autre côté la jeune femme, qui désire pourtant se sentir unique, peine à valoriser l'image projetée par Youngho. Ce qui frappe alors est la conduite excessive de ce dernier qui, confronté à la résistance de Boram, s'emporte et se met à crier. Le personnage apparaît tellement soucieux de faire valoir son point de vue que ses compliments mêmes s'expriment sur le ton désagréable de l'injonction. Mais la véhémence de Youngho, l'utilisation de la répétition afin d'emporter la conviction de son interlocutrice, correspondent à son absence de véritable argument.

La situation se mue en véritable épreuve pour les personnages, atteignant son point problématique. Youngho crie sur Boram afin qu'elle s'identifie à l'image, mais il s'agit d'une lutte contre la discontinuité et la déliaison, puisque ce qui est en jeu, ce qui le force à crier, c'est la substitution d'un rapport image-point de vue à un rapport image-fond qui seul garantissait la valeur de vérité de l'image et apportait des raisons de croire. *L'affirmation du point de vue elle-même fait apparaître au cœur de l'échange l'impossibilité d'accéder à une vérité absolue*, la limite de la connaissance, et confronte les personnages

au dehors. L'issue ne transparaît donc pas ici sans intensifier le problème, et la conduite de Youngho trahit une forme de panique.

Pourtant il faut redire ici que l'esquive du problème ou le déni de la discontinuité ne peuvent être une issue. Boram, lors du premier échange, s'identifiait à une image générale : l'image qui réunit deux qualités opposées suscite une identification structurelle, puisqu'elle renvoie à la condition objective des personnages. Mais il s'agit d'un cas d'illusion, puisque l'identification du personnage entre également en contradiction avec la condition objective qui en est la cause : Boram croit que l'image projetée correspond à ce qu'elle vraiment, à son moi profond et isolé. *Il y a illusion dès qu'un personnage croit avoir effectué une percée de l'autre côté de la surface, dès qu'il répond au sans-fond par la profondeur.* Logiquement, l'image projetée par Youngho n'emporte pas la croyance structurelle, et elle est, en tant que reliée à un point de vue, difficile à croire, mais c'est pourtant à elle qu'il convient de croire.

Choisir de croire aux bonnes images

L'échange de Youngho et de Boram, en confrontant les personnages au dehors, rejoint d'une certaine manière celui d'Areum et de Bongwan dans *Le jour d'après*. L'enjeu fondamental est de déterminer si les personnages sont capables de croire, capables de choisir et d'affirmer un point de vue alors même qu'ils sont confrontés à une impossibilité de fonder. Nous retrouvons également à l'occasion de cet échange le phénomène de reconversion d'un dispositif de connaissance en dispositif de croyance mais cette reconversion ne peut produire un effet positif qu'à partir d'une conversion ou mutation des personnages eux-mêmes. *Le remède à la souffrance liée à l'indistinction passe par la croyance à une image de surface qui recouvre le sans-fond* et Youngho doit ici en appeler à la croyance de Boram, à une croyance sur parole, inconditionnée (« *Tu n'as qu'à croire ce que je te dis ! Pas la peine de douter* »), croyance qui fait directement appel à un choix à partir du dehors, à une décision de croire.

Il faut souligner que la différence de relation de Youngho et de Boram entraîne une différence éthique. Areum incitait Bongwan à trouver une croyance, quelque chose qui le touche, sans imposer quoi que ce soit, alors que Youngho cherche ici à imposer son point de vue comme le seul valable. Cependant, ce qui pourrait relever d'un manque d'éthique est aussi l'affirmation d'un renversement de valeurs et de critères immanents : si Boram doit accepter de croire en l'image renvoyée par Youngho, c'est qu'il s'agit d'une image positive, qui devrait lui permettre d'éprouver des affects joyeux, *la toucher positivement*. Faire valoir le point de vue, lorsqu'il s'agit d'un point de vue qui sélectionne les « bons côtés », si cela

pose une question éthique, est également une manière d'orienter son interlocuteur vers un mode d'existence spécifique qui est l'enjeu principal de la croyance.

Il ne s'agit pas pour Youngho d'inviter Boram à croire tout ce qu'on lui dit, mais bien à croire à cette bonne image : *il faut que le choix de croire se fasse au profit de la vie, des valeurs et des critères immanents*. Et c'est toujours une série de valorisations liées à l'image classique, à commencer par la vérité, la fixité et l'identité, qui bloque la capacité d'accepter les images relatives comme vérités, la capacité à y croire afin d'en retirer toute la réalité et tous les affects possibles.

Youngho et Boram ne surmontent pas tout à fait l'épreuve, mais leur échange indique clairement la nécessité d'une articulation dans les relations des personnages : *il faut qu'à la capacité à voir la différence s'articule une capacité à croire, qu'à l'absence de preuve et de raison réponde des affirmations, qu'à l'absence de profondeur réponde un investissement de la surface*. Il faut que les personnages accomplissent le deuil de la continuité, afin qu'ils puissent apprécier la bonne image, et ainsi *retrouver la croyance en l'unicité et se sentir à nouveau liés*.

D'une unicité à l'autre

Nous avons vu l'importance du besoin de se croire uniques et avons noté la dimension illusoire de l'unicité, l'unicité servant d'articulation entre une illusion unitaire et une illusion fusionnelle pour produire un grand rêve d'unité. Il pourrait donc sembler curieux qu'après avoir dénoncé le caractère illusoire du concept d'unicité, nous le retrouvions à présent. Mais c'est que le concept subit en réalité une mutation, tout comme les concepts de croyance ou de vérité, selon qu'on les rattache à l'idéal du savoir ou au modèle de la croyance, à la profondeur ou à la surface. La dimension illusoire tenait au fait que l'unicité était pensée à partir d'un principe d'identité, s'appliquait à un moi profond identique à lui-même et connaissable. C'est pourquoi le réflexe des personnages, face à l'expérience de la ressemblance qui les renvoie à une généralité et engendre la perte du sentiment d'unicité, était de se mettre en quête de leur moi, du « propre ». C'est l'erreur d'opposer la généralité à l'identité, de répondre à l'indistinction par le moi : celle de Soojung lorsqu'elle accorde tant d'importance à son prénom.

Mais *l'unicité perd son caractère illusoire lorsque l'opposition n'est plus faite entre la généralité et l'identité mais entre la généralité et la différence*. Youngho renvoie d'abord Boram à une généralité dans une première discussion, mais la solution qu'il apporte dans une seconde discussion est l'affirmation de la différence, en l'absence de toute connaissance, de prétention à la vérité.

Nous pourrons mieux saisir cette transformation de l'unicité en revenant à ce qui se joue à la fin de *Yourself and yours*, entre Youngsoo et Minjung. Nous avons décrit le trajet et la mutation de Youngsoo, la transformation des retrouvailles en première fois, mais ce qui nous intéresse particulièrement ici est l'affirmation de Youngsoo selon laquelle il peut finalement « vraiment » voir Minjung. Youngsoo finit par remercier Minjung d'être elle-même, semblant être devenu capable de réaliser le souhait qu'il émettait plus tôt en discutant avec ses amis : devenir capable d'accepter Minjung telle qu'elle est. Il y a évidemment là, si l'on a en tête le mouvement du film et ce qu'il fait subir au principe d'identité, une forme de contradiction : comment peut-on remercier d'être lui-même un individu dont l'existence obéit à un principe de non-identité, qui ne cesse de se métamorphoser et rend toute connaissance et reconnaissance problématiques ?

Mais c'est justement à partir de là qu'il faut considérer les propos de Youngsoo, leur donner sens et valeur. Accepter Minjung telle qu'elle est revient à accepter tout le devenir, et cela ne suppose aucune fixation : *Minjung est elle-même en tant qu'elle se métamorphose, et la voir vraiment ou la voir telle qu'elle est revient à voir la différence derrière l'identité, à sentir les différences qui la rendent unique*. La difficulté à admettre que l'on puisse, une fois supprimés le postulat du moi et le principe d'identité, continuer à affirmer l'unicité nous semble s'évanouir dès lors que l'on pose que ce sont les mêmes personnages qui reviennent de moment en moment, mais pas le même moi, que l'identité est constituée de différences.

Entre l'unicité désirée par certains personnages et l'unicité telle qu'elle est affirmée par Youngsoo, il y a donc un renversement de l'image de la pensée en fonction duquel l' « unicité » change de sens. Dans *Différence et répétition*, Deleuze souligne le rapport entre un renversement « spéculatif » et une modification pratique de l'usage des mots ou de leurs « conditions de légitimité » , notant qu'il existe ainsi deux manières d'utiliser les mots « identique » et « semblable ». L'une correspond à un usage ordinaire et au « point de vue de la représentation » : les mots se trouvent liés aux postulats d'une image classique de la pensée, l'identité et la ressemblance étant considérées préalables et premières, si bien qu'elles se subordonnent la différence. Mais la seconde correspond au point de vue de la nouvelle image de la pensée, si bien que ces mots sont à présent liés à la différence posée comme première, et qu'identique ou semblable ne se dit plus que du différent, « de la différence en elle-même » : ce n'est plus l'identité qui se subordonne la différence, mais la ressemblance qui est un effet de surface, une illusion produite à partir de la différence[690].

[690] Voir *Différence et répétition, op. cit.*, pp. 153-154, p. 384. Voir également *Logique du sens, op. cit.*, p. 302.

Il faut donc, lorsqu'un mot est employé, se demander à partir de quelle image de pensée ou de quel point de vue il l'est, ou encore à quelle « lecture du monde »[691] *il renvoie*. Comme Deleuze peut opposer l'identique et l'identique, le semblable et le semblable, le même et le même, nous pouvons ici opposer l'unique et l'unique : il y a une manière de dire « unique » qui le rattache à une identité préalable, et une manière de le dire qui le rattache à la différence. À la fin de *Yourself and yours,* il nous semble que le « *merci d'être vous-même* » adressée par Youngsoo à Minjung est prononcé du point de vue d'un personnage devenu capable de voir les différences, qu' « unique », que le « soi-même » peut maintenant *se dire de ce qui diffère*.

Il nous semble par ailleurs que ces réflexions nous aident à dissiper l'ambiguïté que nous avions relevée dans les propos d'Hong Sang-soo, ce dernier, après avoir donné congé à la connaissance et à la vérité, les faisant réapparaître en affirmant que la levée des illusions permet de voir la vie ou les choses telles qu'elles sont. Mais c'est qu'à ce moment-là *les concepts de connaissance et de vérité ont eux-mêmes mutés, ne renvoient plus au même point de vue*. Et, tout en suggérant la possibilité de voir ce que nous sommes, le cinéaste affirme qu' « on n'atteint jamais la définition exacte que quoi que ce soit » et qu' « aimer parce qu'on croit bien connaître quelqu'un » est « problématique ». Dans ces conditions, « voir vraiment » ne peut plus signifier que *voir le changement*, et le mouvement de la connaissance tend à s'assimiler à un *processus de découverte* ou d'exploration des multiples différences qui viennent à la surface composer l'identité[692].

Tout en exprimant la possibilité d'arriver à voir la vie telle qu'elle est, Hong Sang-soo exprimait bien l'importance pour lui de se sentir différent et de sentir les différences, aussi a-t-on l'impression dans certains échanges que la vérité ou la volonté de vérité, si elle reste exprimée, passe au second plan pour être mise au service d'un aspect plus important de l'existence. Lorsqu'il déclare que Boram est différente et projette une image positive, Youngho est moins en train de définir Boram que de *faire valoir un point*

---

[691] *Ibid.*

[692] Voir Nicholas Elliott, « Faire des films, c'est amusant », Entretien avec Hong Sang-soo, *Cahiers du cinéma* n°702, juillet-août 2014, p, 49 : « Ce que les hommes disent d'elle [Sunhi] est partiellement basé sur la réalité, mais c'est très limité. Mais c'est ce que l'on fait d'habitude. Dès qu'on est satisfait de son opinion sur quelqu'un, on arrête de l'explorer. Parfois c'est ce qu'il nous faut pour être proches, il nous faut cette sécurité. Mais on n'atteint jamais la définition exacte de quoi que ce soit. Découvrir quelque chose de neuf, c'est pourtant ce qu'il y a de mieux ». Et Jung Hansuk, Lee Hookyung, Nam Daeun, Kim Hyeri, Song Kyungwon et Jung Hongsoo, « entretien avec Hong Sang-soo », Groupement National des Cinémas de Recherche : http://www.gncr.fr/films-soutenus/sunhi : « De toute façon, on ne peut rien bien connaître. Mais aimer parce qu'on croit bien connaître quelqu'un, c'est problématique. Il faut d'abord aimer et aimer sans condition. C'est en aimant qu'on perçoit d'autres aspects de la personne aimée. Prendre du plaisir dans *ce processus de découverte* me parait bien. C'est parce qu'on aime qu'on peut se retenir davantage, qu'on vainc nos peurs ou nos gênes au fond de nous et qu'on peut accepter cet autre aspect insoupçonné et dérangeant des débuts. Ça, c'est un bonus et grâce à ça, on peut changer petit à petit. » Et plus loin « Je n'aime pas trop rédiger des lettres de recommandation mais je le fais parce que la personne me dit que ça peut l'aider. J'espère seulement aimer cette personne et bien m'entendre avec elle. C'est également divertissant de découvrir petit à petit les différents aspects que l'on ne soupçonnait pas. Ça ne rentre pas dans le descriptif de la personne, c'est seulement une petite découverte de la journée. »

de vue, de produire une vérité à partir d'un affect et de provoquer un affect à l'avenant chez la jeune femme. La vérité affirmée comme point de vue, l'unicité affirmée à partir de ce point de vue et comme sentiment excluent ici toutes les opérations de fixation mais sont au contraire accordées au devenir du monde et des personnages. Loin de fixer Boram, l'image projetée peut, pour peu qu'elle parvient à y croire et s'y identifie, avoir pour effet de la métamorphoser. Dé-finir, et non définir. Finalement, comme le dit Hong Sang-soo : « on espère croire aux mots parce qu'ils sont simplement gais, et on continue »[693].

5.b Sortir du cycle de reproduction : choix de rompre, mariage instantané, choix recommencé

L'échange de Youngho et de Boram, à travers le rapport qu'il établit entre le point de vue d'un personnage et l'affirmation de la différence ou de l'unicité d'un autre, nous renvoie au motif du couple et à la mutation du concept d'amour. Mais il nous renvoie également à la structure de *The day he arrives :* Youngho réagit ici au fait que Boram se compare à Yejeon, et la tension entre l'identité et la différence rencontre dans le récit la question de la répétition, une tension entre un temps cyclique et un temps décentré.

Le cycle de reproduction a pour corollaire un point de vue qui sélectionne les ressemblances, une incapacité à voir ou à affirmer la différence et l'unicité d'un personnage, et par-là à produire la nouveauté. *Briser le cycle de reproduction implique de changer de point de vue, et c'est pourquoi les dimensions temporelles, mentales et existentielles sont intriquées les unes dans les autres*. Sur le plan conceptuel, le point de vue nous renvoie directement aux images de la pensée et à leurs valorisations (nous pouvons parler alors du point de vue de l'image classique ou du point de vue de la nouvelle image), mais ces images sont mises en jeu sur le plan existentiel à travers les personnages, les capacités et les incapacités qu'ils démontrent, leurs façons de se comporter à l'intérieur du temps et de réagir aux événements.

Face aux personnages, nous pouvons à chaque moment nous demander quelle est leur *position,* c'est-à-dire où ils en sont sur le trajet menant de la connaissance à la croyance, quelle est leur *orientation* par rapport à la surface. Cette façon de penser en termes de « position » est à la fois abstraite et très concrète, puisqu'elle n'a de sens qu'en fonction de ce que font les personnages et la position rejoint le mode d'existence. À propos de *The day he arrives*, nous avons décrit dans la seconde partie de ce travail quelle était la position intermédiaire et particulièrement ambiguë de Seongjun. Seongjun a conscience de ses conditions d'existence, de la discontinuité et du caractère aléatoire du devenir, et nous avons vu que le

[693] *Ibid.*

personnage faisait le choix de rompre. Il rompt d'abord avec Kyungjin, puis avec Yejeon, son double, après la première nuit qu'il a passée avec elle, après que les deux personnages ont eu cet échange dans le lit de la jeune femme :

« - Pourquoi tu es si bon avec moi ?

- Tu es si gentille…

- Je ne me voyais pas avec toi.

- Pourquoi ça ?

- Tu es trop comme un homme. Tu es un vrai mec.

- Mais non. Tu es si jolie.

- Tu irradiais vraiment la première fois que je t'ai vu.

- Je veux que tu sois heureuse. Je le pense vraiment.

- Merci. Est-ce que je suis jolie ?

- Oui. j'ai l'impression de te connaître.

- Tu es très gentille, un vrai ange.

- Tu sais pas encore qui je suis.

- Tu penses ?

- Tu me crois meilleure que je suis.

- J'ai plein de facettes différentes.

