

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

BONG JOON-HO

THE HOST



par Stéphane Delorme



La stupeur que l'on peut éprouver devant un film aussi riche et nouveau que *The Host* s'explique d'abord par le mélange des genres qu'il traverse au pas de charge. C'est un film fantastique se débarrassant des conventions habituelles du film de monstre ; une comédie tournant en dérision chaque situation jusqu'au grotesque ; un pamphlet politique rageur contre les Etats-Unis, et plus profondément contre l'État ; un mélodrame

primitif empruntant à la mythologie, à la fable et au conte de fées. Comme son monstre fait de bric et de broc, comme la famille Park brinquebalante qui, seule, se préoccupe de lutter contre lui (avec les moyens du bord : arc et fusils), *The Host* semble un joyeux hybride imprévisible.

Or par son mélange singulier des émotions, ses différentes strates satiriques, son attention aiguë au conte moral, *The Host* impose une voie bien particulière qu'il convient d'étudier en détail. Surprend alors la rigueur et la persévérance d'un cinéaste qui file chacune de ses allégories et les noue ensemble dans une grande cohérence visuelle.

SOMMAIRE

Synopsis	1
Fiche technique	
Réalisateur	2
Genèse	3
Document	
Découpage séquentiel	4
Analyse du récit	5
Contexte	6
Ouverture pédagogique 1	
Parti pris	8
Ouverture pédagogique 2	
Mise en scène	10
Ouverture pédagogique 3	
Analyse de séquence	12
Ouverture pédagogique 4	
Analyse de plan	14
Point technique	15
Ouverture pédagogique 5	
Figure	16
Ouverture pédagogique 6	
Passages de cinéma	17
Filiation	18
Lecture critique	19
Atelier pédagogique	20
Sélection bibliographique & vidéo	

CAHIERS
DU
CINEMA

CNC



Directeur de publication : Véronique Cayla.

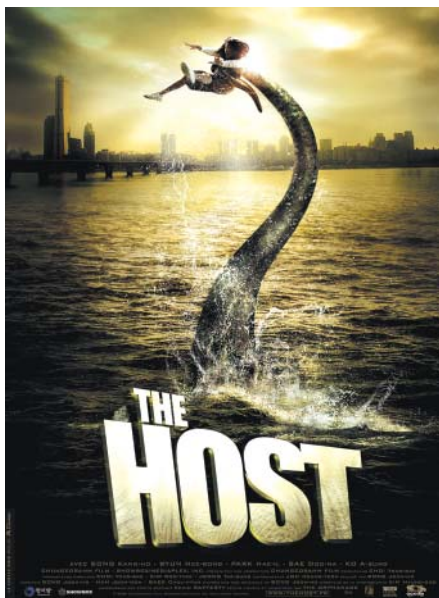
Propriété : CNC (12 rue de Lübeck - 75784 Paris Cedex 16 - Tél.: 01 44 34 36 95 - www.cnc.fr).

Rédacteur en chef : Stéphane Delorme. Conception graphique : Thierry Célestine. Iconographie : Carolina Lucibello. Révision : Sophie Charlin. Rédacteur du dossier : Stéphane Delorme. Rédacteur pédagogique : Thierry Méranger.

Conception et réalisation : Cahiers du cinéma (9, passage de la Boule-Blanche - 75012 Paris - Tél.: 01 53 44 75 75 - Fax : 01 53 44 75 75 - www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Publication septembre 2008. Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org

© 2006 Chunggeorham Film & Showbox /Mediaplex, Inc./DR.



2000. Un médecin américain ordonne de déverser des bouteilles de formol dans le fleuve Han. Huit ans plus tard, Park Gang-du travaille avec son père, Hie-bong, dans un snack sur les bords du fleuve à Séoul. Un après-midi ensoleillé, un monstre surgit, terrorise la foule et enlève sa fille, Hyun-seo. Suspecté d'être atteint par un virus dont le monstre serait l'hôte, Gang-du est mis en quarantaine mais la famille Park, enrichie de l'oncle et de la tante, se met en quête de la fillette, prisonnière de la tanière du monstre dans les égouts. La mort de Hie-bong et l'arrestation de Gang-du mettent un point d'arrêt brutal à leurs recherches avant qu'ils ne se rassemblent pour affronter la créature.

The Host (Gwoemul)

Corée du Sud, 2006

Réalisation : Bong Joon-ho
 Scénario : Ha Joon-won, Baek Chul-hyun,
 Bong Joon-ho
 Image : Kim Hyung-goo
 Son : Lee Seung-chul
 Décors : Ryu Seong-hee
 Montage : Kim Sun-min
 Conception de la créature : Jang Hee-chul
 Effets visuels : The Orphanage
 Musique : Lee Byung-woo
 Production : Choi Yong-bae
 Durée : 1h59
 Format : 35 mm 1:85 couleurs
 Sortie française : le 22 novembre 2006

Interprétation

<i>Park Gang-du (le père) :</i>	Song Kang-ho
<i>Park Hie-bong (le grand-père) :</i>	Byun Hie-bong
<i>Park Nam-il (l'oncle) :</i>	Park Hae-il
<i>Park Nam-joo (la tante) :</i>	Bae Doo-na
<i>Park Hyun-seo (la fille) :</i>	Ko A-sung
<i>Se-joo :</i>	Lee Dong-ho
<i>Se-jin :</i>	Lee Jae-eung
<i>Donald White :</i>	David Joseph Anselmo
<i>Le clochard :</i>	Yoon Je-moon
<i>Le médecin américain à la morgue :</i>	Scott Wilson
<i>Le médecin américain qui opère Gang-du :</i>	Paul Lazar
<i>L'homme en combinaison jaune :</i>	Kim Roi-ha
<i>L'ancien camarade de Nam-il :</i>	Yim Pil-sung

Ce livret est découpé en deux niveaux : un texte principal et des ouvertures pédagogiques.

Le texte principal a pour visée de fournir les informations nécessaires (biographiques, techniques, historiques) à l'approche du film. Il propose ensuite des réflexions d'ensemble et des analyses de détail afin de donner à comprendre la portée (dans l'histoire du cinéma, ou d'un genre) et la singularité de l'œuvre étudiée. Une première partie privilégie les textes de fond sur double page, ponctués par une analyse de séquence qui donne une illustration précise à l'analyse plus globale du film ; une deuxième partie multiplie les entrées pour offrir à l'enseignant divers angles d'étude.

Les ouvertures grisées en marge ont pour visée de prolonger la réflexion selon un angle pragmatique. Rédigées par un autre rédacteur que celui du texte principal, elles s'adressent directement à l'enseignant en lui proposant des exemples de travail concrets, en lui livrant des outils ou en lui fournissant d'autres pistes. L'idée générale est de repartir de l'impression que les élèves ont pu avoir, d'interroger leur vision du film. Un atelier pédagogique en fin de dossier vient ponctuer ce parcours.

Bong Joon-ho Filmographie

- 2000 *Barking Dogs Never Bite*
- 2003 *Memories of Murder*
- 2004 *Influenza* (court-métrage)
- 2004 *Sink and Rise*
(court-métrage)
- 2006 *The Host*
- 2008 *Shaking Tokyo*
(court-métrage)



Deux photos de l'acteur Song Kang-ho dans *Memories of Murder* – CJ Entertainment /coll. Cahiers du cinéma.

LA bombe BONG JOON-HO

En trois films, Bong Joon-ho s'est imposé comme un cinéaste majeur en Asie, un *golden-boy* que beaucoup comparent au jeune Steven Spielberg. Ces deux derniers films ont conquis et la critique et le public, *Memories of Murder* rassemblant cinq millions de spectateurs et *The Host* battant tous les records (un *Ch'tis* coréen) avec treize millions de spectateurs (pour un pays qui compte 50 millions d'habitants). Du jamais vu en Corée, et le cinéaste n'a que 37 ans.

Né le 14 septembre 1969, dans une famille artiste et lettrée, Bong Joon-ho est diplômé de sociologie à l'Université Yonsei à la fin des années 80. Il entre à la KAFA, la meilleure école de cinéma du pays, où il réalise des courts-métrages en 16mm et apprend à travailler à tous les postes, de chef opérateur à scénariste. Son premier long, *Barking Dogs Never Bite* (2000), est une satire sociale grinçante. Tourné dans un grand ensemble de banlieue où le cinéaste a vécu, il montre une société en désarroi, où l'obsession d'un chien qui n'arrête pas d'aboyer révèle les misères de chacun : le héros se débarrasse de la nuisance sans état d'âme, d'autres vivants en bas de l'échelle sociale en profitent pour faire bouillir l'animal. Le ton mais aussi le casting annoncent *The Host* : le gardien affamé est interprété par Byun Hie-bong (le grand-père de Hyun-seo) et la jeune fille qui se met en quête du chien par Bae Doo-na (la tante). L'humour noir déconcerte, le film n'attire pas les foules même s'il est invité au Festival de San Sebastian.