- J'ai l'impression de savoir qui tu es. Tu es quelqu'un de bien, idiote.

- J'arrive pas à me faire comprendre du premier coup. Et pourtant, avec toi...je pourrais trouver l'amour que j'ai toujours espéré. Personne… Personne ne me regarde comme toi. Vraiment. Ça m'est jamais arrivé, je crois.

- Je t'aime. Je veux que tu sois heureuse. Je veux vraiment te rendre heureuse.

- Merci. »

Comme on le voit, il est à nouveau question ici de regard, les sentiments de Yejeon n'étant pas sans rapport avec la qualité *unique* du regard de Seongjun, et ce moment constitue un « bon » moment. En rapport direct avec la discontinuité, le choix de rompre n'a d'ailleurs pas d'autre fonction que de produire un détachement de l'instant afin d'en assurer l'intensification, c'est ce que l'on remarquait déjà dans la première partie (sans encore disposer alors de certains concepts). Il faut s'imaginer Seongjun comme occupant l'instant, capable de prononcer un « je t'aime » et d'énoncer sa volonté de rendre heureuse Yejeon, d'y croire lorsqu'il le dit, tout en utilisant ces mots sur un mode intensif. Autrement dit, « *je t'aime* » n'est pas ici une parole de continuité orientée vers la profondeur, mais *une parole d'intensité* et de surface, dont la charge affective n' a pas à dépasser l'instant.

Il faut encore insister sur le fait que la rupture elle-même se passe bien, qu'elle n'est pas vécue

comme un mal ou une trahison par Yejeon, qui remercie Seongjun pour le bon souvenir qui lui restera[694]. L'on pourrait soutenir que Seongjun a tenu parole : il a rendu Yejeon heureuse à l'instant même où il a dit vouloir la rendre heureuse, et le personnage est à la fois *capable* d'occuper l'instant et *capable* de rompre. Cependant sa conscience et ses capacités ne suffisent pas. Il n'a pas encore accompli tout à fait son trajet mental et adopté le point de vue qui lui permettrait de briser le cycle de reproduction. Yejeon a beau dire que Seongjun le regarde comme personne d'autre, que son regard est unique, nous savons qu'il a remarqué sa ressemblance avec Kyungjin et que le moment qu'il passe avec elle, par-delà son intensité, répète celui qu'il a passé avec Kyungjin au début du film.

Ce moment se rapporte encore à une première fois, sur le mode de la répétition-reproduction. Notons qu'il est possible de rapprocher Seongjun de Seongok dans *Ha ha ha.* C'est un sentiment d'indistinction qui a raison de la relation de Seongok avec Munkyung, mais aussi un blocage de pensée, l'emprise d'une image et un certain cadre mental : elle retourne finalement vers Jeongho (avec lequel elle avait rompu) car, dit-elle, il ressemble à son premier amour, et « *cela complique tout* ». Seongjun rompt, mais, parmi toutes les femmes, il est attiré par une femme qui ressemble à sa précédente petite amie : il sélectionne encore la ressemblance.

Concernant les relations sentimentales et à partir de la tension qu'elles mettent en jeu, les films d'Hong Sang-soo nous présentent une *solution illusoire, mauvaise*, qui est celle qui advient à la fin de *La Vierge mise à nue par ses prétendants* : la solution « une fois pour toutes » où les personnages s'engagent vers un mariage en excluant la différence, en posant une fixité illusoire et négative. Mais il y a également une *solution ambiguë*, *insuffisante* quoiqu'elle implique des mouvements positifs : le choix de rompre comme on le trouve chez Seongjun et Haewon. Donnant déjà à ceux qui l'appliquent un caractère de « géant », cette solution implique pourtant à la fois capacités et incapacités et ne permet pas nécessairement de briser un cycle de reproduction, de produire la nouveauté ou de « faire » la différence sur le plan de l'existence.

L'existence des personnages se joue dans un monde discontinu où la continuité n'est plus que le rapport de moments découpés par l'action d'un point aléatoire instantané et des forces, sur une surface détachée du fond, sans commencement ni fin, sans entrée ni sortie. Cette structure de la réalité fait que le choix du prolongement est exclu, et fait que *le choix de la rupture apparaît comme le premier choix manifestant un accord des personnages à leurs conditions d'existence*, celui qui ouvre à une appréciation de l'éphémère et permet de recommencer. Mais à partir de ces conditions qui restreignent le périmètre du

[694] Conscience de la discontinuité qui permet une intensification de l'instant, remerciements pour le temps passé ensemble : nous retrouvons ici certains éléments qui étaient en jeu dans la rencontre de Cheonsoo et de Heejung dans *Un jour avec, un jour sans*.

choix, les films d'Hong Sang-soo parviennent à offrir des issues plus positives, impliquant une sensibilité à la différence et un choix, un accord des personnages au mode temporel de la répétition-variation.

La première nous est apparue à travers *Un jour avec, un jour sans*, sous l'aspect du mariage instantané. La structure d'*Un jour avec un jour sans*, mettant en rapport deux lignes temporelles, implique davantage une simultanéité ou une coexistence de pointes de présent qu'une série de tours dans un cercle décentré, mais le rapport de deux présents suffit à produire une série et une répétition. Dans la seconde partie, la manière dont les personnages se rapportent à ce qui leur arrive correspond à une pensée comme celle de l'éternel retour.

Cheonsoo et Heejung manifestent leur sensibilité, s'affectent l'un l'autre et disposent d'un point de vue sur l'autre qui le rend unique. L'instant du mariage intervient lui-même comme une variation et même davantage : comme un moment unique, une première fois où les personnage *se choisissent*. Cheonsoo et Heejung, en jouant aux mariés, vivent un instant délié de la continuité et comme s'il devait revenir d'innombrables fois, cet instant valant sur le plan existentiel pour « toutes les fois ». *Se choisir, se marier, c'est dans ce cas du même coup être capable d'apprécier la différence et choisir l'instant*.

La surface est découpée en instant et illimitée, et l'impossibilité d'aller jusqu'au bout, l'impossibilité de la continuité ou de la discontinuité absolues, semble restreindre drastiquement le périmètre du choix. Mais *le choix, quand il prend la forme du choix d'un instant, est en réalité lui-même un choix illimité, puisqu'il est susceptible de s'étendre à l'ensemble de la surface et à l'intégralité du temps*. Le mariage instantané est au mode d'existence discontinu ce que le mariage est au mode d'existence continu : il se joue de l'impossibilité d'un prolongement sur une ligne en isolant un instant comme *instant du choix*, l'affirmation de cet instant appelant son retour, une illimitation virtuelle.

La seconde solution positive, nous l'avons trouvée dans *Yourself and yours*, la fin du film nous offrant l'exemple le plus sensible d'une transformation d'une répétition en variation : les personnages se retrouvent, mais sans que les retrouvailles soient tournées vers l'arrière, rapportées à une première fois faisant office de modèle ou appréciées suivant un lien de ressemblance. Les retrouvailles constituent un moment unique et tourné vers l'avenir, impliquant deux individus qui s'affectent, s'apprécient eux-mêmes comme différents et vivent ou acceptent la non-identité. Youngsoo est accordé au temps décentré, *capable* de produire la nouveauté.

Nous ne reviendrons pas plus longuement sur ce point, mais nous pouvons plutôt souligner ce que cette solution ajoute au choix de rompre, en revenant à l'idée paradoxale suivant laquelle la durée du couple lui-même est ici conditionnée par l'intégration de la discontinuité *dans* le couple. Le choix de rompre implique une double rupture, à la fois temporelle et relationnelle, mais le choix que fait Youngsoo

à partir de la sensibilité à la différence ne laisse subsister qu'une rupture temporelle à partir de laquelle il serait devenu capable de *ré-enchaîner, c'est-à-dire de retrouver Minjung chaque jour, lors d'un instant vécu sur le mode de la répétition-variation*.

L'épreuve de la répétition passe dans tous les cas par une rupture de la continuité de l'identité, par un détachement de l'instant, mais la capacité à ré-enchaîner, à *continuer dans la discontinuité* appartient en propre à un cas de solution. Et cela passe nécessairement par un choix : la rupture implique une action des forces de la discontinuité qui confrontent les personnages au dehors, à la perte de l'identité, à l'impossibilité de la connaissance. *Il n'y a donc qu'un choix à partir de ce dehors qui peut permettre d'opérer le ré-enchaînement, un choix qui doit être recommencé à chaque instant, capable de relier par la volonté ce que les forces délient, de maintenir ensemble et à la surface les personnages.*

Nous avons avec *Un jour avec, un jour sans* et *Yourself and yours* deux issues, à la fois différentes et proches. Ou bien se marier dans un instant, faire *un choix qui vaut pour l'éternité*. Ou bien remplacer le mariage par *un choix qui recommence à chaque instant*. L'important est que ces issues positives impliquent à chaque fois le rapport d'un moment unique (production de la nouveauté dans le temps) et de personnages uniques (appréciation de la différence dans l'identité) et la mise en jeu de critères immanents (sensations et affects). L'important, autrement dit, est que *ces issues supposent un point de vue qui est celui d'une nouvelle image de la pensée correspondant au modèle de la croyance*, et qu'elles sont expérimentées par des personnages ayant accompli un trajet mental : des penseurs, personnages conceptuels, et des individus sensibles, figures esthétiques éprouvant les forces, pris dans des composés de sensations.

5.c Un nouvel amour (l'inconnu, l'affect, la différence, l'instant)

Nous devons considérer ces issues comme une espèce d'horizon dessiné à travers la filmographie d'Hong Sang-soo. Si certains personnages atteignent le bout du trajet, accomplissent une mutation, nous avons eu l'occasion de rappeler à plusieurs reprises que les personnages occupaient souvent une position intermédiaire et n'étaient pas faits d'un bloc. Le trajet dont nous parlons suppose une lutte, et les personnages sont soumis à un jeu de forces contraires : les positions bougent et elles sont difficiles à maintenir. Les incapacités peuvent laisser la place à de nouvelles capacités, mais les capacités peuvent se manifester de façon plus ou moins épisodiques ou intermittentes et il ne faut pas sous-estimer le suspens qui se maintient toujours chez Hong Sang-soo. Nous pourrions tout à fait considérer qu'une nouvelle

rencontre de Cheonsoo et d'Heejung basculerait du côté des affects négatifs, ou que le couple de Youngsoo et de Minjung finira par se séparer (comme le dit Youngsoo, il faudra faire un effort).

Mais le caractère variable des personnages implique à la fois l'impossibilité d'une certitude sur la fin et la possibilité pour les personnages d'expérimenter des bons moments, de trouver de façon inattendue une position susceptible d'ouvrir leur existence et leurs relations à de nouvelles possibilités. L'horizon qui se dessine à travers les issues positives est celui d'une conversion de la connaissance à la croyance, du passage d'un mode d'existence à l'autre, mais ces issues participent également à forger un *nouvel amour*. Pour tout à la fois montrer une dissémination des issues positives dans les films et établir les traits de ce nouvel amour, nous pouvons nous intéresser à quelques échanges, le premier se trouvant à la fin de *Ha ha ha*, et réunissant Yeonju et Jungshik. Nous avons dit que la relation de ces deux personnages, Jungshik étant marié, était assez compliquée et composée d'alternances entre souffrance et joie. Mais la dernière apparition du couple, assis dans un bus qui le ramène en ville, laisse penser qu'ils connaîtront enfin un apaisement plus durable :

« Jungshik : -j'ai écrit un poème. Tu veux que je le lise ?

Yeonju : - Vas-y

- M'éveille le voyage pour un monde inconnu. Me protège la sincérité pour une femme. Comment tu le trouves ?

- Très bien. Ça me plaît beaucoup.

- C'est ce que je ressens

- Rien ne me fait peur. Vraiment. Je te remercie d'être à mes côtés. *Je ne crains plus rien. Je suis sûre de ton amour.* Je ne t'embêterai plus. Je ne veux pas te faire de mal.

- Vraiment ?

- Oui, tu ne mérites pas cette peine. Tu es tellement gentil. Tu n'as qu'à profiter de mon amour. Tout ira bien, si j'arrête de trop t'en demander. *Ce sera pas facile, mais j'essaierai*.

- Tu es vraiment un ange. Ma puce !

- T'es trop gentil, toi aussi.

- Non, je ne le suis pas.

- Mais si, tu es gentil.

- Quand tu étais endormi chez ton oncle je me promenais dans le jardin. Le ciel était étoilé. Tu sais ce que les étoiles m'ont dit ?

- Non.

- Elles m'ont dit que tu étais à moi et que je devrais être plus gentille. *Personne ne pourrait m'aimer comme toi. Personne au monde.*

- *Même si on ne sait rien d'autre, on sait qu'on s'aime* tous les deux, c'est tout. Cela nous suffit, n'est-ce pas ?

- Nous irons très bien, si on s'aime *comme ça*. De toute façon, je ne *connai*s rien d'autre.

- Yeonju.

- Je t'aime »

Les propos de Yeonju nous suggèrent qu'elle s'est engagée dans un trajet mental impliquant un effort (« *Ce ne sera pas facile, mais j'essaierai* ») et désignent une modification de l'amour que se portent les personnages : « *Nous irons très bien, si on s'aime* comme ça ». Le changement de Yeonju est conséquent par rapport aux échanges précédents : elle accusait auparavant Jungshik de mentir et lui demandait de quitter sa femme, mais elle exprime ici un deuil de la continuité, et même une conscience que l'attraction vers l'unité est à la source de la souffrance, ce qui empêche de rester léger. Il s'agit en effet pour elle d'arrêter de « *trop en demander* » et d'accepter les conditions qui lui sont imposées. Autrement dit, *le personnage renonce à une composante du rêve d'unité : le mariage.*

Mais ce qui est également remarquable ici est le fait que Yeonju affiche de l'assurance. Or, il apparaît clairement à travers l'échange que cette assurance résulte uniquement d'un choix pris en l'absence de raison, depuis le dehors. Il semble en effet que tout se soit joué à l'occasion d'une discussion avec les étoiles (Yeonju reprenant à son compte les déclarations de Moonsook qui, dans *Woman on the beach*, disait ne faire confiance qu'aux étoiles). Et les personnages répètent ici qu'ils ne connaissent rien, excepté l'amour qu'ils se portent l'un l'autre, excepté, donc, ce qui est de l'ordre de la sensation, de l'affect.

Le choix est donc pris depuis le dehors, mais aussi à partir de critères immanents. Et il faut relever un autre élément déterminant, à savoir le caractère unique que revêt l'amour de Jungshik aux yeux de Yeonju : « *Personne au monde* » ne pourrait l'aimer comme il le fait. Mise en jeu d'affects, sensibilité à la différence et affirmation de l'unicité, capacité à choisir : toute une série d'éléments rapprochent cette situation de celle que l'on trouve à la fin de *Yourself and yours*, nous indiquent que le couple pourrait être en train de dire adieu à l'idéal du savoir pour aborder un « *monde inconnu* ».

L'on trouve un autre moment positif dans *Night and day*, réunissant cette fois Yu-jeong et Sung-nam :

« Yu-jeong : - J'ai pris une décision.

Sung-nam : - Laquelle ?

- Je t'aimerai de tout mon cœur.

- Vraiment ? Moi aussi.

- Tu es très gentil avec moi, et ça me touche, mais parfois je doute de toi et ça me fait souffrir. Je ne veux plus laisser le doute me guider. Alors, j'ai décidé de t'aimer. Je t'aimerai de toutes mes forces. Je serai un fardeau ?

- Pas du tout. Tu es tellement belle.

- En fait, je ne sais pas qui je suis.

- C'est pareil pour moi.

- Mais en ce moment, mes sentiments sont clairs. Et ça me donne du courage.

- Moi aussi, je serai courageux.

- Je te crois. Tout ce que tu me dis. Tout.

- Je ne sais rien, mais… Plus je te vois, plus je t'aime. Je te sens à mes côtés, tu es si pure.

- Merci de m'aimer. »

Comme Yeonju, Yu-jeong bascule du doute à l'assurance, par l'intermédiaire d'un choix. La position de Yu-jeong est particulièrement explicite : elle ne choisit pas en fonction d'un moi profond mais *à partir d'une ignorance* quant à son identité (« *en fait, je ne sais pas qui je suis* »). L'assurance du personnage n'a donc rien à voir avec une certitude liée à une connaissance, mais il s'agit encore d'une décision posée à partir du dehors. Ce qu'accomplit Yu-jeong est d'ailleurs exactement que ce que Youngho réclamait de Boram dans *The day he arrives*, en lui demandant de le croire malgré l'absence de preuves : Yu-jeong *choisit de croire* Sung-nam, tout ce qu'il lui dit, *décide de l'aimer.*

Et il faut souligner ici aussi l'optique parfaitement immanente du personnage qui fait ce choix pour éviter la souffrance qui accompagne le doute, mais aussi parce Sung-nam est gentil et qu'elle est touchée par ses attentions. Yu-jeong semble à la fois répondre au souhait de Youngho et suivre la recommandation d'Areum : il faut croire à ce qui nous touche. Le critère affectif joue d'une manière particulièrement explicite, puisque Yu-jeong dit bien ce qui rend possible son choix : non pas ce qu'elle sait, mais ce qu'elle ressent, *la clarté de ses sentiments*. Il lui arrive peut-être ce qui est arrivé à Cheonsoo au café devant Heejung, *sentant* tout à coup l'amour très fort. Ce critère affectif, rappelons-le, le choix de croire à ce qui touche, est également formulé à la fin de *Yourself and yours*, lorsque Youngsoo dit qu'il croit Minjung *parce qu*'il l'adore.