Il en est tout autrement de *Memories of Murder* (2003), adapté d'une pièce de théâtre à succès d'après l'affaire, bien réelle, d'un serial killer terrorisant une petite ville dans les années 80 sans jamais être identifié. L'intrigue se concentre classiquement sur deux policiers, rat des villes et rat des champs, l'un sérieux, l'autre débrouillard (joué par Song Kang-ho, le héros de *The Host*), mais la maîtrise du contraste entre les genres (film noir et comédie grotesque), l'ampleur de la réflexion sur le Mal, qui n'a d'équivalent peut-être que *Mystic River* de Clint Eastwood (2003), impressionnent durablement au-delà des frontières. Après un nouveau passage par San Sebastian, le film obtient le Grand Prix au Festival du film policier de Cognac.



Bong Joon-ho – Océan Films/DR.

Une génération coréenne

Le triomphe de *The Host* change du tout au tout son statut, il devient le chef de file d'un nouveau cinéma coréen de genre. En effet les cinéastes coréens majeurs apparus à la fin des années 90, nés autour de 1960, ont en commun d'être immédiatement des « auteurs », traitant de sujets « sérieux » : Lee Chang-dong (*Oasis*), Hong Sang-soo (*La Vierge mise à nu par ses prétendants*), Im Sang-soo (*Une Femme coréenne*) et Kim Ki-duk (*L'Île*). Or le phénomène auquel on assiste désormais, et que l'Occident a du mal à cerner, est la profusion de cinéastes plus jeunes désirant travailler dans les genres populaires.

Le plus connu est Park Chan-wook, réalisateur de *JSA* (2000), *Sympathy for Mr. Vengeance* (2002) et surtout *Old Boy* (2003), qui a obtenu des mains de Quentin Tarantino (ce n'est pas un hasard) le Grand Prix du Jury à Cannes. Il réalise des films noirs avec un sens du grotesque et de l'excès détonants (*Old Boy* est célèbre pour la scène où le héros mange un poulpe vivant). Il faut ajouter Jang Juh-hwan, collègue de Bong Joon-ho à la KAFA, et réalisateur du très respecté (et loufoque) *Save the Green Planet*, sorti directement en DVD en France. Ces cinéastes sont amis et travaillent ensemble.

Parallèlement Bong Joon-ho continue à réaliser des courts-métrages, répondant à des commandes pour des films collectifs : *Influenza*, commandé par le Festival de Jeonju (Corée), *Sink and Rise*, commandé pour l'anniversaire de la KAFA et *Shaking Tokyo* pour le film *Tokyo* ! dont les autres segments sont réalisés par Leos Carax et Michel Gondry. Il travaille depuis plusieurs années à l'adaptation d'une bande dessinée de science-fiction française, *Le Transperceneige* de Jacques Lob et Jean-Marc Rochette (1984), sur un train rassemblant un microcosme d'humanité traversant un nouvel âge de glace. Il réalisera auparavant un film plus rapide à monter, *Mother*, sur une mère en lutte pour innocenter son fils accusé de meurtre.

JEUNESSE

« Adolescent, je vivais à côté du fleuve Han. J'étais plein d'imagination, et un jour j'ai réellement cru y voir émerger un monstre.¹ » De cette vision d'enfance, Bong Joon-ho a gardé la trace, attendant de trouver les moyens personnels (la confiance), financiers et techniques pour se lancer. Pendant ces années le projet grandit, comme le monstre dans le film : en 2000, alors qu'il tourne *Barking Dog Never Bite*, le scandale McFarland (l'armée américaine a déversé des produits toxiques dans un cours d'eau) lui donne l'idée de la première scène ; en 2001, *Signes de Night M.* Shyamalan le conforte dans l'idée de se concentrer moins sur le monstre que sur une famille en lutte avec lui ; en 2003 le succès immense de *Memories of Murder* ouvre la porte à un film cher : 12 millions de dollars. Enfin, en 2004, il réalise *Sink and Rise*, une contribution à *Twentidentity* (film collectif sur les 20 ans de son école, la KAFA) où il place sa caméra sur les bords du Han comme un prologue à *The Host*.

Le défi est d'importance. Le premier enjeu, technique, est de réussir le monstre. Afin d'économiser le budget, le cinéaste se lance dans une série de prévisualisations sur papier et ordinateur. Il engage successivement un artiste (Jang Hee-chul), un concepteur de jeu vidéo (Au Woh-jin) et un peintre hyperréaliste (Lee Ji-song). Jang Hee-chul, responsable du design de la créature, part travailler sur sa conception à Weta Workshop en Nouvelle-Zélande (où a été conçu le King Kong de Peter Jackson). L'animation a lieu ensuite à The Orphanage en Californie. Tout ce parcours est développé avec images à l'appui dans les bonus exceptionnels du DVD. Le point commun de toute cette chaîne est incontestablement la jeunesse, et la volonté de briser les conventions du genre.

À ce travail technique (et artistique), s'adjoint un ancrage bien réel dans les décors du Han. Le cinéaste et ses deux scénaristes Ha Joon-won et Baek Chul-hyun se sont d'abord improvisés photographes, arpenterant le fleuve et écrivant le script en fonction de lieux précis. Bong Joon-ho, obsédé par la prévisualisation, demande à Lee Ji-song de peindre certaines scènes du script avant de se lancer dans un story-board aussi détaillé qu'un manga. Logiquement, le tournage



Peinture préparatoire de Jang Hee-chul - DR.

en décors naturels est une condition. L'équipe entière se retrouve à patauger dans les égouts pendant plusieurs semaines. De bout en bout la dimension imaginaire et graphique se confronte à la réalité de Séoul, et cette cohabitation sera une des clés du succès du film.

Accueil

Après une première mondiale à la Quinzaine des réalisateurs au Festival de Cannes, la sortie nationale très attendue de *The Host*, le 27 juillet 2006, est un triomphe. Intitulé *Gwoemul* (le monstre), il mise sur la curiosité d'un public pas du tout habitué à voir des films de monstres coréens. Le film impressionnera à l'étranger jusqu'à être élu meilleur film asiatique à la première édition des Asian Film Awards en 2007. *The Host 2* est immédiatement mis en chantier même si Bong Joon-ho refuse d'en assurer la réalisation.

Vendu dans le monde entier, le film ne parviendra pas pourtant à attirer des audiences massives (même si aux États-Unis il est le premier film coréen à dépasser la barre du million de dollars). Le cinéma hollywoodien a tellement imposé les codes du grand succès populaire que ce « film de monstre coréen » atypique n'a pas attiré le public (jeune) qui aurait fait son succès. Il est remarquable qu'en France la critique, pourtant extrêmement élogieuse, n'ait pas déployé l'armada (couvertures, entretiens...) qui aurait été de mise pour un « gros » film américain. Sorti le 22 novembre 2006 par le distributeur Océan sur 240 copies, *The Host* n'a rassemblé que 150 000 spectateurs. Que *Memories of Murder* et *The Host* aient été refusés en compétition à Cannes et Venise montre aussi à quel point les grands films de genre, quelle que soit l'époque, peinent toujours à être pris au sérieux.

1) Julien Gester, « En Corée encore », Entretien avec Bong Joon-ho, *Les Inrockuptibles* n°573, p.32.

Document



Le DVD français reprend les bonus de l'édition coréenne, notamment un supplément intitulé « Le design de la créature » qui retrace l'évolution du monstre et révèle des stades intermédiaires aux inspirations inattendues (insecte, alligator, lézard...).

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Note : pour se repérer, sont indiqués entre parenthèses le minutage et le chapitre de l'édition DVD.

1. L'incident (début – 00:05:51 ; chapitre 1)

Prologue. 9 février 2000, morgue de la base américaine de Yongsan : un médecin américain remarquant que des bouteilles de produits toxiques sont couvertes de poussière ordonne à un médecin coréen de jeter leur contenu dans le fleuve Han. Juin 2002 : des pêcheurs observent un drôle de têtard. Octobre 2006 : un homme saute d'un pont au-dessus d'une forme « immense et noire ». Le titre du film apparaît.

2. Sur les bords du Han

(00:05:51 – 00:13:00 ; chapitre 2)

Des promeneurs le long du fleuve. Hie-bong et son fils Gang-du tiennent un snack. La fille de Gang-du, Hyun-seo, rentre de l'école et se met devant la télévision pour voir les exploits de sa tante, championne de tir à l'arc. Son grand-père l'accompagne pendant que Gang-du va servir des clients. Au milieu des badauds, il est témoin d'un étrange phénomène : une forme se déplie et plonge sous un pont puis paraît se déplacer sous l'eau.

3. L'attaque (00:13:00 – 00:20:42 ; chapitre 3)

Il s'agit de la même séquence mais avec une entrée en scène de taille : l'apparition aquatique court désormais sur les berges. Elle attaque les promeneurs et sème la panique. Gang-du tente de porter secours, aidé d'un Américain du nom de Donald White. Pendant ce temps, Hyun-seo, déçue que sa tante ait perdu son concours, sort du snack au moment où son père passe en courant ; il l'attrape par la main. Bientôt il tombe. Il croit reprendre la main de sa fille mais se trompe de petite fille. Hyun-seo sous ses yeux est enlevée par le monstre.

4. Le gymnase

(00:20:42 – 00:28:18 ; chapitres 3 et 4)

Un gymnase a été transformé en sanctuaire. Nam-joo, la tante de Hyun-seo, vient déposer sa médaille de bronze devant la photo de sa nièce ; Nam-il, son oncle, reproche à Gang-du son incompetence. Un soldat en combinaison jaune demande qui a été en contact avec le monstre : Gang-du dit

que du sang lui a giclé au visage.