Les conditions semblent donc remplies à ce moment pour que le couple de Yu-jeong et de Sung-nam dure ; et pourtant les deux personnages ne se reverront que pour se séparer. Cet échange vient en effet peu avant que Sung-nam ne reçoive le coup de téléphone de sa femme lui annonçant qu'elle est enceinte, ce qui le conduit à revenir en Corée. Il ne faut cependant pas confondre la position d'un personnage et les circonstances qui décident du sort de la relation *indépendamment d'un choix*.

Un couple est de plus formé de deux membres et la décision prise par Yu-jeong ne peut rien face à l'indécision de Sung-nam, à sa propre absence de choix qui résulte de la tension entre continuité et discontinuité telle que nous l'avons décrite. Il ne nous semble donc pas qu'il faille négliger la possibilité produite à un moment au nom de ce qui suit : *c'est le détachement même des moments à la surface qui nous autorise à donner à un instant la plus grande des valeurs*. Concernant le couple de Yeonju et Jungshik, nous pouvons voir, de par son apparition dans *Haewon et les hommes*, qu'il a duré, sans qu'il n'échappe pour autant à quelques difficultés, puisque Yeonju déclare à nouveau au détour d'une conversation que la situation est dure pour elle.

Mais *l'essentiel eu égard au cinéma d'Hong Sang-soo n'est pas dans le sort des couples eux-*

mêmes, il est dans la manière dont certains moments participent au remplacement d'un amour lié à un idéal de savoir par un nouvel amour adapté au modèle de la croyance. Nous avons relevé précédemment comment l'amour pouvait être conçu comme une union profonde des personnages et s'intégrait à un réseau conceptuel soutenant un grand rêve d'unité, réseau formé par la connaissance, l'amour, l'unicité et le mariage. Or, nous pouvons remplacer chacun de ces termes et former un autre réseau en nous appuyant sur les issues positives de *Yourself and yours* et d'*Un jour avec, un jour sans*, ainsi que sur des moments également positifs dans d'autres films.

Nous avons vu que l'articulation d'une illusion unitaire et fusionnelle supposait que les membres d'un couple soient uniques et complémentaires. Dans le cadre d'une image unitaire, un choix doit s'effectuer à partir d'une connaissance de soi et de l'autre, l'identité à soi de chacun et la connaissance de cette identité étant seules à même de fonder et de garantir le choix et devant déboucher sur le mariage (on doit vivre avec celui ou celle qu'on aime). Mais nous avons eu affaire à des choix irrationnels, opérés à partir de l'ignorance et par la volonté : Yu-jeong et Yeonju ne savent pas qui elles sont, ne savent rien, et Youngsoo choisit Minjung alors même qu'elle met en échec la reconnaissance. *La connaissance laisse donc la place à l'ignorance, à l'inconnu.*

Mais ces choix, s'ils sont pris sans raison, ne le sont pas sans faire intervenir une valeur immanente, un critère affectif : il faut que les membres du couples s'affectent, qu'être ensemble signifie éprouver de nouvelles sensations, et il faut que chacun soit perçu comme unique ou différent par l'autre. *L'amour n'est plus union profonde des cœurs, mais affection et intensité de surface, et l'unicité n'est plus celle du moi profond, isolé dans ces limites, mais celle qui est affirmée à partir d'un point de vue : la différence*. Enfin, l'unicité des individus a pour corollaire celle des moments, qui tendent à être vécus sur le mode de la répétition-variation, et *l'engagement n'est plus dans la durée, sous la forme du prolongement, mais dans l'instant* : à la différence de l'identité répondant la discontinuité temporelle. Voici donc le réseau conceptuel d'un *amour correspondant à un monde et à un mode d'existence discontinus: l'inconnu, l'amour (comme affect), l'unicité (comme différence) et l'instant*.

Nous avions procédé dans notre première partie à une comparaison des personnages d'Haewon et de Gertrud, en nous demandant ce qui pouvait, chez Haewon, être considéré comme un choix, et si l'on entrevoyait dans ce qu'elle faisait l'ombre d'un amour nouveau. Il nous semble que la suite de notre travail nous aura permis d'apporter une réponse, et nous pourrions également confronter un personnage comme Gertrud (son « *Suis-je en vie ? Non, mais j'ai aimé* ») à Youngsoo qui, dans *Yourself and yours*, délivre à ses amis cette profession de foi :

> « seul l'amour compte. C'est quoi, la vie ? Tout est faux à part l'amour. On chie, on mange ! Seul le vrai amour a de la

> valeur ! Le reste, c'est de la merde. (…) Moi, je peux même mourir si c'est un vrai amour. Après la mort c'est fini, c'est le néant ! Passer chaque jour avec mon amour, et puis mourir. C'est tout ce que je veux. Le reste, c'est un prétexte pour les lâches. Une compensation pour avoir abandonné ce qui compte vraiment (…) je veux vivre quelque chose d'authentique. Pour moi, c'est l'amour d'une femme. Ni escalader l'Everest ni faire de la peinture… L'amour d'une femme ! Moi, je veux sentir et toucher cet amour tous les jours. Je veux vivre comme ça et mourir »

Yourself and yours peut tout à fait être vu comme un film d'amour, mais il mène à un amour tout à fait spécifique, et la fin du film amende cette déclaration de Youngsoo, puisqu'il ne s'agit plus de sentir et toucher l'amour tous les jours, mais « *juste un instant* » chaque jour. Youngsoo croit à l'amour, mais le choix qu'il fait finalement au nom de cette croyance n'est pas celui d'un idéal ou d'un absolu, pas un choix « une fois pour toutes » : c'est celui d'un amour immanent et, comme nous l'avons dit, à recommencer chaque jour - discontinu. Le nouvel amour tel qu'il se donne à travers les films d'Hong Sang-soo suppose u*ne acceptation de l'inconnu et une absence totale de garantie, mais il ouvre en contrepartie à une intensification de l'existence et à une nouvelle innocence*. S'il s'agit d'un horizon (que la plupart des personnages n'atteignent pas ou effleurent à peine), il a lui-même pour horizon la vie, la transformation de chaque moment en miracle, la liaison des uns et des autres, de chacun et du monde. La fin de *Yourself and yours* : l'amour accompli comme partage d'une pastèque.

Il est possible devant les films d'Hong Sang-soo de questionner la sincérité des personnages, de relever chez eux toute une série de faiblesses, mais il nous semble que l'on court alors le risque de manquer la possibilité qu'ils produisent et expérimentent. Remarquer que les amours peinent à durer peut revenir à affirmer que les personnages sont incapables d'aimer, en prenant pour repère un type d'amour continu mettant en jeu les postulats d'une image classique ou unitaire de la pensée. Mais il est possible d'inverser la perspective et de voir les capacités auxquelles correspondent ces incapacités, la lutte dans laquelle ils sont engagés : de fait, le nouvel amour implique le deuil de la continuité et la dissipation des illusions, et il n'est praticable que pour des mutants.

Il n'a pas à être jugé en fonction de postulats de continuité extérieur aux films, puisqu'il constitue un concept indissociable des opérations formelles elles-même et correspondant exactement au monde produit par les images. Le problème pour les personnages est de vivre avec les forces du dehors, pas de durer, de prolonger, mais de trouver une façon de continuer dans la discontinuité, et seul un type d'amour spécifique peut devenir pour eux objet de croyance. L'amour qui apparaît dans les films d'Hong Sang-soo est tout à fait singulier : on ne trouvera guère à notre connaissance d'équivalent au choix de Youngsoo ou au mariage instantané chez un autre cinéaste[695]. Et cet amour correspond également à une répartition des

[695] L'on pourrait trouver chez John Cassavetes, et notamment dans *Minnie et Moskowitz*, matière à rapprochement. Dans ce film, l'amour n'est pas non plus une question d'union des cœurs et de prédestination, mais avant tout une question d'intensité des affects (de flux, pourrait-on dire d'après le titre d'un autre film, *Love streams*) et de volonté (Moskowitz balaie les réserves

affects et des intensités tout à fait propre à ces films, que les personnages éprouvent (comme Cheonsoo quand il « sent » l'amour) et que les films font éprouver.

Les deux échanges que nous avons abordés, celui de *Ha ha ha* et celui de *Night and day*, étaient sans doute plus proches de la fin de *Yourself and yours* que du mariage instantané mais nous pouvons trouver dans *Sunhi* un moment qui annonce en mode mineur ce qui se jouera dans *Un jour avec, un jour sans.* Ce moment se situe alors que Sunhi a demandé à Choi un rendez-vous afin d'obtenir de sa part une seconde lettre de motivation, n'étant pas satisfaite de la première, et il se déroule dans un restaurant, les deux personnages étant assis de part et d'autres d'une table, de profil :

« - Vous m'aimiez bien. Alors je suis venue vous voir. Mais vous êtes si distant.

- Tu as raison. Tu es mon étudiante préférée.

- C'est vrai.

- Mais tu es distante. Alors que je t'aimais bien, tu ne m'as jamais appelé. Tu n'appelles jamais, hein ?

- Vous vous souvenez quand vous m'avez pris la main ?

- Non.

- C'était l'hiver, on s'est croisés devant la bibliothèque. Vous avez prétendu faire un check et vous m'avez pris la main. Vous avez oublié ? (*elle lui prend subitement la main*) Vous l'avez serrée fort, comme ça ! Vous avez oublié ?

- Ah oui, oui… C'est vrai. Parce que je t'aimais bien.

- Vous avez fait ça à d'autres ?

- Non, seulement à toi.

- Pourquoi ?

- J'ai envie d'être avec toi.

- C'est vrai.

- Je voulais être à tes côtés pour toujours.

- Quelle déclaration !

- Tu me veux à tes côtés pour la vie ? Ça te plairait ?

- Oui. J'aimerais bien.

- Merci.

- C'est moi qui vous remercie. Buvez »

Nous retrouvons dans cet échange l'affirmation de l'unicité : Choi n'a pris la main d'*aucune autre* étudiante, et les personnages s'engagent encore une fois dans l'instant, mais en élevant l'instant à l'éternité, à « *toujours* », à la vie entière. Les propos de Choi ont la valeur d'une demande en mariage, et la réponse de Sunhi d'un acquiescement.

---

de Minnie, la fait tomber amoureuse de lui et l'amène à l'épouser à force de conviction et d'affirmation). Mais le mariage est bien officiellement célébré à la fin du film et constitue un *happy end* qui est absent chez Hong Sang-soo, les personnages fondant même une famille comme le montre le dernier plan du film. Cassavetes partage avec Hong Sang-soo une valorisation des affects et une lutte contre les modèles et les reproductions, mais le rapport au temps, la place donnée à l'instant, est une différence majeure qui déplace le champ du possible et de l'impossible concernant l'existence des personnages.

Ce mariage instantané est moins intense que celui qui a lieu dans *Un jour avec, un jour sans*, et il débouche sur de simples remerciements. Mais les personnages semblent à cet instant tout à fait apaisés, comme si l'incertitude et la quête du moi qui irriguent le film n'avaient plus d'importance (la première lettre de Choi vient d'être rejetée par Sunhi, mais elle répond néanmoins favorablement à la « demande en mariage »). L'isolement de l'instant par rapport à la continuité est par ailleurs rendu sensible ici par la rupture de ton dans l'échange des personnages, puisque, à peine « mariés », ils se servent calmement un verre d'alcool, trinquent et boivent, avant que Choi ne revienne à ce qui les amène ici, demandant à Sunhi quand elle désire qu'il lui remette la nouvelle lettre. Tout se passe donc comme si les personnages accordaient à l'instant du mariage une valeur propre, qui n'implique aucune conséquence directe, aucune succession, aucun enchaînement avec la suite.

Mais il faut également évoquer le plan qui suit celui-ci. Après une coupe, nous retrouvons les deux personnages en train d'avancer dans une rue, côte à côte, d'une démarche peu assurée qui trahit une importante consommation d'alcool. Alors qu'il s'avancent, Sunhi fait un virage à cent-quatre-vingt degrés et se colle sur Choi, s'accroche à son coup et se serre contre lui. Les personnages sont proches, la distance qui les séparait est résorbée, mais le geste de Sunhi, effectué très brusquement, tient autant de la manifestation d'affection que d'une sorte de déséquilibre, comme si elle s'était raccrochée à Choi pour éviter de tomber.

L'on remarque d'ailleurs que les deux personnages se maintiennent un moment en équilibre, chacun légèrement penché sur l'autre, comme si les corps faisaient office de contrepoids réciproques, la présence de l'un prévenant la chute de l'autre. Après quelques secondes et une manœuvre de Choi pour se libérer du bras de Sunhi qui lui entoure la nuque, les personnages reprennent leur avancée côte à côte, mais sans retrouver tout à fait la situation de départ : ils avancent maintenant en se tenant la main.

Cela jusqu'à sortir du champ par l'avant-plan. L'avancée des personnages est laborieuse, aussi précaire que leur relation. Mais ce moment est étrangement émouvant, comme si nous les voyions en train de se débattre avec des forces qui les excèdent, *comme si la chose la plus ordinaire du monde, marcher ensemble, était une épreuve considérable*. Le mariage instantané rapprochait les personnages, et les personnages parviennent encore à se rapprocher, par-delà la coupe, mais il faut lutter pour cette continuité. L'avancée des personnages est malaisée, et ils pourraient tomber à tout moment. Mais ils se maintiennent l'un l'autre à la surface, et c'est comme ça que l'on avance sur le trajet qui mène d'hier à demain. Marcher aussi demande un effort, comme tout ce dont nous n'avons pas encore l'habitude.

Conclusion

Hong Sang-soo, avancions-nous en introduction, est un *réalisateur-philosophe,* l'ensemble son œuvre constituant un « cinéma de la pensée ». Suivant cette intuition de départ, nous avons tâché de relier l'analyse des images et la formulation de concepts, le plan esthétique et le plan de la pensée. Nous avons entamé ce travail dès notre analyse du *Jour où le cochon est tombé dans le puits,* à l'occasion de laquelle nous avons fait une observation restée valable par la suite : les films d'Hong Sang-soo participent d'un régime de rupture ou de déliaison et accusent un problème de continuité. L'unité de l'œuvre d'Hong Sang-soo pourrait tenir à une manière de concilier la continuité et la discontinuité, la discontinuité ayant le double statut d'opération formelle matricielle et de schème de pensée.

Selon un rapport d'interdépendance entre les structures narratives et les images de pensée, la discontinuité renvoie en effet indissociablement à une pratique d'agencement des espaces-temps et aux idées qui se dégagent des images. Mais si continuité et discontinuité sont des termes qui renvoient dans notre travail à un état de la pensée, ils sont en eux-mêmes peu distinctifs, et l'on sait par ailleurs que la discontinuité pourrait caractériser tout un pan du cinéma moderne. Aussi notre entreprise a-t-elle été de mettre en évidence certaines idées propres à Hong Sang-soo, si ce n'est par le nom que nous leur donnons, du moins par la façon dont elles sont impliquées dans une création.

Par exemple, la mort est en soi une idée parfaitement répandue, mais la mort chez Hong Sang-soo est indissociable du jeu de la continuité et de la discontinuité dans l'écriture et le montage. La mort se donne ainsi comme double permanent de la vie et renvoie moins à une fin qu'à une impossibilité de finir et de commencer : le recommencement est toujours une possibilité de la fin. Tous les termes que nous avons associés aux « forces de discontinuité » constituent en même temps des idées de cinéma forgées à partir des schèmes de la discontinuité. Le temps chez Hong Sang-soo est découpé en moments et composé de couches ou de lignes entre lesquelles s'opèrent des sauts instantanés susceptibles de lui donner différentes figures, ligne droite composée de présents qui ne passent pas, cercle décentré tourné vers l'avenir, etc. L'identité nous est quant à elle apparue comme une affaire d'images, comme une composition effectuée au gré d'un processus de répartition d'éléments ou de singularités diverses, processus qui se confond avec une série d'altérations des individus ou une redistribution des rôles.

À partir de la discontinuité se révèle un rapport très serré de différentes idées, et c'est comme si l'on devait toujours ajouter l'adjectif « discontinu » derrière les noms que nous utilisons pour désigner les idées. Aussi, après avoir dégagé une mort, un temps et une identité discontinus avons-nous envisagé

ensemble l'action des forces de discontinuité pour décrire la constitution d'un *monde*. Si l'unité de l'œuvre d'Hong Sang-soo a à voir avec la discontinuité, elle s'exprime par la production d'un monde discontinu qui est comme un grand système mobile de coexistence régi par un principe aléatoire, répondant en somme à des conditions générales et objectives ou à une logique qui se déduisent des films eux-mêmes : le rapport d'une surface avec un dehors par l'intermédiaire de forces. La description du cinéma d'Hong Sang-soo pourrait s'entreprendre comme la description d'un monde, une telle description devant se confondre avec le tracé d'une nouvelle image de la pensée et avec l'assemblage d'un ensemble problématique.

Le « possible » s'est inséré dans un tel ensemble, mais nous n'avons justement pu le saisir que lors de notre quatrième partie. L'idée de possible n'est pas formulée dans l'abstraction et elle ne vaut pas sous n'importe quelles conditions : elle est pleinement relative au monde discontinu, implique la mort comme indétermination première portant une renaissance, le temps comme ensemble virtuel et forme du changement, l'identité comme composition et partage d'éléments (les individus passant par les autres comme autant de versions possibles). Le monde discontinu est comme un cadre général à l'intérieur duquel tout communique mais aussi à partir duquel il devient possible de saisir d'une part la spécificité de chaque film comme « cas » présentant sa propre structure ou mettant l'accent sur tel aspect du problème, et de saisir d'autre part la spécificité des idées d'Hong Sang-soo en tant qu'elles se rapportent nécessairement à un ensemble de conditions.

Ainsi, si l'on peut spontanément voir dans le thème des relations sentimentales un facteur d'unité de l'œuvre d'Hong Sang-soo, il n'y a là qu'un facteur inconditionné et superficiel, qui n'est marqué d'aucune spécificité et tend plutôt à masquer l'importance de la composition formelle chez le cinéaste. Mais il suffit de brancher les sentiments sur les conditions objectives d'un monde pour voir le problème du couple chez Hong Sang-soo, qui relève d'abord d'une difficulté de se lier à soi et aux autres, de continuer ou de prolonger. Personne ne doute que les personnages éprouvent des sentiments et s'attirent mutuellement, mais il appartient ici aux personnages d'éprouver une tension et de chercher ou trouver les conditions auxquelles il devient possible de se lier à partir d'une discontinuité (temporelle, identitaire) sans illusion et souffrance, sans s'opposer au monde et à la vie. Bref, l'idée d'un nouvel amour chez Hong Sang-soo, telle que nous la proposons dans notre dernière partie, ne trouve son sens et sa spécificité qu'en tant qu'il s'agit de l'issue d'un problème déterminé : le nouvel amour sera un amour qui se joue dans l'instant, implique une décision et fait paradoxalement de la discontinuité une condition de durabilité. Lier l'amour à l'instant, c'est déjà opérer une communication entre la discontinuité formelle et le champ

sentimental, suggérer l'accord des personnages et du monde. Les sentiments, l'amour, le désir ne sont rien de spécifique, mais le motif du mariage instantané est, lui, propre à Hong Sang-soo.

Il existe un rapport serré entre les images des films, la constitution d'un monde et les conditions d'un problème de pensée. Nous avons notamment pu le saisir à partir du concept de « surface » qui opère dans ce travail la réunion du plan esthétique, du monde des films et du plan de pensée. Le monde discontinu n'est rien d'autre qu'un monde composé sur une surface esthétique (ou un écran de cinéma), projeté sur une surface mentale (ou un cerveau-écran), un monde de surface où se fait sentir l'action de forces de discontinuité. Le concept de « force » est lui-même, comme nous l'avons signalé dans notre première partie, un concept hybride susceptible de renvoyer aussi bien à ce qui échappe aux formes de la représentation dans le champ esthétique qu'à ce qui conduit à un dehors dans le champ de la pensée. La « force » est une sorte de loi informelle du monde, mais le terme de « force » nous renvoie à chaque fois aux opérations du récit ou au choix du cinéaste.

« force » et « surface » auront été, dans ce travail, des concepts utiles en tant que *matériaux de construction* d'un problème, mais ils sont à la fois des éléments apportés de l'extérieur (que nous avons repris à Deleuze) et des concepts que nous avons essayé de déterminer en rapport à Hong Sang-soo. Ce que nous appelons « forces », c'est aussi bien les « facteurs invisibles » qu'évoque Seongjun dans *The day he arrives*, dont l'intervention délie et coupe, défait toute maîtrise et empêche toute prévision. Quant à la surface, nous l'avons d'abord fait apparaître à travers une analyse de l'expérience des personnages, à savoir l'intervention d'images extérieures dans leurs relations. Nous avons par ailleurs rencontré l'usage de ce terme chez Hong Sang-soo lui-même, dans des registres auxquels nous avons nous-mêmes recourus : la surface comme partie d'une composition esthétique et la surface opposée à la profondeur.

Considérer les rapports de la continuité et de la discontinuité peut être une manière d'envisager l'unité de l'œuvre d'Hong Sang-soo, mais nous avons pu considérer ces rapports comme des rapports de surface afin de mieux souligner l'enjeu de pensée sous-jacent aux choix formels. De fait, les idées que nous avons précédemment attribuées à Hong Sang-soo ont été déduites des images des films et elles sont articulées à certaines techniques de récit privilégiées par le cinéaste.

La répétition est un procédé formel qui traverse l'œuvre d'Hong Sang-soo, et nous en avons dès notre seconde partie indiqué l'aspect protéiforme, puisque la répétition peut aussi bien impliquer le retour de fragments d'espace-temps au sein du montage que le retour ou la circulation d'éléments isolés au sein d'une continuité filmique (par exemple, la répétition d'une même phrase au sein d'un récit, comme cela

peut être le cas dans *Sunhi*). Mais quelque soit le degré de la répétition ou le nombre d'éléments impliqués, le procédé induit un rapport entre continuité et discontinuité : c'est un *effet de surface* qui recouvre une fonction de pensée, soit une fonction de liaison-déliaison et de mise en tension. Comme nous l'avons vu, la pensée, face aux éléments d'une répétition, se trouve mobilisée afin d'opérer une comparaison et de déterminer la nature de leur rapport (ressemblance ou différence, succession ou simultanéité, causalité ou coïncidence, copie ou double).

Mais nous avons également rencontré au cours de nos analyses d'autres procédés liés à des opérations de montage : des effets de substitution produisant une interversion des personnages au sein d'un espace (*Oki's movie, In another country*), des effets d'annulation produisant un apparent « effacement » de ce qui vient d'avoir lieu (*Yourself and yours, In another country, Hill of freedom, Night and day*) ou encore des effets de dédoublement (*Un jour avec, un jour sans, La Vierge mise à nue par ses prétendants, Yourself and yours*). Il nous est impossible de rappeler ici les caractères propres à chacun de ces effets, et il serait sans doute bienvenu de les considérer ultérieurement de façon plus rapprochée afin de mieux saisir leurs rapports et enchevêtrements : il nous semble à la limite que l'on pourrait considérer une grande partie du système formel d'Hong Sang-soo à partir de l'idée de dédoublement, puisque le dédoublement, entendu d'une façon générale, est un terme pouvant englober les répétitions (un élément répété est un élément doublé), les substitutions (un espace qui se substitue à un autre est doublé) et les annulations (l'effacement suppose à chaque fois le saut d'un niveau à l'autre, donc un dédoublement de la surface). Peut-être l'art d'Hong Sang-soo est-il un art de la doublure davantage qu'un art de la répétition.

Mais nous nous en tiendrons ici à ce qui nous semble l'essentiel : les effets de dédoublement n'impliquent pas de la part d'Hong Sang-soo une distinction et une hiérarchisation des temporalités ou des niveaux de réalité, mais ils ont au contraire pour fonction d'assurer à l'intérieur des récits l'indiscernabilité et l'équivalence entre réel et imaginaire, actuel et virtuel, ainsi que d'affirmer les divergences ou l'appartenance des incompossibles à un même monde (nous avons que sur les effets de dédoublement et les effets de substitution pouvaient se rapporter à ce que Deleuze appelle une « synthèse disjonctive »). C'est pourquoi les procédés formels, tout en relevant d'un agencement des images sur le plan esthétique et en participant à produire l'image d'un monde disposant de ses propres conditions objectives, sont à la fois le corrélat de postulats métaphysiques, d'une position philosophique et d'une conception de la réalité propre à Hong Sang-soo (tout en pouvant être reliée à une famille philosophique).

La surface est un axe d'indiscernabilité entre imaginaire et réalité, actuel et virtuel, et elle est ce à partir de quoi toute expérience des images revient à la pensée, là où se posent les problèmes et où se joue un conflit d'images. En nous intéressant au projet d'Hong Sang-soo de modifier les habitudes de pensée et de défaire les illusions, nous avons vu émerger une dramaturgie secrète qui prend la forme d'un conflit d'images de pensée, selon deux aspects complémentaires. D'une part, un conflit externe qui se joue à l'occasion d'une séance de cinéma, entre les images que le spectateur a en tête et celles que les images du film tracent ; d'autre part, un conflit interne aux films eux-mêmes, entre une image de pensée classique, ses postulats de continuité supportant un modèle de la vérité et un idéal du savoir, et une nouvelle image fondée sur les schèmes de la discontinuité, correspondant au modèle de la croyance.

Aussi, la fonction de pensée des effets de surface est-elle toujours en même temps une fonction critique. Qu'il s'agisse de déterminer un rapport de ressemblance-différence entre deux situations ou personnages, un rapport temporel (passé, présent, futur) ou la qualité de moments (imaginaire, rêve ou réalité), Hong Sang-soo construit ses récits suivant un principe d'indétermination cadrée qui vise à maintenir la pensée en tension et à l'orienter vers un point problématique. Chaque récit d'Hong Sang-soo nous est apparu comme une forme de mise à l'épreuve pour la pensée, celle-ci ne pouvant reconstruire une totalité à partir des images.

Mais ce type de mise à l'épreuve de la pensée, nous l'avons constatée dans l'expérience des personnages eux-mêmes, et le conflit d'image peut être dit « interne » en un double sens : d'abord parce qu'il se joue sur le plan esthétique à travers les choix d'Hong Sang-soo correspondant à son projet de contrarier les habitudes de pensée, mais ensuite parce qu'il est incarné par les personnages à l'occasion de certaines rencontres. L'existence même des personnages est le lieu d'un conflit d'images : la production d'un monde se confond chez Hong Sang-soo avec le tracé d'une image de pensée et d'un ensemble problématique, si bien que le conflit se joue entre, d'un côté, les personnages qui sont eux-mêmes sous l'emprise d'illusions de continuité et de l'autre côté le monde où ils vivent et qui obéit à un régime de discontinuité. Nous avons vu que les personnages font eux-mêmes l'expérience de ce monde à travers une surface mentale : la surface est ainsi à la fois le lieu où toute expérience revient à la pensée et le lieu où l'expérience du spectateur et des personnages se rejoignent, les effets de surface étant pour tous des événements de pensée.

Nous avons tenu pour ce travail à ne pas séparer le plan esthétique, le plan de pensée et le plan de l'existence : il nous semble que notre réflexion montre en effet qu'ôter l'un des plans revient à amputer le projet d'Hong Sang-soo. Comme nous l'énoncions en introduction, l'on ne saurait se satisfaire d'une définition des personnages comme des « êtres de désir » alors qu'ils ne cessent au cours de leur existence

d'éprouver un problème, que la moindre situation quotidienne (la rencontre d'une brique de lait par exemple) semble pouvoir susciter chez eux un questionnement métaphysique. Le cas de Youngsoo dans *Yourself and yours* est exemplaire et suffirait à lui seul à situer le véritable enjeu du cinéma d'Hong Sang-soo : s'il est bien question d'une relation sentimentale, *Yourself and yours* est à mille lieues d'une réflexion sur l'indécision du désir et montre plutôt l'effort mental d'un personnage qui doit accepter la discontinuité du monde et de l'identité.

Les personnages occupent généralement une position intermédiaire, témoignent à la fois d'incapacités et de capacités ainsi que de divers degrés de conscience. Mais l'important est que l'ensemble des questions posées par les films d'Hong Sang-soo aux spectateurs, rapportables à un champ problématique, sont également d'une manière ou d'une autre comprises dans la vie des personnages. Nous avons ainsi formulé toute une série de questions qui, sous leur simplicité apparente, renvoient à des situations précises et impliquent une tension entre des images de pensée et leurs postulats (« qui suis-je ? », « suis-je la même ? », « qui pourrais-je devenir ? », « qu'est-ce que c'est ? »).

La « force » ou le « point problématique » ne renvoient à rien de visible dans les films, mais nous avons néanmoins essayé d'en rendre l'action et la présence aussi concrètes et sensibles que possible en prenant justement le parti d'en localiser l'action et la présence. Aussi, si les effets de surface produisent la rencontre de la pensée du spectateur avec un point problématique, nous avons également décrit plusieurs rencontres des personnages avec de tels points. Anne rencontre un point problématique comme point d'indétermination ou point aléatoire au bout d'une route fléchée (*In another country*), Soojung au moment de l'arrêt du téléphérique (*La Vierge mise à nue par ses prétendants)*, Sung-nam entre son lit et son tableau des nuages, entre sa vie réelle et ses vies possibles (*Night and day*). Des points problématiques comme point d'indécidabilité apparaissent dans plusieurs échanges où il est question d'établir la vérité d'une image, d'une action, notamment entre les couples de *Ha ha ha*, entre Choi et Sunhi, Cheonsoo et Heejung (*Un jour avec, un jour sans*) ou encore lors de la dispute entre Youngsoo et Minjung dans *Yourself and yours.* Les situations où il s'agit de donner une définition ou une signification aux choses de la surface sont pour leur part l'occasion de confronter les personnages à un point du dehors : les tests de désignation de *Ha ha ha*, l'échange d'Anne et du moine dans *In another country* ou celui de Cheonsoo et du critique de cinéma dans *Un jour avec, un jour sans* mettent en jeu une impuissance de la connaissance ou du langage.

Comme pour les procédés formels, nous ne pouvons pas dresser ici une liste exhaustive et détaillée, mais chaque rencontre avec un point problématique constitue une expérience du dehors, qui renvoie indissociablement aux plans de la pensée et de l'existence. Comme nous l'avons vu, le dehors désigne

d'une part une impuissance de la pensée confrontée à ce qui se situe par-delà les limites de la connaissance ou du savoir : l'expérience du dehors est celle de l'ignorance, de l'incertitude, du détachement de toute origine et de la coupure vis-à-vis du réel. D'autre part, le dehors désigne une indétermination première concernant chaque élément, individu et monde, et l'expérience d'une illimitation des possibles ou d'une ouverture absolue qui implique une coexistence et une équivalence des points de vue ainsi qu'une impossibilité du choix.

L'idée de cinéma de la croyance doit se comprendre dans l'articulation d'un constat, d'une forme et d'un effet, et dans un horizon éthique. Pour Hong Sang-soo, les illusions de continuité, les liaisons et les formes produites à partir des postulats d'unité, de continuité et d'identité sont nocives et tournées contre la vie, et ce constat informe sa pratique de cinéaste, justement définie par l'invention de structures qui mettent en échec ces postulats et produisent une nouvelle image. Face au dehors, il y a pour les personnages et les spectateurs, conformément au motif du conflit d'images, deux directions possibles : ou bien s'orienter vers le fond et préserver l'idéal de savoir en projetant des fantômes de l'intelligence sur l'inconnu et des illusions de continuité sur la discontinuité ; ou bien au contraire s'orienter vers la surface et donner son congé à l'idéal de savoir, apprécier les fragments détachés (ni vrai ni faux, sans raison et signification) à partir de la discontinuité.

Pour les personnages, l'expérience du dehors renvoie à la fois à la pensée et à l'existence, mais cela vaut aussi d'une certaine manière pour les spectateurs. L'on a observé que l'orientation des personnages vers le fond témoignait d'un blocage de pensée et d'une négation de leurs conditions d'existence, mais qu'elle avait également pour effet de rendre leur vie invivable (s'accompagnant d'une série de mouvements négatifs, de sentiments de manque ou de jugements : toutes les accusations de mensonge et de lâcheté). L'issue positive apparaît au contraire lorsque les personnages s'accordent à leurs conditions d'existence en faisant le deuil de la continuité et deviennent capables de faire ce que font les constructions formelles d'Hong Sang-soo elles-mêmes : affirmer la divergence et le hasard, valoriser la nouveauté, vouloir l'absence de maîtrise. Seulement alors les personnages peuvent devenir légers et se re-lier au monde discontinu, se maintenir à la surface.

Chez Hong Sang-soo, dont les expériences de forme et de pensée renvoient à une simple question, « comment bien vivre ? », la composante existentielle est primordiale. Son « cinéma de pensée » est également un cinéma du choix et des modes d'existence : viser la modification des habitudes de pensée revient à tracer un trajet entre deux modes d'existence. Et la rencontre du point problématique,

indissociable d'une tension mentale, implique toujours la possibilité d'une mutation qui concerne donc à la fois une manière de penser (les concepts eux-mêmes qui se retrouvent formulés à partir de postulats contraires), et une manière de se rapporter au monde.