5. Les Park parqués

(00:28:18 – 00:36:50 ; chapitre 5)

Les Park se retrouvent dans un hôpital où bizarrement aucune mesure de quarantaine n'est prise pour Gang-du. Celui-ci reçoit un mystérieux appel de sa fille. Elle est vivante. Nous la découvrons prisonnière de l'ancre du monstre dans les égouts.

6. Fuite (00:36:50 – 00:46:01 ; chapitres 6 et 7)

Nam-joo remarque alors : « Depuis quand n'a-t-elle pas mangé ? » La famille décide illico de déguerpir. Les tractations louches du grand-père (00:38:50) leur permettent de s'équiper. Ils rentrent dans la zone contaminée en se faisant passer pour une équipe de désinfection.

7. Seo-ri (00:46:01 – 00:52:16 ; chapitres 7 et 8)

La famille recherche l'enfant au hasard dans les égouts. Ils croisent sans s'en apercevoir un adolescent et un enfant grimpé sur son dos (00:47:38). Nous suivons ces deux inconnus : ils chapardent de la nourriture dans un snack mais l'aîné explique que les enfants ont le droit spécial de voler quand ils ont faim (*seo-ri*). Dehors ils sont attaqués par le monstre. L'issue reste suspendue. À son tour (00:50:24), la famille trouve refuge dans le snack pour se protéger de la pluie. Ils mangent en silence, Hyun-seo apparaît magiquement parmi eux ; chacun lui donne à manger.

8. Instincts maternels

(00:52:16 – 00:58:15 ; chapitre 9)

Le monstre déverse dans son antre les corps des deux enfants errants. L'aîné est mort, le second, Se-joo, est en vie. Hyun-seo s'en occupe. Pendant ce temps (00:54:43), Hie-bong raconte à ses deux cadets, qui s'endorment, pourquoi leur frère est un peu retardé.

9. La mort du grand-père

(00:58:15 – 01:03:57 ; chapitre 10)

Gang-du se réveille d'un coup et voit le monstre dehors : « Il nous regarde. » Hie-bong, Gang-du et Nam-il le pourchassent à coups de fusil. Croyant qu'il reste une balle dans le fusil que vient de lui confier Gang-du, le père fait face au monstre, mais le chargeur est vide. Le monstre le renverse puis

l'achève. Gang-du, resté près de lui, est arrêté par les autorités. Écran noir.

10. Intermède TV

(01:03:57 – 01:05:34 ; chapitre 11)

Plans de TV plein cadre : les actualités relatent la mort de Donald White, la présence d'un virus et la prise en main par les États-Unis de la gestion de la crise. L'« agent jaune », produit chimique censé lutter contre le virus, sera utilisé pour la première fois.

11. « Un génie de l'évasion »

(01:05:34 – 01:13:36 ; chapitre 11)

Nam-il erre dans les rues. Il rencontre un ancien co-disciple de l'université qui propose de l'aider à retrouver l'appel de Hyun-seo ; en fait il veut le remettre aux autorités et toucher la récompense. Nam-il s'échappe au milieu d'une dizaine d'employés délateurs, mais tombe d'un pont ; il a juste le temps d'envoyer un SMS à sa sœur.

12. La famille disloquée

(01:13:36 – 01:16:19 ; chapitre 12)

Nam-joo sort de l'édifice métallique d'un pont ; elle n'a donc pas cessé les recherches. Elle reçoit le SMS de son frère et se met en chasse. Elle appelle Gang-du et lui dit que la petite se trouve près du pont Wonhyo. Elle est attaquée par le monstre et gît inconsciente.

13. « No virus »

(01:16:19 – 01:22:10 ; chapitre 12)

Gang-du reçoit l'appel. Il est entouré de médecins qui lui font un prélèvement. Un médecin américain apprend à son homologue coréen qu'il n'y a pas de virus. Gang-du l'entend ; il subit une opération du cerveau.

14. Une bière bien fraîche

(01:22:10 – 01:25:42 ; chapitre 13)

Hyun-seo discute avec le garçon et prépare son évasion. La bête rentre et déverse dans son antre des ossements humains. Au milieu tombe une canette de bière. La créature tente en vain d'attraper les enfants cachés dans un renforcement.

15. C'est reparti

(01:25:42 – 01:29:56 ; chapitres 13 et 14)

L'opération du cerveau n'a pas diminué Gang-du. Au contraire, il s'échappe. Pendant ce temps

(01:27:45), Nam-il prépare des cocktails Molotov avec un clochard. Gang-du erre dans les égouts en criant le nom de sa fille.

16. La tentative d'évasion de Hyun-seo

(01:29:56 – 01:35:20 ; chapitre 14)

Hyun-seo tente une évasion : elle court sur le dos du monstre endormi... qui se réveille. Les deux enfants sont rattrapés par la bête lorsque le plan s'arrête.

17. La traversée du pont

(01:35:20 – 01:39:00 ; chapitre 15)

Le père arrive trop tard : il découvre l'ancre vide et voit passer le monstre avec la fille dans sa gueule. La famille se rassemble comme par miracle : Nam-joo, Nam-il et Gang-du courent sur le pont – Gang-du n'y tenant plus se jette à l'eau. Sur la rive, une foule de manifestants s'oppose à l'agent jaune que le gouvernement veut répandre pour désinfecter la zone. Le monstre apparaît.

18. La mort du monstre

(01:39:00 – 01:47:30 ; chapitre 15)

L'agent jaune est lâché sur le monstre qui s'effondre. Gang-du extirpe sa fille inanimée qui tient le petit garçon dans ses bras. L'oncle et la tante pleurent la mort de Hyun-seo. Des manifestants sont affectés physiquement par l'agent jaune. La bête se réveille une nouvelle fois, prise de soubresauts : le clochard verse de l'essence sur le monstre ; Nam-il veut jeter un cocktail Molotov mais rate son geste ; Nam-joo décoche une flèche. La créature s'enflamme, et au moment où elle cherche à rejoindre le fleuve, le père l'embroche. Gang-du repart avec le petit garçon, vivant.

19. Dormir, manger

(01:47:30 – 01:50:20 ; chapitre 16)

Épilogue : le garçon a pris place dans la cabane de Gang-du près du fleuve. Le « père » guette, toujours inquiet. L'enfant dort et ne se lève que pour manger.

Un kidnapping

Le premier événement du récit singulier de *The Host* est l'apparition du monstre en pleine lumière au bout de dix minutes. Geste audacieux, qui a peu d'antécédents, mais qui a aussi une utilité : débarasser l'esprit du spectateur de l'encombrante attente de la bête pour le rendre disponible à autre chose.

Le cinéaste lui-même a insisté sur ce point : *The Host* est moins un film de monstre qu'un film de kidnapping. Cette distinction est fondamentale. On attend d'un film de monstre un récit bien particulier : une ville entière, ou une communauté, est attaquée par une bête contre laquelle il faut se défendre. On assiste généralement à des scènes de destruction et à des scènes d'affrontement avec le monstre. Ce n'est pas le cas ici : le monstre kidnappe la petite Hyun-seo, et l'objectif des personnages est uniquement de trouver sa tanière. Le récit se focalise donc sur la famille, et sauf exception (les deux agents en combinaison jaune (séq.5), les deux enfants errants dans les égouts (séq.7)), nous ne voyons le monstre qu'à travers ses yeux.

Structure

Il faut observer précisément comment ce récit de kidnapping avance. Après l'exposition rapide de la naissance et la croissance du monstre, le décor est planté sur les berges du Han. Acte I : l'enfant est kidnappée. Acte II : la famille part à sa recherche jusqu'à la mort brutale du grand-père qui stoppe les recherches. Acte III : la famille éclatée reprend les recherches mais en ordre dispersé. Acte IV : lutte avec la bête et mise à mort. Le récit se replie donc en miroir de part et d'autre de la mort du grand-père. Le point central exact étant l'écran noir qui suit la cagoule que l'on impose sur la tête de Gang-du (séq.9 – 01:03:55). Une courte séquence d'actualités TV marque ensuite une pause dans le récit avant que l'on ne retrouve les membres de la famille en ordre dispersé : l'oncle (séq.11), puis la tante (12), puis le père (13), puis tous ensemble (17).



Il faut préciser cette structure par l'utilisation régulière du montage parallèle entre les actions. La première partie fonctionne d'abord par scènes longues liées à l'unité familiale et l'unité de lieu (le Han, le gymnase, l'hôpital, les égouts). La réapparition de Hyun-seo, vivante et prisonnière de la tanière (00:32:55), nous désolidarise du reste de la famille : à partir de cet instant le récit ne cesse de faire des allers-retours entre la quête familiale d'un côté et Hyun-seo de l'autre. Cet aller-retour était déjà en germe dans la séquence 2 alternant la découverte du monstre par Gang-du avec la fillette regardant la compétition de sa tante à la TV jusqu'à ce que le père prenne magiquement sa fille par la main. Avec l'apparition des deux enfants errants (00:47:38), la première partie bifurque de manière plus inattendue, car nous abandonnons le point de vue familial, mais Se-joo va rejoindre Hyun-seo. La deuxième partie fragmentera encore cette division en isolant chacun des Park.