La croyance comme problème d'un rapport au monde à bâtir à partir d'une rupture de l'unité et de la continuité renvoyait ainsi tout autant dans notre travail à un rapport à la pensée caractérisé par l'expérience du dehors et un congé donné à l'idéal du savoir qu'à une détermination existentielle, soit un nouveau choix de valorisations (et nous avons vu avec Areum dans *Le Jours d'après* combien le choix et la croyance étaient mêlées). Si le cinéma d'Hong Sang-soo peut être qualifié de « cinéma de la croyance », c'est donc par ce double aspect : tracer une nouvelle image de la pensée à partir d'un plan esthétique, produire de nouvelles possibilités de vie à travers l'existence de ses personnages, quand ils se font légers, se remplissent d'affects et transforment le quotidien en miracles. Comme nous l'a montré la fin de *Yourself and yours,* il ne nous est pas impossible de considérer que toute l'entreprise d'Hong Sang-soo vise à rendre possible la dégustation d'une pastèque.

Les films d'Hong Sang-soo, comme les maximes ou aphorismes que l'on trouve dans la bouches des personnages, ne demandent pas à être expliqués ou compris : prétendre les comprendre serait démontrer le contraire. Cela aussi indique leur appartenance au modèle de la croyance, puisque c'était déjà un tournant dans la philosophie d'estimer que la connaissance et la compréhensions authentiques passent par les actes et l'existence (tournant notamment opéré à travers des auteurs auxquels nous nous sommes référés, Kierkegaard et Nietzsche). Les films d'Hong Sang-soo ne délivrent pas de message et demandent avant tout à être appréciés, faisant eux-mêmes appel à un choix de perspective et à la croyance.

Le monde discontinu n'est pas la reproduction d'un monde extérieur mais une production des images, un monde de l'écran qui ne doit pas être jugé d'après les caractères d'un monde vécu mais au contraire abordé selon ses conditions propres. Si les films peuvent exercer un effet sur la pensée, faire naître des images et produire de nouveaux rapports à la réalité, c'est à partir de leur autonomie relative. Répondant à une interlocutrice qui lui fait remarquer (à propos de *On the beach at night alone*) que ses personnages se comportent de façon irréaliste, font des choses qu'on ne ferait pas dans la vie réelle, Hong Sang-soo déclare :

> « Je pense que votre appréciation est un mélange de deux choses. D'une part votre expérience limitée en tant qu'être humain, parce que vous n'avez pas connu des personnages fondamentalement différents de votre quintessence. Mais l'autre chose, c'est que je fais entrer ces deux personnages en collision et alors dans mon esprit quelque chose se passe, que vous n'avez jamais connu, qui ne correspond pas à votre vécu. C'est un mélange de ces deux choses qui fait que vous pensez "comment peuvent-ils faire cela?". Mais c'est correct. Tant et aussi longtemps que vous sentez que la scène

> est suffisamment réaliste, vous pouvez accepter d'abandonner vos repères, choisir de croire à ce qui se passe à l'écran et jouir de l'histoire. Le scénario n'a pas besoin d'être vraiment vraiment réaliste parce qu'il n'y a pas de "véritable réalité". »[696]

L'on voit bien ici comment la position philosophique ou la conception de la réalité du cinéaste informe une pratique : puisque notre accès à la réalité se fait à travers des images, les images n'ont pas à être rapportées au réel (la « véritable réalité »). La question du réalisme est une question d'efficacité qui se pose davantage du côté du spectateur, impliquant une capacité à croire, que du côté des images. Et, puisque les images de pensée sont elles-mêmes sans fondement, la croyance ou le choix de croire à certaines images peuvent soutenir la naissance d'une image de pensée ou imprimer une nouvelle courbure sur un cadre mental. Chacun doit faire sa part : il revient au cinéaste de produire des mondes, aux personnages de s'accorder au monde qu'ils occupent, et aux spectateurs de choisir de croire afin de se relier au monde extérieur *à travers* le monde de l'écran, suivant certains critères et une capacité à produire la nouveauté.

Il convient au terme de ce parcours de tracer quelques perspectives. Comme nous l'avions indiqué, notre vision d'ensemble reste partielle, et nous avons été amenés en cours de rédaction, suivant les exigences ou priorités de notre problème, à laisser de côté l'étude de certaines figures stylistiques caractéristiques d'Hong Sang-soo, à savoir le plan-séquence et plus particulièrement encore le zoom. Nous avons avancé plus haut qu'une grande partie du système formel d'Hong Sang-soo pourrait être abordé à partir de l'idée de dédoublement, mais nous voyons bien que le zoom n'a pas grand-chose à voir avec le dédoublement. Il permet néanmoins une conciliation de la continuité et de la discontinuité, puisqu'il produit une variation de l'image dans le prolongement du plan, sans en passer par une coupe. Il trouverait sans doute à se relier à la question du point de vue ainsi qu'au privilège donné par Hong Sang-soo à l'intensité sur la signification. L'on pourrait notamment y voir une manière d'accompagner formellement et « objectivement », par la transformation d'une image indissociable des choses, le devenir des personnages.

Nous avons également abandonné l'idée de consacrer une partie à deux motifs récurrents. Nous avons dans ces pages seulement évoqué en passant l'importante consommation d'alcool et le goût de la boisson de nombreux personnages, et il nous semble qu'il faudrait aussi s'intéresser à un motif qui est souvent moins remarqué : la cigarette. Le petit court-métrage qu'Hong Sang-soo a réalisé pour la Mostra de Venise en 2013, *50/50*, est construit autour de la cigarette et les personnages fument et discutent de

[696] Anne-Christine Loranger, « Une cigarette avec Hong Sang-soo », *Séquences* n°308, mai-juin 2017, p. 9.

cigarettes dans de nombreux films (notamment *Hill of freedom* et *Haewon et les hommes*, où un personnage remarque qu'il s'agit d'une addiction). Alcool et cigarettes pourraient également être abordés à partir d'un rapport entre continuité et discontinuité, boire et fumer étant chez les personnages des pratiques continues de la discontinuités, liées à une force de mort et à une puissance d'altération. Ces activités ne sont sans doute pas non plus sans impliquer un rapport serré du corps et du cerveau, et, si les personnages sont pour nous des personnages conceptuels, fumer et boire sont des traits personnalistiques, c'est-à-dire que nous concevons intuitivement les bouteilles de soju et les paquets de cigarette comme des sortes de prothèses existentielles intervenant autour de l'enjeu du rapport ou de l'accord au monde. Mais il faudrait prendre en compte les décisions d'arrêter de boire et de fumer qui reviennent ici et là, suivies des faits ou non.

Parmi les choses laissées sur le bord du parcours, nous comptons également le projet d'opérer des comparaisons entre les films d'Hong Sang-soo et ceux d'autres cinéastes. Notre façon de voir dans le cinéma d'Hong Sang-soo un cinéma de la pensée, un cinéma du choix ou des modes d'existence induit en lui-même la possibilité d'affinités et de rapprochements avec d'autres œuvres composant ces catégories de cinéma. Mais une étude serrée des rapports entre Hong Sang-soo et de cinéastes en particulier nous semblerait particulièrement indiquée. Par-delà les comparaisons trop rapides et superficielles, un éclaircissement reste sans doute à apporter sur les rapports d'Hong Sang-soo et de Rohmer : une proximité se joue à nos yeux davantage au niveau d'une écriture combinatoire et d'une place laissée au hasard qu'au niveau du thème du désir et des relations de couple. Mais la discontinuité ou le caractère fragmentaire des récits, et le souci témoigné par Hong Sang-soo d'une lutte contre les clichés constituent des points divergents, tout comme l'immanence qui atteint chez Hong Sang-soo à notre avis un degré supérieur.

La référence à Rohmer nous apparaît en réalité au terme de notre travail moins évidente que celle à Buňuel. Les thématiques des cinéastes sont *a priori* éloignées, mais il existe une profonde affinité entre Hong Sang-soo et Luis Buňuel dans la façon de produire l'équivalence des niveaux de réalité, de donner une place au hasard et de refuser de produire de la signification et des symboles. Évidemment, le rapprochement entre les deux cinéastes s'opère également autour de la question du temps, de la répétition et du choix. Les pages que Deleuze consacre à Buňuel dans *L'image-mouvement* et *L'image-temps* fournissent une base idéale à la mise en rapport des deux cinémas et à la mise à jour d'une sorte de parenté spirituelle.

Mais d'autres rapprochements sont possibles, notamment avec Antonioni et Cassavetes. Avec Hong Sang-soo, Antonioni est sans doute l'autre grand cinéaste chez qui la question sentimentale est

immédiatement mise en rapport avec une dimension mentale et la force de l'habitude : il y a une convergence critique des deux cinéastes et un « nietszschéisme » partagé. Quant à Cassavetes, par-delà des techniques de récit très différentes, la jonction s'opère dans une façon d'inscrire une intensité affective dans les corps, à travers une forme de privilège donné à la vie et une valorisation de l'expression personnelle. On trouvera peut-être une tendance individuelle plus marquée chez Cassavetes, mais il nous semble en réalité que les deux cinéastes se trouvent aussi liés au niveau de la conception d'une identité ouverte aux images (l'aventure de l'actrice Myrtle dans *Opening night*, sa lutte contre les clichés n'est pas sans rapport avec ce que vivent les personnages d'Hong Sang-soo, et le motif de l'acteur serait un autre trait commun).

Nous éprouvions un mélange de scrupules et de crainte à traiter trop rapidement l'œuvre de cinéastes aussi importants et sur lesquels existe déjà des réflexions importantes, que nous n'aurions pas suffisamment pu prendre en compte. Mais en ayant maintenant à notre disposition, concernant Hong Sang-soo, une base conceptuelle importante, nous serons en mesure d'opérer des confrontations productives sans demeure au niveau de la généralité.

Si nous continuons à élargir le champ, un troisième chantier pourrait consister à approfondir des questions théoriques autour du rapport de l'image, de la pensée et de la croyance, ainsi que leurs implications critiques. Nous n'aurions pas pu saisir l'enjeu et l'importance des images d'Hong Sang-soo sans disposer d'une conception de l'image, et la question des rapports entre image et pensée pourrait se diviser comme suit. Cette question peut être posée de façon générale à partir des rapports entre image, imaginaire et imagination, ce qui amène à s'interroger sur l'agentivité, le rôle dynamique ou la fonction normative des images (dans une perspective qui touche à l'anthropologie et s'ouvre à l'histoire). Mais elle peut également comprendre une interrogation sur la spécificité des médiums, artistiques ou non (si les images produisent de la pensée, quelles différences sont mises en jeu à travers les supports?). Enfin, elle peut être directement posée à travers les œuvres, l'étude de leurs configurations singulières et de la pensée qui en résulte. Nous nous sommes surtout consacrés dans ce travail à cette troisième partie du problème, mais, si les films d'Hong Sang-soo nous ont appris une chose, c'est que l'on ne saurait prédire l'avenir.

BIBLIOGRAPHIE

I. CINÉMA ET PENSÉE

DELEUZE Gilles

DELEUZE Gilles, *L'image-temps,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1985

_____ *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983

_____ *Pourparlers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990/2003

_____ *Deux régimes de fous*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003

- Commentaires :

DOSSE François, FRODON Jean-Michel (dir.), *Gilles Deleuze et les images*, Paris, Cahiers du Cinéma, Institut National de l'Audiovisuel, 2008

CARDINAL Serge, *Deleuze au cinéma : une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010

HÊME DE LACOTTE Suzanne, *Deleuze : philosophie et cinéma,* Paris, L'Harmattan, 2001

HÊME DE LACOTTE Suzanne, « Image cinématographique et image de la pensée philosophique », *Chimères*, vol. 64, n°2, 2007, pp. 117-129

MARRATTI Paola, *Gilles Deleuze : cinéma et philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003

MONTEBELLO Pierre, *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, Vrin, 2008

ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, « la ''pensée du dehors'' dans *L'image-temps* (Deleuze et Blanchot) », *Cinemas : revue d'études cinématographiques,* n° 2- 3, 2006, pp. 12-3, article accessible en ligne : http://id.erudit.org/iderudit/014613ar

ZABUNYAN Dork, *Gilles Deleuze, Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2008

_____ *Les Cinémas de Gilles Deleuz*e, Montrouge, Bayard, coll. « Logique des images », 2011

EPSTEIN Jean

EPSTEIN Jean, *Ecrits sur le cinéma, tome 1 : 1921-1947*, Paris, Seghers, 1974

_____ *Ecrits sur le cinéma, tome 2 : 1946-1953*, Paris, Seghers, 1975

_____ *Ecrits complets, Volume 5, 1945-1951*, Paris, Independencia éditions, 2014

- Commentaires :

AUMONT Jacques (dir.), *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémathèque française, 1998.

THYS Nicolas, « De la physique relativiste dans les écrits de Jean Epstein : l'esthétique en miroir de l'histoire des sciences », *Alliage n°* 71, Décembre 2012, mis en ligne le 12 février 2015, URL : http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=4144

_____ « À propos des sciences dans la première conférence de Jean Epstein à l'IDHEC en 1945 », dans HAMERY Roxane, THOUVENEL Eric (dir.), *Jean Epstein, Actualité et postérités,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016

TOGNOLOTTI Chiara, « L'alcool, le cinéma et le philosophe. L'influence de Friedrich Nietzsche sur la théorie cinématographique de Jean Epstein à travers les notes du fonds Epstein », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze n°* 46, juin 2005, mis en ligne le 09 septembre 2008, consulté le 20 septembre 2016. URL : http://1895.revues.org/314

II. PHILOSOPHIE

LE MODÈLE DE LA CROYANCE

DELEUZE Gilles

Différence et répétition, Paris, Presses Universitaires de France, 2011 (12ème édition)

Logique du sens, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969

Logique de la sensation, Paris, Seuil, 1981

Foucault, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986

Le Pli, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988

Critique et clinique, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993

L'île déserte, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *L'anti-Oedipe, capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972

_____ *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991

Cours disponibles en ligne, sur le site La voix de Gilles Deleuze : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/

- Commentaires :

LAPOUJADE David, *Deleuze, les mouvements aberrants*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014

MONTEBELLO Pierre, *Deleuze : la passion de la pensée,* Paris, Vrin, 2008

VERSTRAETEN Pierre, « De l'image de la pensée à la pensée sans image », dans LENAIN Thierry (dir.), *L'image. Deleuze, Foucault et Lyotard*, Paris, Vrin, 1997

ZOURABICHVILI François, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003

ZOURABICHVILI François, SAUVANARGUES Anne, MARRATI Paola, *La philosophie de Deleuze*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004

BLANCHOT Maurice

L'espace littéraire, Paris, Gallimard, 1955

Le livre à venir, Paris, Gallimard, 1959

L'entretien infini, Paris, Gallimard, 1969

L'écriture du désastre, Paris, Gallimard, 1980

La communauté inavouable, Les Éditions de Minuit, 1983

- Commentaires :

FOUCAULT Michel, *La pensée du dehors*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1986

HOPPENOT Éric, MILON Alain (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010

PRÉLI Georges, *La force du dehors : extériorité, limite et non-savoir à partir de Maurice Blanchot*, Fontenay-sous-bois, Recherches, 1977

NIETZSCHE Friedrich

Aurore, Paris, Gallimard, « coll. Idées », 1970

Le gai savoir, Paris, Christian Bourgois éditeur, « coll. 10/18 », 1992

Ainsi parlait Zarathoustra, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971

Par-delà la bien et le mal, Paris, Union Générale d'Editions, « coll. 10/18 », 1973

La généalogie de la morale, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1972

La volonté de puissance, tome 1, Paris, Gallimard, 1995

La volonté de puissance, tome II, Paris, Gallimard, 1995

Mauvaises pensées choisies, Paris, Gallimard, 2000

- Commentaires :

ASTOR Dorian (dir.), *Dictionnaire Nietzsche*, Paris,Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2017

DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962

DENART Céline,WOTLING Patrick, *Nietzsche, un art nouveau du discours*, Reims, EPURE, 2013

ASTOR Dorian (dir.), *Dictionnaire Nietzsche*, Paris,Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2017

HAAR Michel, *Nietzsche et la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1993

KLOSSOWSKI Pierre, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1969

MATTÉI Jean-François (dir.), *Nietzsche et le temps des nihilismes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005

WOTLING Patrick, « "cette espèce nouvelle de scepticisme, plus dangereuse et plus dure". Ephexis, bouddhisme et frédéricisme chez Nietzsche », *Revue de métaphysique et de morale* n° 65, janvier 2010, pp. 109-123, disponible en ligne : https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2010-1-page-109.htm

KIERKEGAARD Sören

Ou bien…ou bien…, Paris, Gallimard, « coll. Tel », 1984

La reprise, Paris, Garnier-Flammarion, 1990

Miettes philosophiques, Le concept de l'angoisse, Traité du désespoir, Paris, Gallimard, « coll. Tel », 1990