Fausse cible, vraie piste

Le récit évolue aussi autrement, au fil des informations qui nous sont communiquées. Il y a d'abord la fausse piste de l'infection. Annoncée par les agents du gouvernement, relayée par les médias, l'infection semble entérinée par le titre (anglais), « *The Host* », qui laisse entendre que le monstre n'est peut-être pas celui que l'on croit : le monstre aquatique ne serait que l'hôte d'un monstre plus puissant, un virus, qui se propage à la manière du SRAS. Bong Joon-ho joue avec cette fausse piste lorsque Gang-du se gratte le dos à l'hôpital (séq.5) : on redoute alors qu'il ne soit contaminé.

À l'inverse de cette fausse piste, le récit s'infléchit selon une courbe plus discrète. La recherche de l'enfant commence à un moment précis, lorsque la tante s'inquiète : « Depuis combien de temps n'a-t-elle pas mangé ? » (séq.6). D'un coup la famille se met en branle ; cette phrase anodine lance l'évasion hors de l'hôpital. De la même manière,



Hyun-seo ne planifiera l'évasion qui causera sa perte que lorsque le garçon souffrira de ne pas avoir à manger (séq.16). Par deux fois (séq.7 et 19) un enfant (Hyun-seo puis Se-joo) se lève comme magiquement pour se mettre à table. La nourriture est bien plus qu'un « thème » dans ce récit (cf. Parti pris).

Enfin, le récit marque deux effets de boucle. Il commence avec une pollution et se termine par une pollution : l'agent jaune déversé n'est que le versant officiel des déchets toxiques jetés secrètement dans le fleuve (les manifestants s'écroulent, saignent du nez). D'autre part l'épilogue rejoue en miroir la deuxième séquence : on y voyait en effet déjà Se-joo, de manière fugitive, rêver de vivre dans cette cabane pleine de nourriture ; au dernier plan, son rêve s'est réalisé.

Chronologie

1950-1953. Guerre de Corée. **Depuis 1953,** 30 000 soldats américains stationnent en Corée du Sud. En cas de guerre, les États-Unis exerceraient le commandement militaire.

2000. Incident McFarland. Un officier américain ordonne de jeter des déchets toxiques dans une rivière parce que les bouteilles s'entassaient, couvertes de poussière. Il n'a été jugé qu'en 2005.

1959-1975. Guerre du Vietnam. L'armée américaine utilise un herbicide appelé « agent orange » qui doit détruire les récoltes. Des maladies sont découvertes chez les personnes ayant été au contact de cet herbicide.

1999. 20 000 vétérans coréens ayant combattu au Vietnam aux côtés des États-Unis portent plainte contre les fabricants de l'agent orange. **Le 26 janvier 2006,** la justice coréenne condamne les deux principaux fabricants de l'agent orange.

1980-1988. Dictature du général Chun Tu-hwan. **Juin 1987.** Suite au décès d'un étudiant, torturé à mort, les manifestations d'étudiants poussent Chun Tu-hwan à démocratiser le pays. **1988.** Séoul est l'hôte des Jeux Olympiques.

2003. Guerre en Irak. Les États-Unis envahissent l'Irak pour, officiellement, lutter contre le terrorisme et éliminer les armes de destruction massive. La Corée, alliée des États-Unis, envoie des troupes.

Le 6 octobre 2004, le gouvernement américain reconnaît qu'il n'y a pas d'armes de destruction massive en Irak.

UNE SATIRE MONSTRE

La virulence de *The Host* peut surprendre et il est nécessaire de la replacer dans l'histoire coréenne pour comprendre toutes ses implications politiques. La satire joue avec plusieurs strates de l'histoire moderne de son pays et adopte au moins cinq angles d'attaque.

L'impérialisme américain

La satire anti-américaine est une charge violente, même si Bong Joon-ho vise moins les Américains que l'impérialisme américain. Depuis la fin de la Guerre de Corée, un contingent de soldats américains est resté dans le pays. En cas d'incident, ils bénéficient d'un privilège d'extraterritorialité et sont jugés par les tribunaux américains. Ce privilège nourrit dans la population un sentiment d'injustice. Des manifestations ont lieu régulièrement contre la présence américaine. À cela s'ajoute l'accord de défense entre les deux pays qui bafoue l'idée de souveraineté nationale : en effet en cas de guerre, les États-Unis prendraient le commandement militaire – ce qui explique que dans *The Host*, les Américains s'occupent de la gestion de la crise. Le titre « *The Host* » prend alors une toute autre dimension : les États-Unis se comportent en Corée comme un virus dans un pays hôte.

Dans le film, les États-Unis sont autant critiqués pour leur ingérence que la Corée pour sa soumission. Le prologue est humiliant : un Coréen fait docilement ce que lui demande un Américain (empoisonner le fleuve) même si c'est une aberration. Nous sommes sur une base américaine, et comme le dit le médecin : « C'est un ordre. » La Corée apparaît comme un exécutant des États-Unis, un vassal. L'État est moins présenté comme une victime de dispositions datant de l'après-Guerre de Corée que comme un parfait complice¹.

La désinformation

Bong Joon-ho a déclaré que la scène où le médecin américain (au strabisme prononcé) révèle qu'il n'y a pas de virus revenait exactement à dire : il n'y a pas d'armes de destruction massive en Irak. Toute l'élucubration fantaisiste autour du virus (qui éclipse d'ailleurs le danger que peut provoquer un monstre que



les autorités laissent en liberté...) relève du mensonge d'État. Tout est faux : ce dos couvert de boutons menaçants montré à la TV n'était déjà pas celui de Donald White – il est mort d'une crise cardiaque, aucun virus n'a été trouvé dans son organisme. Et pourtant la désinformation continue : rien n'indique que les États-Unis aient peur de reconnaître leur erreur ; tout plutôt laisse à penser qu'il s'agit d'une pure et simple oppression, aveugle, sans queue ni tête. Là encore la désinformation est le fait d'une coalition honteuse entre le diktat américain et le gouvernement coréen. Les médias répètent aveuglement ce que les États-Unis annoncent. Pire, la manipulation médiatique se poursuit avec l'« agent jaune », décalque de l'« agent orange », défoliant utilisé par les Américains pendant la Guerre du Vietnam. Par un tour de passe-passe ironique, un faux virus est combattu par un vrai danger. Il est clair que la désinformation sert in fine des intérêts militaires et financiers. L'agent jaune va être utilisé pour la première fois : il faut bien trouver des cobayes, il faut bien écouler les inventions des industries pharmaceutiques et de l'armement.

La pollution

Beaucoup ont fait de *The Host* une fable écologique. Tout part effectivement d'une pollution désinvolte du fleuve, bouillon de culture engendrant la naissance du mutant ; tout se termine par une pollution chimique de grande envergure à l'agent jaune. Les deux sont liés par un point névralgique, la ressemblance troublante entre la drôle de machine jaune dispersant l'agent jaune et la silhouette recroquevillée de la bête sous le pont lorsqu'elle est aperçue pour la première fois (séq. 2). Cette ressemblance prouve que ce sont les deux versants d'une même pollution, l'une secrète, l'autre étalée au grand jour.

Cet aspect n'en reste pas moins secondaire dans le discours politique du film au sens où la pollution est une conséquence parmi d'autres, un dommage collatéral parmi d'autres, de la violence et de la sottise des États. La Nature est polluée au même titre que les esprits des téléspectateurs sont pollués par la désinformation. Bong Joon-ho vise les causes des dysfonctionnements, ce qui donne au film une réelle portée critique.



L'hygiénisme

« Je déteste la poussière plus que tout. » C'est sur cette phrase phobique d'un médecin américain que s'ouvre *The Host*. Le cinéaste met autant de zèle à dénoncer l'hygiénisme que la pollution. Le souvenir du SRAS en 2003 (dont l'hôte était la civette chinoise – la comparaison est faite dans le film) et de la grippe aviaire en 2004 est très présent.

Le monstre attrape par les cheveux une femme qui se nettoie délicatement les ongles. Il est clair que le cinéaste est « avec » le monstre, qu'il se moque de cette manie d'être parfaitement propre sur soi. Gang-du est au contraire un modèle de saleté et de négligence : il ne se lave pas, se gratte le dos, essuie ses mains grasses sur les draps propres de l'hôpital. Il y a une vraie tendresse de la part du cinéaste pour cette hygiène approximative, par opposition aux maniaques du « clean » : le plan le plus drôle est assurément celui où une rangée de passants est aspergée par une flaque d'eau dans laquelle vient de cracher un homme suspect. Le cinéaste vise la psychose née de la grippe aviaire et du SRAS qui transforme chaque passant en « hôte » potentiel. Face à cette psychose, le monstre, qui est un gros déchet ambulant, devient presque sympathique, salvateur. Avec leur allure dégingandée et maladroite, toujours prêts à chuter, Gang-du et la bête ont un air de famille.

La dictature

Lorsque Nam-il se plaint qu'on ne parle pas de lui à la TV (séq.6), Gang-du lui répond : « Tu n'as rien de particulier, il y a des milliers de jeunes diplômés au chômage comme toi. » Nam-il rétorque : « J'ai sacrifié ma jeunesse à la démocratisation de ce pays et je n'ai même pas de boulot. » Démocratisation est à prendre de manière littérale. La Corée était une dictature jusqu'aux manifestations de la jeunesse à la fin des années 80 (auxquelles a participé Bong Joon-Ho, jeune étudiant à Yonsei). Le personnage un peu en retrait de l'oncle alcoolique n'est donc pas que le représentant des « diplômés chômeurs » : il est le symbole des années de lutte contre la dictature. Lorsqu'il retrouve son co-disciple qui a trouvé une place, il lui demande, soupçonneux : « On manifestait tout le temps.

Comment as-tu trouvé le temps de travailler ? » Lui a sacrifié sa jeunesse pour sa patrie, c'est un vétéran. Et c'est à travers ses gestes de jeunesse (fabriquer et lancer des cocktails Molotov) qu'il affronte le monstre. Dans l'entretien en bonus du DVD, Bong Joon-ho confie que la scène finale où Nam-il s'avance vers le monstre est inspirée d'un fait-divers de juin 1987 : un étudiant de Yonsei a affronté tout seul les policiers avec des cocktails Molotov dans son sac à dos.

Cette dimension, capitale, permet de comprendre que la satire ne se borne pas à l'anti-américanisme. La manifestation est l'apothéose du discours politique du film. L'agent jaune lâché contre le monstre semble autant lâché contre les étudiants, comme les forces de l'ordre envoient des bombes lacrymogènes. La jeunesse recommence à manifester comme au temps de la dictature parce qu'elle a affaire à une dictature plus insidieuse au sein même de la démocratie. La démocratie héberge une dictature aussi aveugle, violente et mensongère. L'éloge de la débrouillardise, la solidarité entre « ratés » et la méfiance naturelle envers les puissants nous l'indiquaient déjà au grand jour : le monstre qui se dessine en creux dans *The Host* est bel et bien l'État.

1) Le cinéaste avait filmé une scène comique qui devait apparaître au prologue (disponible en bonus dans le DVD) dans laquelle un témoin raconte qu'il a vu le monstre à une femme distraite qui regarde du coin de l'œil à la TV le match de football mythique Corée-États-Unis, façon de marquer à coup sûr l'année (Coupe du Monde 2002) et d'annoncer le match symbolique qui aura lieu à l'écran.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 1

Morgue américaine

L'apport des connaissances géopolitiques nécessaires à la compréhension du film sera illustré par l'analyse de l'incipit et, plus particulièrement, du premier plan. On déduira des caractéristiques du segment initial (durée inhabituelle de 35 secondes, fixité de la caméra, choix du plan de demi-ensemble, composition du cadre, couleurs) l'importance accordée à un lieu clos, associé à la mort. Le sous-titre est plus explicite encore ; il s'agit bien d'une morgue, dont la présence est d'emblée liée à l'identification du site, la base américaine de Yongsan.

Il est facile, dès lors, de percevoir une tension – matérialisée par les deux personnages opposés de part et d'autre du cadre – entre l'Ouest et l'Est, les États-Unis et la Corée du Sud. Observation soulignée par l'utilisation de la langue du dominant, l'anglais, dans le dialogue : le pays d'accueil est bien *the host*, conformément à la définition biologique qu'en donne Bong Joon-ho : « organisme vivant qui héberge un parasite ». Le film évoque, de fait, une colonisation au quotidien. La suite de la séquence, recourant à la valeur adversative du champ-contre-champ, confirmera ce constat. Une recherche sur Yongsan, permettra de préciser d'autres enjeux. Le site fut ainsi le cadre d'importantes manifestations de protestation en 2002, suite au décès de deux fillettes de quatorze ans écrasées par un convoi militaire américain.



UNE fable MORALE

Que nous raconte *The Host* ? Une satire, certes, on l'a vu (cf. Contexte). Mais ce n'est que la part négative du film. Le trajet des Park, sous leurs allures de Pieds Nickelés, dessine une fable très sérieuse. À première vue on pourrait en rester à une fable sociale prenant parti pour les classes méprisées et trompées par l'État et louant leur sens de la solidarité. Mais *The Host* est plus profondément une fable morale sur le devoir de protéger et de nourrir.

Le geste bon

Ne pas pouvoir protéger les siens, précipiter même leur perte, c'est la tragédie de Gang-du. C'est de sa faute si Hyun-seo est happée par la bête parce que de manière absurde il s'est trompé de main ; c'est de sa faute si son père meurt parce qu'il a affirmé qu'il restait une cartouche alors que le chargeur était vide. Il cause la perte de ses proches alors qu'il est si attentionné. Gang-du ne cesse de tomber. Il est la maladresse incarnée. Lorsqu'il accourt vers sa fille au début, il s'étale de tout son long. Mais il y a un geste plus que les autres qui le caractérise : l'acteur ne cesse de tendre les bras en avant comme s'il pouvait rattraper les choses. Il tend les bras pour supporter le cartable de sa fille (séq.2) ; lorsque le monstre jette à l'eau sa première victime, il tend les bras par réflexe vers le fleuve (séq.3) ; lorsqu'il est suspendu au-dessus du vide et que le monstre passe au-dessus de sa tête avec sa fille dans la gueule, il tend bêtement la main alors qu'il est trop loin (séq.17). Il ne peut rien faire, mais c'est un réflexe, il veut aider. Son corps le porte toujours en avant contre tout raisonnement – à la fin, il saute même à l'eau du haut du pont au risque d'être ralenti dans sa course.



Tout est dit au début du film : il dort et ne se réveille que lorsqu'il entend « papa ! ». Il ne vit que pour Hyun-seo. Son frère lui reprochera au gymnase de dormir alors qu'il vient de perdre sa fille ; mais dès qu'il apprend qu'elle est vivante, il ne mange plus (dans le snack, séq.7, il est le seul à ne pas manger) et il perd le sommeil : il devient insomniaque au point de défier une anesthésie (séq.15). Il n'est que protection – et pourtant il est incapable de protéger.



Se-ori : manger à sa faim

Il y a un secret à cette défection – Gang-du est une forme de monstre à sa manière –, livré par le père à ses deux autres enfants distraits (séq.8) : Gang-du n'a pas mangé à sa faim lorsqu'il était enfant. Cette affirmation farcesque mérite pourtant d'être prise au sérieux. Tout le film file cette fable.

La morale de cette fable primitive pourrait se formuler ainsi : il faut laisser manger les enfants à leur faim. Les deux enfants fuyards que croise la

famille dans les égouts théorisent la chose avec philosophie (séq.7). Se-jin, l'aîné, parle du « se-ori », qu'il définit ainsi : un droit spécial qu'ont les enfants de voler de la nourriture lorsqu'ils ont faim. Il refuse fermement de voler de l'argent, en revanche chiper des nouilles instantanées, « c'est comme piquer une pastèque dans un champ ». Cette réflexion n'est pas qu'une parenthèse : scène suivante, les Park à leur tour se retrouvent dans le snack et cette fois il s'agit de nourrir, symboliquement, la petite Hyun-seo. De manière onirique, l'enfant apparaît, et chacun peut lui donner à manger. L'obsession de la nourriture prend une importance démesurée pour un film de monstre (un monstre qui de



son côté passe son temps à dévorer). Elle traverse le film et déclenche même les deux évènements qui font rupture dans le récit : lorsque Nam-joo se rend compte que Hyun-seo n'a pas mangé ; lorsque Hyun-seo tente de s'échapper pour donner à manger au garçon (cf. Analyse du récit).

Notons qu'à un instant les deux grandes lignes métaphoriques de *The Host*, celle de la farce satirique et celle de la fable morale, se croisent de manière bouffonne : lorsque Gang-du sort des expérimentations militaires (séq. 15), il tombe sur des soldats qui... font un barbecue. Double obscénité de ces soldats en train de manger pendant que Gang-du est torturé et que Hyun-seo meurt de faim.

Le bon geste

Un personnage a un rôle singulier dans cette fable sur la protection : la tante Nam-joo, remarquablement interprétée par Bae Doo-na qui lui donne un air sérieux vaguement clownesque. Elle noue un lien viscéral avec la petite, d'autant plus qu'il est fondé sur une déception : elle a perdu la compétition au grand désespoir de Hyun-seo et ne lui a ramené « que » la médaille de bronze. Nam-joo, après la mort du père, reste sur les lieux à la chercher et dort, comme un animal, dans l'armature d'un pont ; elle tombe ensuite, assommée, dans un trou : c'est elle qui s'approche le plus de ce que vit la fillette.

Nam-joo a un problème : elle est lente. Elle se concentre tellement longtemps avant de lâcher la flèche qu'elle ne la lâche pas. Lorsque la famille s'échappe dans le parking de l'hôpital, elle traîne entre les voitures, fait des circonvolutions, avant qu'on la fasse entrer de force dans la camionnette. Le geste de poser la main gauche sur la poitrine du policier (00:35:00) marque une autorité certaine, mais par trois fois, elle est empêchée de « protéger » ses proches. Nam-il l'empêche de décocher juste avant la mort de son père (séq. 9) ; la bête la propulse dans un fossé alors qu'elle seule sait où se trouve Hyun-seo (séq. 12) ; Gang-du l'empêche enfin de tirer car la bête a la petite dans la gueule (séq. 17). Elle est ridicule avec son grand arc et ses grands airs, totalement déplacée. Elle est inutile. Pourtant, comme Gang-du, elle n'est que protection. La clé du succès populaire



de *The Host* est au fond là : l'immense sympathie pour des ratés qui ne sont que bonté. Mais ce geste fantôme que Nam-joo n'a qu'esquissé au début, et qui a tant déçu Hyun-seo, elle doit l'accomplir. Elle doit le faire pour sa nièce. Figure tragique elle aussi, elle y arrivera lorsqu'il sera trop tard. Elle décoche le tir parfait, en plein dans le mille, dans l'œil de la bête, puis se détourne immédiatement de son geste et s'en va comme une championne qui retourne au vestiaire.