Étapes sur le chemin de la vie, Paris, Gallimard, « coll. Tel », 1979

Post-scriptum aux Miettes philosophiques, Paris, Gallimard, « coll. Tel », 2002

- Commentaires :

BREZIS David, *Temps et présence : essai sur la conceptualité kierkegaardienne*, Paris, Vrin, 1991

CLAIR André, *Kierkegaard, existence et éthique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997

COLETTE Jacques, *Kierkegaard et la non-philosophie*, Paris, Gallimard, 1994

VERGOTE Henri-Bernard, *Sens et répétition : essai sur l'ironie kierkegaardienne,* Paris, Cerf, Orante, 1982

WAHL Jean, « La théorie de la croyance chez Kierkegaard (1934) », dans *Kierkegaard. L'un devant l'autre*, Paris, Hachette Littérature, 1998

DIVERS

ALAIN, *Propos sur le bonheur*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1928

FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971

ROSSET Clément, *L'école du réel*, Paris, Éditions de Minuit, 2008

_____ *L'invisible*, Paris, Éditions de Minuit, 2012

ZAOUI Pierre, *La traversée des catastrophes*, Paris, Seuil, 2010

Crise de la raison :

ADORNO Theodor W., HORKEIMER Max, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974

ANDERS Günther*, L'obsolescence de l'homme, tome II*, Paris, Editions Fario, 2011

BENJAMIN Walter, « Expérience et pauvreté », *Oeuvres II*, Paris, Gallimard, 2000

CASTORIADIS Cornelius, « La "rationalité" du capitalisme », dans *Figures du pensable. Les carrefours du labyrinthe 6*, Paris, Seuil, coll. « Point essais », 1978

FAYE Jean-pierre, *Le siècle des idéologies*, Paris, Armand Colin, 1996

SUPIOT Alain, *La gouvernance par les nombres*, Paris, Fayard, 2015

Identité :

DESCOMBES Vincent, *Les embarras de l'identité*, Paris, Gallimard, 2013

MACHEREY Pierre, *Identités*, Saint Vincent de Mercuze, De l'Incidence, 2014

DE SMET François, *Lost ego. La tragédie du « Je suis »*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017

Histoire et devenir :

CASTORIADIS Cornelius, *Histoire et création. Textes philosophiques inédits (1945-1967)*, Paris, Seuil, 2009

CASTORIADIS Cornelius, RICOEUR Paul, *Dialogue sur l'histoire et l'imaginaire social*, Paris, Éditions EHESS, 2016

SIMONDON Gilbert, *Imagination et invention 1965-1966*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014

III. IMAGE

Image et dispositif cinématographiques

AUMONT Jacques, *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier,1996

_____ *L'image*, Paris, Nathan, 2001 [2ème édition]

_____ *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris, Vrin, 2013

BAUDRY Jean-Louis, « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité », *Communications* n°23, 1975, pp. 56-72

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1985

BELLOUR Raymond, *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L., 2009

_____ *La querelle des dispositifs. Cinéma - installations, expositions*, Paris, P.O.L., 2012

BOYER Elsa, *Le conflit des perceptions*, Paris, Éditions MF, 2015

BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier*, Paris, De Boeck, 1998

CAVELL Stanley, *La projection du monde*, Paris, Belin, 1999

COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir,* Lagrasse, Verdier, 2004

_____ *Cinéma contre spectacle*, Lagrasse, Verdier, 2009

_____ *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, Lagrasse, Verdier, 2012

DANEY Serve, *La rampe*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996 (1983)

DURING Elie, *Faux raccords. La coexistence des images*, Arles, Actes Sud, 2010

ELSAESSER Thomas, « Entre savoir et croire : le dispositif cinématographique après le cinéma », dans ALBERA François, TORTAJADA Maria (dir.), *Ciné-dispositifs. Spectacle, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2011

KRACAUER Siegfried, *Théorie du film*, Paris, Flammarion, 2010

LEUTRAT Jean-Louis, LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Penser le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2010

METZ Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1993

NINEY François, *L'objectif du subjectif*, Paris, Klincksieck, 2014

SIETY Emmanuel, *Fictions d'images : essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009

STIEGLER Bernard, *La Technique et le temps, tome 3, Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Galilée, 2001

Écrits de cinéastes

BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975.

DREYER Carl Theodor, *Réflexions sur mon métier*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997

GODARD Jean-Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma,* Paris, Éditions Albatros, 1980

Récit cinématographique

GAUDREAULT André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989

GAUDREAULT André et JOST François, *Cinéma et Récit – II. Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990

METZ Christian, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991

Perspectives philosophiques et anthropologiques

ALLOA Emmanuel (dir.), *Penser l'image I*, Dijon, Les Presses du réel, 2010

_____ *Penser l'image II* : anthropologies du visuel, Dijon, Les Presses du réel, 2015

_____ *Penser l'image III* : comment lire les images ?, Dijon, Les Presses du réel, 2017

AUGÉ Marc, *La guerre des rêves : exercices d'ethno-fiction*, Paris, Seuil, 1997

BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004

BERNAS Steven, *La croyance dans l'image,* Paris, L'Harmattan, 2006

CASTORIADIS Cornelius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1990

_____ *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992

FLEURY Cynthia (dir.), *Imagination, imaginaire, imaginal*, Paris, Presses universitaire de France, 2006

FREEDBERG David, *Le pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort, 1998

LATOUR Bruno, *Sur le culte moderne des dieux faitiches. Suivi de Iconoclash*, Paris, La Découverte, Les Empêcheurs de penser en rond, 2009

LEGENDRE Pierre, *Dieu au miroir*, Paris, Fayard, 1994

MARIN Louis, *Des pouvoirs de l'image : gloses*, Paris, Seuil, 1993

MITCHELL, W. J. T., *What do pictures want ? The lives and love of images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005

MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie,* Paris, Seuil, 1996

_____ *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002

_____ *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003

_____ *Homo spectator*, Montrouge, Bayard, 2013

MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthiopologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1956.

NEYRAT Frédéric, *L'image hors-l'image*, Paris, Léo Scheer, 2003

RANCIÈRE Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003

_____ *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008

SIMONDON Gilbert, *Imagination et invention 1965-1966*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014

IV. HONG SANG-SOO

OUVRAGES

DANIELLOU Simon, FIANT Antony (dir.), *Les Variations Hong Sang-soo vol.1*, Saint Vincent de Mercuze, De l'Incidence, à paraître en janvier 2018.

MOON-YUNG Huh, *Hong Sang-soo,* coll. "Korean film directors", Seoul, Korean Film Council, 2007.

ARTICLES

ATABEKIAN Christophe, « Cet obscur objet du désir. À propos de *Yourself and Yours* de Hong Sang-soo », *Trafic* n°102, été 2017

AUMONT Jacques, « Lointaines vanités », *Cinema* 07, avril 2004, Léo Scheer.

BORDWELL David, « Memories are Unmade by This», *Observations on Film Art*, October 4, 2012, http://www.davidbordwell.net/blog/2012/10/04/memories-are-unmade-by-this/

_____ « Where did the Two-Shot Go? Here», *Observations on Film Art*, October 7, 2013. http://www.davidbordwell.net/blog/2013/10/07/where-did-the-two-shot-go-here/

CHUNG Hye Seung, DIFFRIENT David Scott, « 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 GATEWARD Frances (dir.), *Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema,* Albany, NY: State University of New York Press, 2007, pp. 115-139.

DANIELLOU Simon, « L'origine du monde fictionnel de Hong Sang-soo, dans Antony Fiant, Pierre-Henry Frangne et Gilles Mouëllic (dir.), *Les œuvres d'art dans le cinéma de fiction*, Rennes, PUR, 2014.

DEUTELBAUM Marshall, « The deceptive design of Hong Sang-soo's *Virgin Stripped By Her Bachelors*», New review of film and television studies 3, n°2, novembre 2005, pp 187-200

_____ « The Pragmatic Poetics of Hong Sangsoo's *The Day a Pig Fell into a Well* » dans *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema,* Chichester, UK: Wiley-Blackwell, 2009, pp. 203-216.

DU MESNILDOT Stéphane, « Ah ! Ah ! Ah ! », *Cahiers du cinéma n°682,* octobre 2012, pp. 24-25.

GROSOLI Marco, « Moral Tales from Korea: Hong Sang-soo and Eric Rohmer», *Acta University Sapientiae, Film and Media Studies* 3, 2010, pp. 95-108.

HARTZELL Adam, « Hong Sang-soo's unsexy sex », *The film journal* vol.1, n°4, décembre 2002

JUNG Han-Seok, « L'éthique de Hong Sang-soo », *Cine 21* n° 752, mai 2010, pp. 8-12.

KIM Kyung Hyun, « Too early, Too Late: Temporality and Repetition in Hong Sang-soo's Films », dans *The Remasculinization of Korean Cinema*. Durham, NC: Duke University Press, 2004, pp. 203-232.

_____ « Hong Sang-soo's Death, Eroticism, and Virtual Nationalism», dans *Virtual Hallyu: Korean Cinema of the Global Era*. Durham, NC : Duke University Press, 2011, pp. 123-150.

KWAK Han Ju, « Discourse on Modernization in 1990s Korean Cinema», dans KWOK Jenny, LAU Wah (dir.), *Multiple Modernities: Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia,* Philadelphia: Temple University Press, 2003, pp. 90-111.

LAVIN Mathias, « Prolonger Ozu, avec Kiarostami ,Akerman, Hong Sang-soo », dans ARNAUD Diane, LAVIN Mathias (dir.), *Ozu à présent*, Paris, G3J, 2013

LEE Yun-yeong, « Lieux et imaginaires dans le cinéma d'auteur coréen », *Sociétés* n°122, avril 2013, pp. 17-31

LEPASTIER Joachim, « Drinking / No drinking », *Cahiers du cinéma* n° 682, octobre 2012, pp. 20-21.

SABOURAUD Frédéric « Hong Sang-soo : toute honte bue », *Trafic* n°74, été 2012, P.O.L.

TESSÉ Jean-Philippe, « Les yeux dans le vague », *Cahiers du cinéma* n°682, octobre 2012, pp. 22-23.

VILLATA Jean-Charles, « La vie est faite de morceaux qui ne se joignent pas », *Trafic* n°96, hiver 2015, P.O.L.

MÉMOIRES ET THÈSE

ALBERT Christine , *L'idiotie du réel : de Clément Rosset à Hong Sangsoo*, Mémoire de maîtrise, HABIB André (dir.), Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques Université de Montréal, 2013 : https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/10274

CHANG Tae-soon, *La multiplicité du temps dans le cinéma contemporain*, Thèse de philosophie, BADIOU Alain (dir.) , Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, soutenue le 8 janvier 2014

FIÉVÉ Hélène, *Le cinéma d'Hong Sang-soo : une lutte contre le fantasme d'unité et de stabilité*, Mémoire de Master 2, Cinéma et audiovisuel, SABOURAUD Frédéric (dir.), Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2017.

LEE Sun-woo, *L'analyse des phrases du désir : comparaison entre les films de Rohmer et d'Hong Sang-soo*, mémoire de Master 2, BERGALA Alain (dir.), Études cinématographiques, Paris 3, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2011.

MAILLARD-ARMANDI, *La figure de l'artiste chez Hong Sang-soo,* mémoire de Master 1, BERGALA Alain (dir.), Cinéma et audiovisuel, Paris 3, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2009

PARADIS-BARRÈRE Hugo, *Hong Sang-soo ou l'être perceptif en crise : une cartographie du désir comme réponse possible ?*, mémoire de Master 1, TESSON Charles (dir.), Cinéma et audiovisuel, Paris 3, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2012

WARREN Bradley, *Somewhere Between Fiction and Fiction: Disentangling Partial-Geometric Narratives in the Cinema of Hong Sang-soo,* mémoire dans le cadre du Master of arts, RIST Peter (dir.), Film studies, Concordia University, 2015, disponible en ligne : http://spectrum.library.concordia.ca/980451/

ENTRETIENS

AUBRON Hervé, NEYRAT Cyril, THIRION Antoine, « Comme on jette des œufs contre un mur », *Vertigo n°28*, janvier 2006, pp. 11-13.

BONNAUD Irène, « Le téléphérique suspendu », *Vacarme* n° 13, mars 2000, p. 42-44

BURDEAU Emmanuel, TESSÉ Jean-Philippe, THIRION Antoine, « Un film est bon pour moi s'il modifie ma manière de penser », *Cahiers du cinéma n°590*, mai 2004, pp. 32-34.

CHAUVIN Jean-Sébastien, « Il suffit de peu pour voir la vie sous un angle joyeux », *Cahiers du cinéma* n° 682, octobre 2012 , p. 28.

CHAUVIN Jean-Sébastien, MALAUSA Vincent, « Juste ce qu'il faut », *Cahiers du cinéma* n° 665, mars 2011, p. 41

CIMENT Michel, NIOGRET Hubert, « Chaque jour m'apporte une découvert », *Positif n°* 677-678, juillet-août 2017, pp. 105-108.

DARRAS Matthieu, « La théorie du paquet de cigarettes » , *Positif n° 520*, juin 2004, pp. 8-11.

ELLIOT Nicholas, « Faire des films, c'est amusant », *Cahiers du cinéma n° 702*, juillet-août 2014, pp. 40-41

_____ « Hong Sang-soo, ou l'art de la comparaison », *Cahiers du cinéma* n° 725, septembre 2016, p. 67

GANZO Fernando, « Le goût du soju », *Sofilm n°* 14, Octobre 2013, pp. 53-56

GOMBEAUD Adrien, « Une forme très simple finit toujours pas apparaître », *Positif* n° 505, mars 2003, pp. 33-37.

GOMBEAUD Adrien, NIOGRET Hubert, « J'essaie d'accueillir ce qui vient vers moi », *Positif* n° 571, septembre 2008, pp. 35-38.

LORANGER Anne-Christine, « Une cigarette avec Hong Sang-soo », *Séquences* n°308, mai-juin 2017

MALAUSA Vincent, « Flâner avec Hong Sang-soo », *Cahiers du cinéma n° 682*, octobre 2012, pp. 7-14.

_____ « De jour en jour. Entretien avec Hong Sang-soo », *Cahiers du cinéma* n° 734, juin 2017, pp. 35-36.

TESSON Charles, « Le désir au quotidien », *Cahiers du cinéma n° 537*, juillet-août 1999, pp. 55-56.

EN LIGNE :

BAEK Eunha, « À propos de *Ha ha ha* », *Groupement National des Cinémas de Recherche*, consultable en ligne : http://www.gncr.fr/films-soutenus/ha-ha-ha.

CRONK Jonathan, « Interview : Hong Sang-soo », *Film comment*, mis en ligne 1er juillet 2017, consultable en ligne : https://www.filmcomment.com/blog/interview-hong-sangsoo/

GESTER Julien, « Hong Sang-soo : Cela pourrait me ressembler, mais c'est une illusion », *Libération*, mis en ligne le 16 février 2016, : http://next.liberation.fr/cinema/2016/02/16/hong-sang-soo-cela-pourrait-me-ressembler-mais-c-est-une-illusion_1433772

HAELEE Kim, « Entretien avec Hong Sang-soo » , *Groupement National des Cinémas de Recherche*, consultable en ligne : http://www.gncr.fr/films-soutenus/haewon-et-les-homme

HUGUES Darren, « "There are miracles" : a conversation with Hong Sang-soo », *Mubi*, mis en ligne le 15 novembre 2017 : https://mubi.com/notebook/posts/there-are-mirarcles-a-conversation-with-hong-sang-soo

GOLDBERG Jacky, « Hong Sang-soo : "J'ai progressivement arrêté les scénarios car cela ne me convenait pas"», mis en ligne le 9 juin 2017 : http://www.lesinrocks.com/2017/06/09/cinema/hong-sangsoo-livre-ses-secrets-de-tournage-le-matin-mon-cerveau-est-frais-11951008/

JOUDET Murielle, « Hong Sang-soo l'économe », *Chronicart*, mis en ligne le 8 juillet 2014 : https://www.chronicart.com/cinema/hong-sang-soo-leconome/

JUNG Hansuk, LEE Hookyung, NAM Daeun, KIM Hyeri, SONG Kyungwon et JUNG Hongsoo, « Entretien avec Hong Sang-soo », *Groupement National des Cinémas de Recherche* : http://www.gncr.fr/films-soutenus/sunhi

KASMAN Daniel, SMALL Christopher, «That day the snow fell : Hong Sang-soo discusses "Right now, wrong then"», *Mubi* : https://mubi.com/notebook/posts/an-interview-with-hong-sang-soo

KIM Kristen Yoonsoo, « The great Hong Sang-soo on getting personal in his movies – and the state of korean beer », *Village Voice,* mis en ligne le 16 novembre 2017 : https://www.villagevoice.com/2017/11/16/the-great-hong-sang-soo-on-getting-personal-in-his-movies-and-the-state-of-korean-beer/

RIBETON Théo, « Hong Sang-soo : "Je fais des films avec presque rien" », *Les Inrocks*, mis en ligne le 22 février 2016 : http://www.lesinrocks.com/2016/02/22/cinema/hong-sang-soo-je-fais-des-films-avec-presque-rien-11806941/

TESSÉ Jean-Philippe, « Hong Sang-soo : le conteur », *Chronicart,* mis en ligne le 16 octobre 2005 : http://www.chronicart.com/digital/hong-sang-soo-le-conteur/

WIDEMAN Dominique, « Pas de vérité absolue », L'humanité, mis en ligne le 16 mars 2011 : https://www.humanite.fr/15_03_2011-hong-sang-soo%3F-%C2%AB-pas-de-vérité-absolue--467607

EN VIDEO :

« Hong Sang-soo par Hong Sang-soo : une leçon de cinéma », rencontre animée par RAUGER Jean-François, visible en ligne : http://www.cinematheque.fr/video/136.html

Conférence de presse donnée au festival de San Sebastian, le 23 septembre 2016, à l'occasion de la présentation du film *Yourself and yours* : https://www.youtube.com/watch?v=JQL8PGds6Z0

Conférence de presse donnée au Festival de Cannes, le 22 mai 2017, pour la présentation du film *Le jour d'après* : https://www.youtube.com/watch?v=Vl9ecVnUF5U&t=2354s

« Hong Sang-soo. Director's dialogue. NYFF 55 », entretien datant du 9 octobre 2017 dans le cadre du New-York Film Festival : https://www.youtube.com/watch?v=DjAOlKrdpls

COLLABORATEURS :

HUPPERT Isabelle, « En terre étrangère », *Cahiers du cinéma* n° 682, octobre 2012, pp. 30-35.