Le devoir d'aïnesse

Pourquoi toute cette famille est à ce point aux petits soins avec Hyun-seo ? La question n'est peut-être pas d'ordre familial, comme nous le fait comprendre l'adoption douce de Se-joo. Le garçon confie à Hyun-seo qu'il aimerait vivre dans un snack (séq. 14), ce snack où il a tenté au début de chaparder des friandises (séq. 2) : son rêve est réalisé à la fin dans ce tableau idyllique où, bien au chaud tandis qu'il neige dehors, il passe son temps à dormir et manger. Cette substitution n'a rien d'amer. La mort de la petite fille ne doit pas entacher l'arrivée d'un autre enfant : il faut l'accueillir avec hospitalité. C'est l'un des sens possibles du titre anglais « *The Host* ».

Cette loi de l'hospitalité s'impose certes aux adultes qui ont les moyens, et le devoir, de s'occuper des plus jeunes. Mais la leçon qu'apprend Hyun-seo au fond de la tanière, c'est qu'il n'y a pas d'âge pour protéger : elle aide le garçon et meurt pour lui. C'est cette protection même qui la rend plus forte et lui permet d'affronter le monstre avec courage. Cette loi dépasse la relation parent/enfant et même adulte/enfant : Hyun-seo a appris à protéger plus petit qu'elle, c'est son devoir d'aïnesse.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 2

L'apparition de Hyun-seo

Le recensement des scènes de repas mettra en évidence l'importance de la séquence de l'apparition de Hyun-seo. Le retour de la famille Park dans le snack que les deux orphelins viennent de cambrioler est situé au centre presque exact du film (00:50:32 – 00:52:16). La séquence est constituée de trois plans muets et fixes. On s'interrogera d'abord sur le coup de force narratif que constitue le troisième plan, ouvertement fantasmatique puisque Hyun-seo apparaît parmi les siens qui la nourrissent alors qu'en réalité elle est prisonnière des égouts et affamée.

Remarquable est le refus de respecter les codes du fantastique : l'apparition se fait en un seul plan, long de plus d'une minute, sans le moindre effet spécial (le chemisier de la fillette est même partiellement visible d'emblée) ; elle ne suscite aucun étonnement des participants et ne rompt pas le silence. L'apaisement de cette séquence de repas, loin de coïncider avec le tragique de la situation, sera l'unique réunion des cinq membres de la famille dans un même plan. On relèvera ainsi, en plus des échos que la scène suscite à travers le film, la fonction transitionnelle de la nourriture. À double titre, d'ailleurs : en un raccord subtil, le geste de Nam-joo qui tend une bouteille d'eau fera tomber une goutte d'eau dans la paume de sa nièce, revenue dans son cachot au plan suivant.



ÉMOTIONS MÊLÉES

Film fantastique, mélodrame, comédie, thriller, drame social, pamphlet politique : la critique a relevé les différents genres qui traversent *The Host*. Pourtant le cinéaste l'a répété à plusieurs reprises, il n'a pas cherché à « mélanger les genres ». La touche Bong Joon-ho est plutôt de manier différentes émotions. Le cinéaste dit qu'il s'est servi d'un concept coréen, « *Hee/Lo/Aa/Lak* », quatre caractères signifiant : « Joie/colère/tristesse/plaisir » (cf. l'entretien en bonus du DVD). Il ajoute : « Dans *The Host*, ces quatre sentiments coexistent avec violence et rapidité. »

L'enjeu de la mise en scène de *The Host* sera de faire coexister ces émotions. Pas seulement de passer de l'une à l'autre d'une séquence à l'autre, mais de gommer au maximum leur laps de transition.

Le *piksari*

Pour expliquer le passage brutal d'un ton à l'autre, Bong Joon-ho avance le terme de « *piksari* » : « Les jeunes ont un mot pour ça : « *piksari* ». C'est ce qui rate. Trébucher, manquer un geste, c'est *piksari*. »¹. Dès le début de *The Host*, plusieurs chutes brisent ainsi le rythme des scènes : la chute du père quand il court vers sa fille (séq.2), le trébuchement de la bête sur la berge (séq.3) ou bien la glissade exquise du militaire en combinaison jaune venu rassembler les contaminés et qui se relève en essayant de garder sa contenance (séq.4). Autant de gags burlesques qui marquent un changement de ton imprévisible au cours de la scène. D'où le sentiment d'être en permanence pris à revers : on ne sait plus sur quel pied danser.

Mais les gags laissent place à des ruptures beaucoup plus sérieuses : lorsque le père pense prendre la main de sa fille et qu'il s'aperçoit après coup que c'est celle d'une autre enfant : *piksari*. Lorsque le fils dit à son père qu'il reste une balle dans le chargeur, et que face à la bête le fusil s'avère vide : *piksari*. Lorsque l'oncle s'élance face au monstre avec son cocktail Molotov et le fait bêtement tomber derrière lui : *piksari*. Dans ces moments, l'effet n'est pas comique, mais tragico-mique. Ces événements imprévisibles nous laissent interdits, ils provoquent un étonnement mêlé d'effroi, nous faisant hésiter entre plusieurs émotions et nous



laissant en quelque sorte au bord du vide. L'émotion dominante est peut-être celle de l'admiration pour un cinéaste qui ose briser l'élan de sa scène, qui ose casser une scène d'action par une petite éclipse (plus de balle, plus de cocktail) qui nous laisse dans le désarroi. En salles, on peut sentir un souffle parcourir l'assemblée.

Le bouquet

Le *piksari* est un événement perturbateur qui cherche surtout à désamorcer. Mais Bong Joon-ho va plus loin. Il cherche à maintenir dans le même plan des émotions contradictoires.

Le pic tragique de *The Host* est certainement la mort du père, pile au centre du récit. C'est un pic car se rejoue presque à l'identique l'enlèvement de Hyun-seo : lorsque Hyun-seo se relève, lorsque Hie-bong s'aperçoit que son fusil n'a plus de munition, le plan est le même : la bête – réduite à une grande gueule floue – s'avance par derrière à grandes enjambées. Les effets numériques permettent la cohabitation sidérante au sein de la même image d'un corps réel et d'un monstre de pixels. Mais par-delà la prouesse technique, on a ici le souci de dédoubler l'image et de faire « paniquer » le regard du spectateur.

Le *piksari* sinistre du plan précédent (pas de balle dans le chargeur) nous menait au bord du vide, dans l'attente, suspendus entre les émotions. Avec le plan sur le père condamné, les émotions naissent en bouquet. Comme face à l'enlèvement de Hyun-seo, nous épousons exactement le regard de Gang-du qui, impuissant, assiste à la répétition de la même scène, qui a lieu les deux fois par sa faute. Hie-bong tend le bras, d'un geste las, comme pour dire, sans conviction, à son fils de partir. Mais ce geste est aussi bien un geste d'adieu et son esquisse discrète s'oppose à la puissance de la bête qui va l'assommer.

Bong Joon-ho jongle avec différents niveaux d'émotion. L'émotion du spectateur se démultiplie face à la situation : peur de ce sanglier au pas de charge, tristesse devant la mort du père et en même temps rire coincé dans la gorge par la gaffe de Gang-du. Comme nous partageons le regard de Gang-du et sommes identifiés à lui, nous éprouvons l'émotion du personnage (horreur, culpabilité – redoublées



puisque l'histoire se répète). Enfin le caractère contemplatif de la scène au ralenti nous place dans une pure perception esthétique : plaisir de ce décalage entre le net et le flou, entre une masse au galop et un corps frêle ; admiration devant un cinéaste qui en quelques secondes gagne sur tous les tableaux.

En même temps

On voit donc que l'ambition est plus vaste : pas seulement surprendre le spectateur, mais lui permettre d'éprouver en même temps un feuilleté d'émotions. Par exemple lorsque Gang-du découvre l'antre de la bête, il hurle, suspendu, au milieu du vide. La mise en scène de l'événement n'est pas celle que l'on était en droit d'attendre : un plan en grand angle nous montre le héros se balançant, ridicule et grimaçant. Pourtant son indignité crasse est émouvante. Le cinéaste est assez sûr de lui pour savoir que le spectateur ne « perdra » pas l'émotion précédente (le désespoir d'un père d'avoir perdu sa fille), et qu'il peut y ajouter une autre sans contrariété : le ridicule d'un homme qui ne saura jamais se tenir. La coexistence de ces deux émotions est ici littéralement « pathétique ». Le pathétique rend compte autant du pathos qui parcourt *The Host* (ralentis, musique solennelle), mélodrame qui finit mal, que le grotesque, le sale, le risible, le *pas présentable*.