MALAUSA Vincent, « Une méthode Hong Sang-soo ?», *Cahiers du cinéma* n° 682, octobre 2012, pp. 16-18 (entretiens avec Park Hyong-geol, chef opérateur, Yu Jun-sang, comédien, Huh Moon-yung, critique).

TESSON Charles, « Tentations de l'extrême », *Cahiers du cinéma n° 674*, janvier 2012, pp. 79-82. (entretien avec Isabelle Huppert)

CRITIQUES

(Nous nous bornerons ici aux critiques parues dans les deux revues spécialisées françaises *Les Cahiers du cinéma* et *Positif* ainsi qu'aux autres textes directement mobilisés dans notre réflexion, notre travail ne visant pas à proposer une analyse de la réception critique des films de Hong Sang-soo. Nous intégrons cependant davantage de critiques du film *Un jour avec, un jour sans*, la réception de ce dernier faisant l'objet d'une attention particulière dans la seconde partie de la thèse)

AUBRON Hervé, « Un conte irritable. Ce que le zoom nous apprend de Hong, ce que Hong nous apprend du zoom », *Vertigo n°28*, janvier 2006, pp. 4-10.

BRAC Guillaume, « Si petit, si grand », *Cahiers du cinéma n° 706*, décembre 2014, pp. 24-26.

CHAUVIN Jean-Sébastien, « L'amour des trois oranges », *Cahiers du cinéma n°* 682, octobre 2012 , p. 26.

_____ « Soleil d'automne », *Cahiers du cinéma n°702*, juillet-août 2014, pp. 46-47.

CIEUTAT Michel, « Le temps de l'irrésolution », *Positif n°* 677-678, juillet-août 2017, pp. 102-104.

COUMOUL Sylvain, « Vers l'invisibilité », *Cahiers du cinéma n° 590*, mai 2004, pp. 32-34.

DARRAS Matthieu, « Des couples épatants... », *Positif* n° 505, mars 2003, pp. 30-32.

DENIS Claire, « La Sainte Victoire de Hong Sang-soo », *Cahiers du cinéma n° 597,* janvier 2005, p. 37.

DOUCHET Jean, « Plénitude du vide », *Cahiers du cinéma n° 606*, novembre 2005, pp. 84-85.

EISENREICH Pierre, « Retour ou détour volontaire », *Positif n° 520*, juin 2004, pp. 6-7.

KAUSCH Franck, « Valse-hésitation », *Positif n° 571*, septembre 2008, pp. 32-34

LEPASTIER Joachim, « Evaporation d'un cinéaste », *Cahiers du cinéma n° 656*, mai 2010, p. 25.

_____ « Les sentiments à la trace », *Cahiers du cinéma* n° 678, mai 2012, pp. 50-51.

MAILLARD Florence, « Le jeu de l'oie », *Cahiers du cinéma* n° 665, mars 2011, p. 40.

_____ « L'épreuve du jeu », *Cahiers du cinéma n° 730*, janvier 2017, pp. 36-37.

MALAUSA Vincent, « Haewon la métisse », *Cahiers du cinéma* n° 693, octobre 2013, pp. 30-31.

_____ « 24 heures dans la vie d'un homme », *Cahiers du cinéma n° 734*, juin 2017, pp. 32-34.

NECTOUX Gaspard, « à nu », *Cahiers du cinéma n°* 719, février 2016, pp. 59-60.

NIEUWJAER Raphaël, « L'éclipse », *Débordements*, mis en ligne le 14 juillet 2014, consultable en ligne : http://www.debordements.fr/Sunhi-Hong-Sangsoo

RAUGER Jean-François, « "*The day he arrives. Matins calmes à Séoul*" : l'héritier d'Eric Rohmer est coréen », *Le Monde*, mis en ligne le 15 mai 2012 : http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/05/15/l-heritier-d-eric-rohmer-est-coreen_1701477_3246.html

TESSON Charles, « Les impasses de l'amour », *Cahiers du cinéma n° 537*, juillet-août 1999, pp. 52-54

THIRION Antoine, « Fabrique d'un radical », *Cahiers du cinéma n°586*, janvier 2004, pp. 45-46.

_____ « Petite pêche », *Cahiers du cinéma n° 633*, avril 2008, pp. 68-69.

Critiques de *Un jour avec, un jour sans* :

CASTAÑO H.G, « "Un jour avec, un jour sans" de Hong Sang-soo : en guise de morale ? », *Nonfiction*, mis en ligne le 22 février 2016, constultable en ligne : http://www.nonfiction.fr/article-8125-cinema___un_jour_avec_un_jour_sans__de_hong_sang_soo__en_guise_de_morale_.html

DÉNOUETTE Adrien, « Deux fois rien », *Critikat,* mise en ligne le 16 février 2016, consultable en ligne : http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/un-jour-avec-un-jour-sans.html

JOUDET Murielle, « Un jour avec, un jour sans », *Groupement National des Cinémas de Recherche*, consultable en ligne : http://www.gncr.fr/films-soutenus/un-jour-avec-un-jour-sans

MANU, Sans titre, *Cinétrange*, mise en ligne le 12 mars 2016, consultable en ligne : http://www.cinetrange.com/2016/03/un-jour-avec-un-jour-sans-de-hong-sang-soo

MORUEL Josué, « Hong Sang-soo vient », *Droguistes*, mise en ligne le 17 février 2016 , consultable en ligne : http://www.droguistes.fr/hong-sang-soo-vient/

SAMOCKI Jean-Marie, « Ce qui diffère et ce qui rassemble », *Le café en revue*, mis en ligne le 15 février 2016, URL : https://cafedesimages.fr/ce-qui-differe-et-ce-qui-rassemble

STRAUSS Frédéric, Sans titre, datée du 10 juin 2017, consultable en ligne : http://www.telerama.fr/cinema/films/un-jour-avec-un-jour-sans,502592.php

ESSAIS VIDEO ou IMAGES FIXES

BETBEDER Sébastien, pour le magazine « Blow-up », *Arte*, mis en ligne le 6 juin 2017, disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=nEwpO2sFL_I

GONÇALVES Nuno, « Hong Sang-soo // Motif # 1 (sorry for smoking) », disponible en ligne : https://vimeo.com/181228693

LEE Kevin B., «Keyframe video : Between the lines in *The Day he arrives* », disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=IsvkZtSbMtU&t=2s

LEE Kevin B., « Right now, then wrong », disponible en ligne : https://vimeo.com/156638272

LEFEBVRE Romain, « Motifs de Hong Sang-soo », *Débordements*, mis en ligne le 18 février 2016, disponible en ligne : http://www.debordements.fr/Motifs-de-Hong-Sang-soo

SÁEZ VILLARINO Alberto, « La interraccion del espectador en *Hill of freedom* – Hong Sang-soo », disponible en ligne : https://vimeo.com/192007556

V. CORÉE DU SUD

Cinéma

APRA Adriano (dir.), *Le Cinéma coréen*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1993

CHOI Jinhee, *The South Korean film renaissance*, Middletown, Wesleyan University press, 2010

COPPOLA Antoine, *Le Cinéma sud-coréen : du confucianisme à l'avant-garde*, Paris, L'Harmattan, 1996

_____ *Le cinéma asiatique : Chine, Corée, Japon, Hong-Kong, Taïwan*, Paris, L'Harmattan, 2004

FRODON Jean-Michel (dir.), *Cinquante ans de cinéma coréen, catalogue de la rétrospective, Cinémathèque Française, Paris, 6 janvier 2005-26 février 2005*, Paris, Cahiers du cinéma, Cinémathèque Française, 2005

GOMBEAUD Adrien, *Seoul Cinéma : les origines du nouveau cinéma coréen*, Paris, L'Harmattan, 2006

LEE Hyangjin, *Contemporary korean cinema : identity*, *culture, politics*, Manchester, Manchester University Press, 2001

MIN Eungjun, JOO Jinsook, KWAK Han-Ju, *Korean Film : history, resistance, and democratic imagination*, Santa Barbara, Praeger publishers, 2003

MONVOISIN Frédéric, *Cinémas d'Asie. Hongkong, Corée du Sud, Japon, Taïwan. Analyse géopolitique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013

PAQUET Darcy, *New korean cinema : breaking the wave*, New-York, Wallflower press, 2009

SCHNEIDER Roland, *Cinéma et spiritualité de l'Orient extrême : Japon et Corée*, Paris, L'Harmattan, 2003

SHIN Chi-Yun, STRINGER Julian (dir.), *New Korean Cinema*, Edimbourg, Edinbugugh University press, 2005

Histoire et société

Dossier « Corée futures », *La revue des deux mondes*, mars 2012

ALBAGI Claude, KIM Yer-Su (dir.), *Corée du Sud : le modèle et la crise*, Paris, L'Harmattan, 2004

BIDET Éric, *Corée du Sud. Economie sociale et société civile*, Paris, L'Harmattan, 2003.

BREEN Michael, *The New Koreans : The story of a nation*, New-York, Thomas Dunne Books, 2017

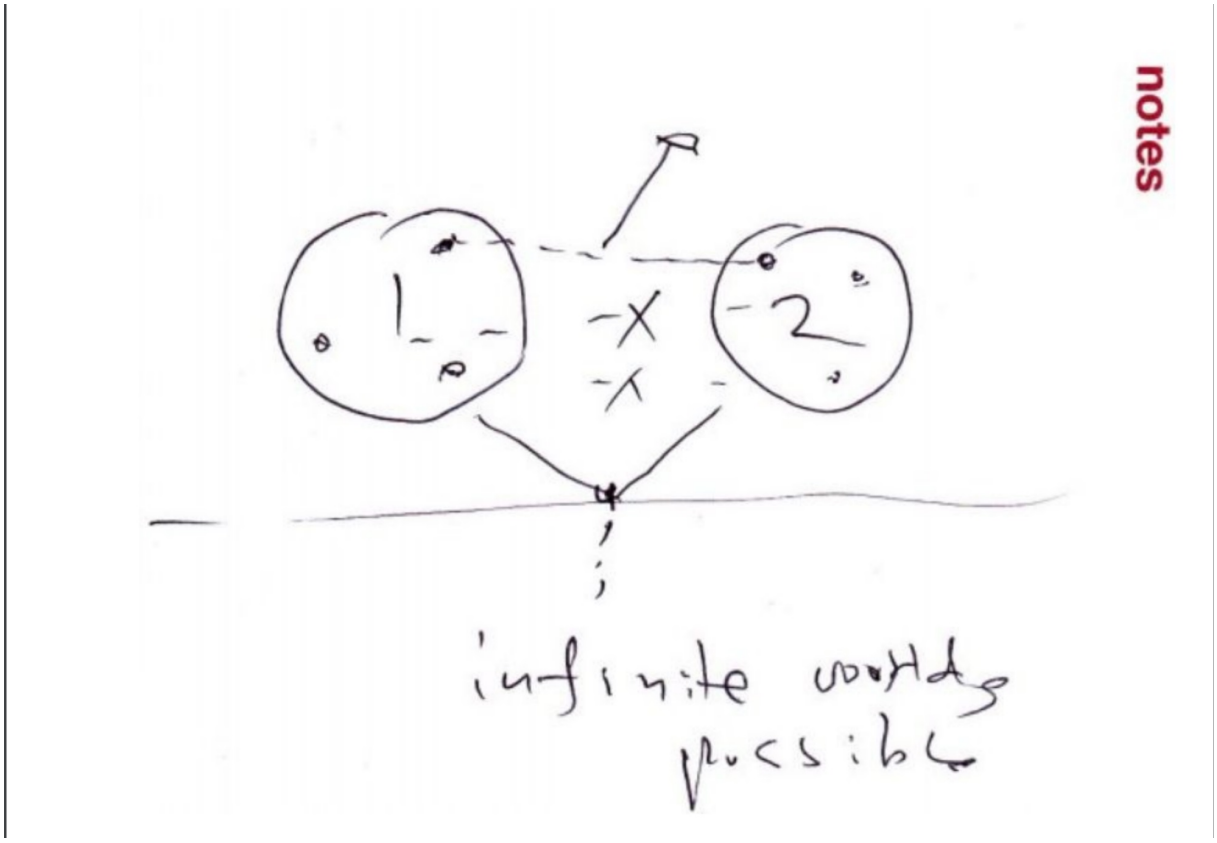
CUMINGS Bruce, *Korea's place in the sun : a modern history*, New-York, London, W. W. Norton, 1997

FABRE André, *Histoire de la Corée*, Paris, L'Asiathèque, 2000

LEVEAU Arnaud, *Géopolotique de la Corée du Sud : une puissance paradoxale*, Paris, Argos, 2014

SEO Ick-Jin, *La Corée du Sud : une analyse historique du processus de développement,* Paris : Montréal, L'harmattan, 2000

ANNEXE : Le dessin d'Hong Sang-soo



FILMOGRAPHIE DE HONG SANG-SOO

1996 : Le jour où le cochon est tombé dans le puits

1998 : Le Pouvoir de la Province de Kangwon

2000 : La Vierge mise à nue par ses prétendants

2003 : Turning gate

2006 : Woman on the beach

2008 : Night and day

2009 : Lost in the moutains

2009 : Les femmes de mes amis

2010 : Oki's movie

2011 : The day he arrives

2012 : In another country

2013 : Haewon et les hommes

2013 : Sunhi

2013 : 50/50 (court-métrage d'1min30 réalisé pour la mostra de Venise, visible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=CuJlh0pRTvI)

2014 : Hill of freedom

2015 : Un jour avec, un jour sans

2016 : Yourself and yours

2017 : On the beach at night alone

2017 : Le jour d'après

2017 : La Caméra de Claire

INDEX

Films d'Hong Sang-soo

Conte de cinéma : 65, 76-78, 81, 106-110, 113-114, 116, 126-128, 135-137, 182-184, 241, 257, 264-267, 279, 284, 328, 341, 433, 437, 446, 510, 566, 579

Ha ha ha : 69-70, 72, 80-81, 104, 112-113, 240, 258-261, 269-271, 274, 282, 287-294, 300, 305-316, 321, 335, 337-342, 345-347, 351, 354, 437-438, 489-495, 499, 504-509, 511, 517, 559-560, 584, 586-587, 593

Haewon et les hommes : 76-77, 88-109, 114, 117, 122, 168, 182, 250, 257-262, 287, 304, 307, 315, 317, 329, 372, 424, 431, 433, 438, 443, 454-459, 462, 474, 478, 515, 523, 533, 559, 607, 612-613, 627

Hill of freedom : 28, 49, 69, 80, 117-118, 141, 143-144, 152-178, 184, 188-192, 194, 197, 200-201, 213-214, 216, 231-232, 237, 248, 261, 271, 331-332, 354, 368-369, 372, 376, 379, 395, 421, 423, 433, 436, 439, 621, 627

In another country : 69, 71, 73, 75, 106, 120, 166, 243, 397, 403-421, 423-429, 433-434, 437, 440-441, 443, 450, 455-456, 511, 513-514, 516-519, 547, 558, 560, 575, 579, 584, 587, 595, 621, 623

La Femme est l'avenir de l'homme : 66, 71-73, 77, 81, 86-87, 182, 241, 244, 511, 533, 563, 579, 591