On pourra replacer cette exigence de mêler les tonalités et les registres dans une perspective romantique occidentale : c'est toute la bataille des romantiques au début du 19^{ème}, s'autorisant du drame shakespearien, mélange de sublime et de grotesque, pour bousculer l'esthétique classique. Certes. On pourra aussi chercher si les metteurs en scène coréens qu'admire Bong Joon-ho, Kim Ki-young en tête², lui ont appris l'équilibre des genres. Mais l'acuité singulière avec laquelle il travaille sur le spectateur scène par scène, presque plan par plan, pour décaler les émotions et les « tuiler », est assez inédite. Les émotions contradictoires ne se neutralisent pas, elles s'intensifient.

À revoir le film, de nombreux détails font état d'une attention à la contradiction jusqu'à la schizophrénie. L'exemple le plus vertigineux d'une coalition des émotions (joie/tristesse) est le montage parallèle final entre Se-joo revenant à la vie



et le corps mort de Hyun-seo. Alors que Gang-du essaie de réanimer le garçon, Bong Joon-ho montre la fillette inanimée dans les bras de sa tante, puis revient sur le garçon qui se réveille (au ralenti). Le cinéaste insère alors un flash-back complètement imprévisible sur le corps mort de la fillette dans les bras de son père quelques minutes plus tôt, avant de revenir sur Se-joo, bel et bien vivant. Ce montage parallèle entre les deux enfants va jusqu'à la confusion, le spectateur croyant un instant que c'est la fillette qui s'éveille. Il noue d'une même chair et d'un même élan les deux enfants placés ensemble dans les bras de « leur » père. Lune pour la dernière fois, l'autre pour la première.

1) « L'art du piksari », Entretien avec Bong Joon-ho, *Cahiers du cinéma* n°618, décembre 2006, p.48.

2) Kim Ki-young (1919-1998) a réalisé de nombreux films mêlant drame social, fantastique et grotesque. Son plus célèbre est *La Servante* (1960). Bong Joon-ho a participé à une table ronde sur son œuvre lors de la rétrospective organisée par la Cinémathèque française en 2006.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 3

Héros piksari

Gang-du héros comique ? L'enjeu du *piksari* (cf. ci-contre) peut être précisé à partir du rôle central joué par l'acteur Song Kang-ho, vedette en Corée, déjà interprète de Bong Joon-ho dans *Memories of Murder* et comédien de plusieurs films de Park Chan-wook (*Sympathy for Mr. Vengeance*) et Kim Jee-woon (*The Foul King*). On relèvera les principales caractéristiques de ce personnage paradoxal à partir de l'étude de la séquence inaugurale (séq.2). L'apparence massive de l'acteur ainsi que l'inexpressivité relative de ses traits conviennent à ce héros de comédie : éternel épuisé, gourmand, quasi-mutique, Gang-du est peu soucieux de ce corps qui le trahit à l'instant même où il retrouve sa fille. La maladresse physique symbolise ainsi, plus gravement, son incapacité à assumer sa paternité bien que sa naïve générosité ne soit pas en cause.

On notera qu'au fil du récit Gang-du apparaît davantage comme un idiot au sens dostoïevskien du terme. Son inadap-
tation est peut-être celle d'un surdoué, en butte à l'incompréhension des autres, dont les blessures remontent, de l'aveu même de son père (séq.8), à la petite enfance. Alors s'expliquerait la contradiction, très *piksari*, d'un lourdaud capable de comprendre l'essentiel d'une langue qu'il ne parle pas (l'anglais, séq.13), de résister à l'anesthésie qu'on lui a imposée et de surmonter une opération du cerveau qui le rend encore plus vaillant (séq.15).

DEUX RUSES

(Séquence 16 : 01:29:56 – 01:35:20)

Hyun-seo et Se-joo ont préparé leur évasion : ils ont fabriqué une échelle de corde, hélas trop courte ; le retour du monstre les a obligés à retourner dans leur trou (séq.14). C'est leur deuxième chance.

Note : la séquence, très découpée, contient trente-sept plans. Les vingt qui sont illustrés sont indiqués en gras.

1-2. Le garçon meurt littéralement de faim. D'un geste expert qu'elle a déjà exécuté pour savoir si le frère aîné était en vie (séq.8), elle sent si l'enfant respire (1). Ses gestes sont maternels (2). Comme un animal, elle doit ramener à manger au nid pour son petit ; le « nid » de la bête est en un sens devenu le sien.

3-4. Elle s'avance (3) : son visage strié de noir et sa chemise blanche donnent l'étrange éclat de la séquence : sombre mais éclairée par l'enfant même (son vêtement et ses yeux), par les os au sol et les reflets sur la peau de la bête. L'œil éteint de la bête la convainc qu'elle dort (4). L'affrontement de la petite fille et du monstre a des airs mythologiques : il rappelle David contre Goliath ou Ulysse crevant l'œil de Polyphème endormi afin de pouvoir sortir de son antre (l'œil unique de la bête, cadré trois fois, en fait d'ailleurs une espèce de cyclope). L'arme du faible est comme toujours la ruse.

5-7. Hyun-seo ramasse une canette (5). La canette fait un grand périple dans le film, toujours liée au père : Gang-du en donne une à boire à sa fille pour lui montrer qu'elle est grande ; elle tape ensuite dedans au sortir du snack lorsque sa tante a perdu son match. Dans les égouts, elle dit au garçon que ce qu'elle voudrait le plus au monde, c'est « une bière bien fraîche » – avant que l'animal crache une bière écumante au milieu des ossements. Le lancé de Hyun-seo est un écho au geste du père sur les berges du Han : il jette une bière à la bête avant que les curieux l'imitent stupidement, comme on jette des cacahuètes dans un zoo. Hyun-seo jette la canette sur le dos de la bête qui ne réagit pas (6) puis elle recule (7). L'intelligence, le courage, la détermination de l'enfant impressionnent.

8. La résolution est prise : elle va chercher du secours (nous ne savons toujours pas comment). Hyun-seo, de profil, l'annonce à Se-joo tandis qu'un zoom cadre son visage de plus en plus près (8). Mais elle est si lyrique qu'on comprend, en creux, que sa tirade est autant adressée avec amertume au père qui l'a laissée croupir au fond de son trou. Elle veut faire ce qu'elle aurait aimé que son père fasse pour elle. Elle est obligée de se prendre en main pour s'occuper de plus petit qu'elle.

9-10-11. Rapide coup d'œil à l'échelle de corde (9), elle s'élance (10) et un travelling longeant le mur nous révèle que le garçon a beau

« mourir » de faim, il ne peut s'empêcher de regarder (11). Il y a un vrai petit gag ici dans ce visage discret qui se profile dans le mur. L'enchaînement rapide nous fait comprendre d'un coup comment elle compte s'en sortir : la folie de l'enfant n'a d'égale que son audace.

12-13-14-15. Tout va très vite : elle marche sur la bête (12), l'échelle tient (13), elle reste suspendue, au ralenti (14). C'est une réussite. Pourtant son visage laisse entendre que quelque chose ne va pas (15). 16-17. Rupture dans la scène : ellipse magnifique, Se-joo se retrouve maintenant sans crier gare dans la tanière (16). Nous ne l'avons pas entendu venir, il y apparaît. Pourquoi son regard est-il si sérieux ? Que voit-il que nous ne voyons pas ? Le cadrage revient sur Hyun-seo comme en 15, sauf que la fille glisse vers la gauche au mépris des lois de la pesanteur (17). Ses bras tendus délaissent magiquement l'échelle de corde.

18-19. Un plan plus éloigné nous révèle la scène : Hyun-seo est tenue en l'air par la créature (18) puis *gentiment* posée au sol (19). Mystère : pourquoi la créature la pose-t-elle ? On comprend que la petite soit tétanisée : son effort est réduit à néant (il y a une ironie à arrêter aussi facilement la fuyarde, en dormant, comme si elle n'avait aucune chance de sortir), et une menace plus grande l'attend. Elle est à découvert et la bête est – peut-être – réveillée. La séquence maintient l'ambiguïté : dort-elle ? – auquel cas elle saisisrait l'enfant par réflexe, dans son sommeil. Ou bien veille-t-elle ? – auquel cas elle rangerait l'enfant dans son garde-manger pour remettre à plus tard son festin. Le suspense est malaisant : la bête a-t-elle conscience depuis le début de ce qui se trame, bref ruse-t-elle ?

20-24. La petite rusée devient extrêmement prudente (20, 22). Un nouveau plan sur l'œil (21) nous assure que la créature dort toujours. La queue se déroule, libère l'enfant (23) et vient s'enrouler près du corps de la bête (24). À partir de cet instant, la respiration de la fille enfle progressivement, en parallèle inversé au souffle calme de l'animal qui dort paisiblement. Partie d'un manque de souffle (le garçon affaibli), la séquence fait « monter » la respiration jusqu'à l'insoutenable.

25-34. Le suspense qui suit repose sur une série de plans alternés entre Hyun-seo (25, 28, 30, 32, 34), Se-joo (26, 29) et trois détails grossis. Premier détail, le garçon mouille sa culotte et l'urine est visible sur son pantalon et... audible sur la bande-son, qui mêle dans un tout humide les écoulements et suintements (le bruit de « léchage » que fait la queue en laissant Hyun-seo) (27). Deuxièmement Hyun-seo essaie de bouger ses pieds qui semblent soudain peser mille tonnes : elle qui était si agile n'arrive pas à bouger ses baskets sans bruit (33). Enfin un insert s'attarde sur une araignée jaune qui grimpe sur son bras (31).