La Vierge mise à nue par ses prétendants : 65-68, 77, 81, 90, 98, 117, 124, 152, 198-216, 218, 224, 227-228, 232, 243, 247, 250, 254, 377, 379, 438, 449-453, 477-479, 547, 568, 595-596, 607, 621, 623

Le Jour d'après : 28, 46, 104, 329, 448, 522-547, 554, 557-559, 564-571, 576, 579, 588, 601, 612, 625

*Le Jour où le cochon est tombé dans le puits :*30-35, 42, 46-52, 54-58, 61-62, 64-67, 72-73, 77, 87, 103, 115-116, 121, 127, 148, 154, 443, 445, 466, 548, 618

Le Pouvoir de la Province de Kangwon : 66, 69, 73, 182, 242, 330, 512

Les Femmes de mes amis : 19, 71-72, 76, 80, 87, 104, 106, 114, 118-124, 129-130, 182, 232, 247, 252, 255-256, 258, 281, 331, 335-344, 347, 351, 435, 437, 496, 511, 524, 592

Lost in the mountains : 233, 258, 281, 346-351, 518

Night and day : 70-73, 82, 87, 104-106, 112-113, 122, 139, 329, 331, 437-448, 454, 456, 476, 510, 512, 523, 547, 554-555, 560, 562, 611, 615, 621, 623

Oki's movie : 71-73, 75-76, 110, 115, 121-122, 166, 247, 364, 397-416, 419-422, 427, 433-436, 510-515, 518, 547, 575, 579, 587, 591, 595, 621

Sunhi : 86, 156, 182-183, 232, 241, 249, 251-253, 256-258, 263-264, 275-284, 287, 292, 294-295, 297-304, 307, 317, 320, 326-329, 332-333, 365, 435, 489, 507, 511, 515-516, 560-562, 615-616, 621, 623

The day he arrives : 12-14, 20, 22, 69-72, 97-98, 112, 122, 131-132, 140, 144, 146, 152, 175-198, 201, 203, 213, 216, 232-233, 248, 258, 272-273, 317-323, 325-326, 329, 332, 334, 341, 346, 373, 378, 385, 425, 451, 468, 511, 530, 548, 559, 564, 591, 597-607, 612, 620

*Turning Gate :*65, 70-72, 77, 87, 104, 106-107, 114-116, 128-129, 232, 240, 261, 329, 331, 560-563

Un jour avec, un jour sans : 26, 70-71, 76, 112, 152, 178, 199, 215-233, 247, 257, 379, 395-398, 408, 411-412, 414-415, 427, 447, 495-503, 507, 512, 531, 533, 570, 584, 586, 589-592, 607-609, 613, 615-616, 621, 623

Woman on the beach : 68-70, 73-75, 77, 79-80, 89, 103-104, 107, 120, 122, 129, 134-136, 139, 146, 183, 187, 215, 232-233, 241-243, 257-258, 324-328, 346, 364, 464, 511, 547-553, 556-558, 584, 611

*Yourself and yours :*11, 28, 49, 83, 85, 95, 117, 241, 257-258, 261-262, 280, 363-391, 395, 403, 405, 413, 417-418,424-425, 427, 440, 460-481, 483, 486, 499, 507, 511, 518, 526, 529-530, 535, 539, 542-543, 569-572, 576, 581, 603-604, 608-609, 611-615, 621, 623, 625

Concepts et motifs :

Acteur : 89, 92, 136, 183-186, 264-266, 284, 402, 433-437, 454, 462, 475-476, 479-480, 582-583, 628

Appréciation / coup d'œil appréciateur / perspective évaluatrice : 83, 152, 176, 190-193, 195, 209, 227-228, 237, 315, 468, 485-486, 503-504, 546, 559, 568-570, 583, 586-587, 600, 602, 607-609, 624-625

Automatisme / spontanéité / spontanéité authentique : 15, 57, 66-68, 96, 115, 135-137, 180, 331, 355, 427, 437, 479, 485, 492-495, 543, 571-575, 578-579, 582-583

Cliché : 22, 50-51, 77,115, 135-140, 143-144, 147-148, 176, 186-190, 196, 239, 245, 249, 270-271, 282, 330-336, 339, 360, 437, 466, 479-480, 484-488, 492-496, 503, 505, 508, 572, 593-594, 627

Coexistence : 162, 164, 167, 169-170, 192, 213-214, 216, 223, 232, 267, 376, 379, 381, 384, 397, 416, 423, 430, 455, 460, 586, 608, 619, 624

Indiscernabilité : 150, 165, 169-170, 172, 178, 216, 397, 423, 425, 427-430, 432, 440, 447, 454, 464, 466, 508, 543, 621

Instant : 94, 98-99, 104, 118-119, 123-124, 130, 154, 185, 190, 244-245, 247, 260, 313, 358, 380-383, 387-389, 390-396, 408-409, 417, 437, 443, 446-447, 476-479, 543, 559, 564-565, 570, 574, 576-583, 606-609, 612-616, 618-619

Modèle de la croyance : 45-46, 48, 58-59, 83-84, 99, 101, 133, 149-152, 234-238, 251, 286, 486, 512, 535, 542-544, 602, 609, 613, 622, 625

Modèle du savoir / idéal du savoir : 21-24, 44-46, 52-53, 84, 99, 142-143, 149, 235, 251, 263, 295, 482, 484, 486-487, 489, 492-494, 502, 505, 509, 516, 535-537, 561, 602, 611, 622

Point problématique / point irrationnel / point aléatoire : 56, 58, 68, 76, 123-125, 172, 195, 215, 228, 230-231, 234, 236, 272, 287, 294, 299, 358, 360, 394-395, 409-410, 438, 449, 463, 465, 551, 565, 600, 622-623

Positif-négatif (mouvements des personnages) : 50, 71, 75, 82-83, 86, 88, 119, 130-132, 148, 184-187, 190, 306-308, 315-316, 335, 458, 461, 472, 493, 502-503, 530, 567, 581, 595, 607, 611, 613

Réalité (perspectivisme / médiatisation) : 15, 22, 142-143, 145, 150, 420, 430-433, 455, 500-504, 508-510, 518, 540-542, 594-595

Répétition : 116, 151-153, 175-182, 184, 186-194, 196-197, 199, 201-202, 205, 209-210, 213, 216, 220, 224, 226, 228-229, 232-235, 277, 287, 304, 318, 321, 332, 334, 336, 344, 352-353, 359, 381, 385-389, 395, 406, 413, 417-418, 426, 435, 437, 451, 453, 455-457, 468, 473, 478-479, 485, 498, 502-503, 507, 512, 532, 548, 572, 591, 597-600, 605, 607-609, 613, 620

Surface : 120, 151, 239-240, 253-255, 266-269, 271-272, 275-276, 281-286, 292, 296, 301-302, 314, 320, 327-330, 343, 351-353, 356-361, 363, 371, 377, 382-384, 389-390, 393-397, 408, 411-413, 419-420, 423,

428-434, 460, 465-466, 481, 487, 490, 496, 502-503, 508, 510, 515-517, 540, 542, 546, 559, 572, 577, 583-590, 594, 601-602, 605, 608-609, 620-624

Volonté : 49-51, 58, 66, 68, 71, 78, 81-82, 86-87, 99-100, 106, 111, 120, 122, 135, 137, 141, 144, 187, 246, 426, 450-451, 465-468, 474-475, 516-517, 522, 543-544, 530-531, 562-563, 565-568, 576, 583, 613-614

Noms propres :

Adorno, Theodor W. : 44

Alain : 558

Albert, Christine : 149-150

Anders, Günther : 52

Antonioni, Michelangelo : 627

Aragon, Louis : 591

Aubron, Hervé : 137, 437

Aumont, Jacques : 61, 202-208, 254, 512, 596

Bacon, Francis : 246

Benjamin, Walter : 44

Bergala, Alain : 549-550, 552

Bergson, Henri : 171, 173, 431

Bidet, Eric : 37

Birkin, Jane : 89, 454

Blanchot, Maurice : 21-22,44, 54-55, 60-61, 76, 82, 88, 95, 109-110, 279, 386, 533, 593

Bordwell, David : 27

Borges, José Luis : 415

Boyer, Elsa : 16

Brac, Guillaume : 10

Bresson, Robert : 32, 41, 60, 63, 96, 245, 550

Buňuel, Luis : 183, 627

Cassavetes, John : 147, 578, 614, 628

Castaño, H. G :226

Castoriadis, Cornelius : 40, 44

Chang Tae-soon : 202-203, 205-208

Chauvin, Jean-Sébastien : 86, 249, 570

Chung, Seung : 91

Comolli, Jean-Louis : 578

Coumoul, Sylvain : 86, 151

Darras, Matthieu : 10

Deleuze, Gilles : 15-25, 28, 30, 32, 39-40, 42-43, 45-46, 50, 52-56, 58-60, 63-64, 68-69, 71, 76, 82-84, 88, 95-96, 99-102, 110, 137-139, 143, 147-150, 154, 171-173, 189, 193, 195, 197, 199, 208-212, 214, 231, 234-236, 238, 246, 250, 253, 256, 276, 322, 331, 340, 357-361, 366-367, 370, 381-383, 386-387, 390-395, 405, 412-415, 419, 423, 429-432, 450, 466-467, 472, 474-476, 478, 481-482, 490, 502-504, 506-508, 510, 512, 516-518, 520-522, 533, 537-539, 543, 563, 565, 567, 575, 577-579, 585-586, 590, 593, 595, 603-605, 620-621, 627

Dénouette, Adrien : 223

Descombes, Vincent : 255, 353

Deutelbaum, Marshall : 27, 32, 56

Diaz, Lav : 346

Dreyer, Carl Theodor : 63-64, 93, 96, 613

Dwan, Allan : 55

Einstein, Albert : 173

Eisenstein, Sergeï M. : 235

Elias, Norbert : 89

Epstein, Jean : 15-18, 21-22, 45, 140-143, 145-146, 150, 154, 162,165,173-174, 178, 195, 211, 285, 367-368, 370-371, 380, 383, 388, 412, 432, 451, 487-489, 578

Faye, Jean-Pierre : 44

Fellini, Federico : 70

Ferrara, Abel : 550

Foucault, Michel : 25, 55, 481

Godard, Jean-Luc : 50, 266

Gorki, Maxime : 107

Grosoli, Marco : 512

Hême de Lacotte, Suzanne : 20

Horkheimer, Max : 44

Huh Moonyung : 149, 557

Huppert, Isabelle : 243-244, 403-405, 408

Husserl, Edmund : 16

Joudet, Murielle : 11, 431

Kafka, Franz : 372

Kausch, Franck : 68, 151

Kawase, Naomi : 346

Kierkegaard, Sören : 21-22, 91-92, 96, 98-102, 105, 112, 255-256, 390-393, 416, 438, 441, 443, 445-446, 449, 454, 477-478, 568, 625

Kim Kyung-Hyun : 38, 61, 102, 512

Klossowski, Pierre : 391, 412, 467, 472, 474-475, 478, 544, 563, 574, 582,

Kracauer, Siegfried : 43, 45

Kwaak Han-ju : 38, 51-52, 73, 77

Lee, Kevin B. : 177

Legendre, Pierre : 266-267

Leibniz, Gottfried W. : 358-359, 405, 412-415

Lepastier, Joachim : 10, 151, 249

Maillard, Florence : 249, 461

Maillard-Armandi, Bettina : 70

Malausa, Vincent : 10

Marrati, Paola : 84, 539, 543

Metz, Christian : 16

Mitchell, W. T. J. : 41

Mondzain, Marie-Josée : 276, 284, 290-291, 314

Monvoisin, Frédéric : 39

Morel, Josué : 219, 223

Nectoux, Gaspard : 226

Nietzsche, Friedrich : 21-23, 44, 46, 52-54, 60-61, 77, 81-84, 87-88, 92, 95, 99-102, 138, 140-146, 149, 174, 285, 358, 386-387, 390-392, 412, 419, 467, 472, 474-475, 478-479, 482, 487, 504, 507, 510-511, 515, 518-519, 521, 536, 541-544, 564-565, 574, 579, 586, 593, 595, 625

Park, Geun-hye : 36

Park Hong-yeol : 248

Pascal, Blaise : 543

Platon : 276, 291, 340

Proust, Marcel : 255

Rancière, Jacques : 149

Rauger, Jean-François : 10, 430

Resnais, Alain : 19, 235

Robbe-Grillet, Alain : 429

Rohmer, Eric : 11, 550, 627

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire : 55

Rossellini, Roberto : 50, 101, 550

Rosset, Clément : 149-150

Sabouraud, Frédéric : 67, 84-85, 128, 202, 204-205, 208, 592

Samocki, Jean-Marie : 226

Scorsese, Martin : 458

Scott Diffrient, David : 91

Shakespeare, Wlliam : 200

Simondon, Gilbert : 40, 266, 358, 370

Stiegler, Bernard : 16, 266

Strauss, Frédéric : 223

Supiot, Alain : 44

Tessé, Jean-Philippe : 67, 69, 108

Tesson, Charles : 10, 77

Thirion, Antoine : 65, 512

Thys, Nicolas : 173

Tognolotti, Chiara : 142

Van Gogh, Vincent : 122

Villata, Jean-Charles : 68, 86, 138, 147, 149, 248,

Warren, Bradley : 27, 447, 450

Welles, Orson : 20, 577

Whitehead, Alfred N. : 359

Wotling, Patrick : 467, 536

Yu Jun-sang : 248

Zabunyan, Dork : 25, 40, 60, 235, 506, 522

Zaoui, Pierre : 533

Zourabichvili, François : 25, 50, 59, 382, 387, 391, 393, 431, 502, 577

Hong Sang-soo, un cinéma de la croyance. Continuités, discontinuités, conflits d'images et mutation des personnages

Résumé : Notre thèse propose une vision d'ensemble de l'œuvre d'Hong Sang-soo, à partir du postulat qu'il existe une affinité particulière entre les images de cinéma et la pensée. Ce postulat s'accorde au projet d'Hong Sang-soo qui cherche par ses films à modifier les habitudes de penser et à lutter contre les illusions.

Nous organisons notre parcours autour du problème de la « croyance », qui renvoie chez Gilles Deleuze à la possibilité pour l'homme de se relier au monde après une rupture de l'unité, et nous permet d'articuler l'analyse des images, une approche philosophique et l'existence des personnages. En étudiant la construction des récits et à l'usage de certains procédés formels comme la répétition ou des effets de dédoublement, notre travail met en évidence la façon dont l'œuvre produit l'image d'un monde discontinu et des conceptions de la mort, du temps, de l'identité, du possible et de la réalité propres à Hong Sang-soo. Une dramaturgie souterraine émerge de nos analyses : un conflit d' « images de pensée », une tension entre continuité et discontinuité qui se joue à la fois à l'intérieur des films, dans l'existence des personnages, et entre les films et un spectateur.

En construisant une lecture cohérente du cinéma d'Hong Sang-soo, nous voulons souligner sa dimension critique . Alors que la critique le réduit trop souvent au thème des relations sentimentales, nous montrons que tout ce qui se joue sur le terrain sentimental implique un enjeu mental. Nous voulons également souligner le fait que le cinéma d'Hong Sang-soo, à partir d'une perte des croyances traditionnelles, porte en lui une issue positive, la mise en jeu de nouvelles capacités et l'affirmation de nouvelles valeurs (la différence contre la ressemblance, l'instant contre le prolongement, la nouveauté contre la reproduction, etc.), et fait lui-même appel à une perspective évaluatrice.
Mots-clés : Hong Sang-soo, Croyance, Deleuze, Temps, Identité, Structure, Philosophie, Pensée

Hong Sang-soo, a cinema of belief. Continuities,discontinuities, conflict of images and characters'mutation

Abstract : Our thesis proposes a comprehensive view of Hong Sang-soo's work, from the assumption that there is a special affinity between cinema images and thought. This assumption agrees with Hong Sang-soo's project, which is to modify habits of thoughts and to struggle against illusions through movies.

We build our run around the problem of « belief », which refer according to Gilles Deleuze to the possibility for man to connect himself again to the world after a breaking of unity, and allows us to articulate image analysis, philosophical approach and the characters existences. By studying narrative structures and the use of some formal processes such as repetition or undoubling effects, we highlight the production of a discontinuous world by the images and conceptions of death, time, identity, possible and reality that are specific to Hong Sang-soo. An hidden plot emerges from our analysis : a conflict between « images of thought », a tension between continuity and discontinuity that takes place both inside movies, within the characters existences, and between movies and a spectator.

By building a coherent lecture of Hong Sang-soo's cinema, we want to emphasize his critical implications. When critical reception too often confines him to the topic of sentimental relationships, we show that everything that takes place on the sentimental field involves a mental stake. We also mean to underline that Hong Sang-soo's cinema, from the loss of traditional beliefs, bears within himself a positive outcome, bringing into play new capacities and an affirmation of new values (difference againt resemblance, instant against prolongation, novelty against reproduction, etc.), and appeals to an evaluative perspective.
Key-words : Hong Sang-soo, Belief, Deleuze, Time, Identity, Structure, Philosophy, Thought