Insert remarquable à divers titres, outre sa tache de couleur : il amène l'indifférente nature dans le plan, une araignée qui n'a que faire de ce combat de géants qui se passe au-dessus d'elle. Mais aussi, puisque Hyun-seo baisse les yeux et la remarque (30), on peut décrire ce que cela nous indique sur elle : d'une part que, contrairement aux filles de son âge, elle n'a plus peur des araignées, elle a un autre monstre à affronter ; d'autre part elle est comparable à l'araignée, elle a marché sur un être plus grand qu'elle ; enfin son attention est à ce point aiguisée dans ce moment d'attente maximale (on entendrait une mouche voler) qu'elle perçoit même ce « détail ». La plupart des cinéastes auraient fait exactement l'inverse : l'héroïne n'aurait pas senti l'insecte afin de signifier que son attention est portée tout entière sur le monstre.

35. Troisième et dernier plan de l'œil de la bête qui rythme la séquence de manière fatale. Cette fois-ci l'œil s'anime (35). Il suffit d'un changement de couleur, d'un battement vif pour que la petite qui est placée tout de même assez loin comprenne que la bête s'éveille. C'est presque de la télépathie entre les deux êtres. Il passe quelque chose entre elles deux qui est très mystérieux. La bête a à peine « ouvert » l'œil qu'elle est déjà à l'attaque.

36-37. Hyun-seo se retourne dans un plan bref (36), le monstre se met en branle avec une rapidité stupéfiante (37a). C'est certainement le moment le plus virtuose du point de vue de l'animation. La contorsion de la créature dans un espace exigu doit être crédible : elle grimpe le long du mur et redescend pile au moment où les enfants entrent dans le trou. La lumière se fait plus sinistre sur cette enfant qui court au milieu des squelettes. Il y a quelque chose d'inférieur dans cette tombe où elle est enterrée vivante avec ce bourreau qui n'attend que son bon vouloir pour porter le coup de grâce.

Il faut relire cette séquence à la lueur de la précédente (séq.14) où la bête enragée hurle de ne pouvoir accéder à ce recoin où les enfants ont trouvé refuge. Cette fois-ci elle arrive pile à temps (même si nous ne le savons pas encore) comme si le timing était concerté. Il y a ici une part du sadisme que les chats mettent à jouer avec les souris. La séquence s'interrompt plus qu'elle ne se termine : la bouche s'ouvre tellement grand qu'elle engouffre tout et qu'aucune image n'est possible ensuite (37b). Seul résonne le cri des enfants sur le noir qui ponctue la séquence. Au plan suivant, le visage flou du père hagard laisse présager le drame.



2



3



4



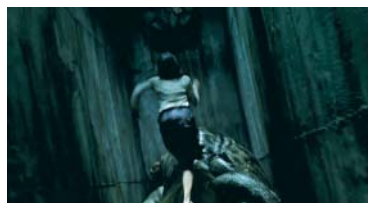
5



8



11



12



16



17



18



19



20



23



24



27



31



34



35



37a



37b

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 4

Plongées

Le son continu d'écoulement dans cette séquence nous rappelle que l'élément aquatique est omniprésent. De nombreuses séquences se déroulent dans les égouts ou au bord du Han, parfois sous une pluie torrentielle. On pourra s'attarder sur le rôle de cet élément.

L'eau du fleuve est toujours filmée en plongée, parfois en plongée verticale comme l'illustre l'apparition du titre immédiatement après le suicide du haut du pont. Parfois la caméra « prend l'eau » : les gouttes ruissellent sur le viseur lorsque Gang-du saute dans le fleuve après l'enlèvement de sa fille ou quand il tire sur la bête un jour de pluie.

Le monstre est aperçu plongeant à plusieurs reprises et pourtant, constat surprenant, aucun plan en immersion n'est proposé. On ne saura jamais exactement ce qui se passe sous une eau présentée comme opaque ; nul ne songera d'ailleurs à essayer d'y traquer l'être hybride. À la lumière des deux premières séquences, on vérifiera que le milieu aquatique renvoie aux mystères de la création et du développement de la bête. Plus généralement, l'association de l'eau à la prénatalité sera déduite d'une recherche psychanalytique : la plongée signale un désir régressif. Au fond de l'antre de la bête, dans les profondeurs du fleuve, cette plongée régressive symbolise la mort.



UNE APPARITION SOLAIRE

Les promeneurs du dimanche, auxquels se joint Gang-du, ont aperçu une étrange forme se déplier sous un pont et plonger. Ils sont étonnés, curieux, mais n'entrevoient ni le danger ni le caractère inédit du prodige. Lorsqu'une ombre se devine sous l'eau, ils imitent Gang-du et jettent leurs canettes de bière à la bête. Gag malicieux : la pollution du fleuve est aussi celle, quotidienne, des promeneurs. Gang-du, inconscient, revient à sa préoccupation du moment, donner au client son poulpe séché, lorsque, éberlué, il aperçoit quelque chose hors-champ.

Le plan commence ainsi : en amorce, les cheveux décolorés de Gang-du ; au fond, quelque chose avance en bousculant tout sur son passage. Le cadrage permet d'avoir à la fois le héros et le monstre que l'on va suivre dans un trajet continu et presque commun. Rien n'obligeait le cinéaste, qui ailleurs découpe beaucoup, à adopter le plan long, mais la force de cette première apparition vient justement du refus de couper. « Montage interdit », selon la formule d'André Bazin¹, qui voulait voir dans le même plan la rencontre entre l'homme et l'animal sous peine que soit rompu le charme de leur cohabitation.

Évidemment les propos de Bazin portent sur la rencontre réelle entre un homme et un animal. Ici l'animal est numérique et l'acteur Song Kang-ho court derrière du vide (voir l'analyse précise de la fabrication de ce plan par strates successives dans un bonus du DVD). Pourtant l'exigence de Bong Joon-ho est bazinienne : avec le souci du plus grand réalisme, il faut faire *comme si* l'homme et le monstre cohabitaient, et pour cela il ne faut pas couper.

Le trajet des deux est curieux : alors que la foule fuit le monstre, Gang-du le suit. Il est en bas des marches et aurait tout loisir de partir dans l'autre sens, or par mimétisme il court avec la bête. Il veut voir c'est certain, il veut aider surtout, comme le prouve son geste de tendre les bras vers la victime propulsée dans le fleuve. La force d'attraction qui le pousse derrière le monstre montre que ce coup-ci il est à la hauteur de l'événement.

Pour représenter la sidération de cet événement merveilleux, contre-nature, Bong Joon-ho a l'idée fulgurante de filmer le monstre à contre-jour, en plein soleil. Le



soleil frappe, nous éblouit, comme si la nature entière se déréglait. Il est peu probable que le cinéaste y ait pensé, mais ce dieu soleil rayonnant sur les escaliers menant au fleuve donne aux berges les allures d'un temple aztèque. Il se joue ici quelque chose de mythique, d'immémorial, de sacrificiel même (le monstre ne repartira-t-il pas avec une prise de choix : un enfant ?).

Bong Joon-ho aimant le grand écart, cet aspect mythologique est immédiatement relativisé par deux gags : le premier, assez glaçant, est le corps propulsé en l'air, tellement haut que cela en devient invraisemblable. Le second, franchement drôle, est la chute de la bête qui fait un roulé-boulé et manque de tomber dans le fleuve. C'est visiblement la première fois qu'elle met la patte à terre, elle n'est pas encore au point. Dès le début du plan, la musique aura marqué l'aspect inquiétant de la créature tout en rythmant son pas de percussions lourdes mimant la démarche pataude de l'animal.

Tout du long nous épousons le point de vue de Gang-du et nous ne découvrons l'ampleur de la panique qu'avec lui, lorsqu'il monte les marches : la bête entre par le hors-champ et manque d'écraser le héros qui se plaque au sol. Au plan suivant, le cinéaste se permettra un très brutal changement de point de vue, avec un gros plan nappé de musique classique sur la main d'une jeune fille qui se nettoie les ongles (cf. Ouverture pédagogique 6, p.16).

1) André Bazin, « Montage interdit », *Cahiers du cinéma* n°65, décembre 1956, p.32-36.

LE DÉCOR

L'univers visuel de *The Host* bizarrement n'obéit pas à des canons fantastiques ou à une imagerie numérique. Il est entièrement décliné du décor réel dans lequel évoluent les personnages. Depuis son premier film, *Barking Dogs Never Bite*, réalisé dans le grand ensemble où il avait vécu, Bong Joon-ho déduit les personnages, scènes et situations du décor dans lequel ils prennent place. Alors que dessinateurs et artistes modelaient la créature numérique en studio, Bong Joon-ho passait son temps à déambuler sur le bord du Han et dans les égouts.

Logiquement la créature prend l'apparence du décor : elle est le pur produit de son environnement. Une même teinte gris-verdâtre enrobe les rives du Han, les bâtiments, les égouts et la bête. Cette couleur renvoie certes au coloris terne de nombre de films de genre récents, dont le modèle est le thriller *Seven* (David Fincher, 1995) mêlant monochrome verdâtre et pluie battante dans une indistinction d'ensemble ; mariage repris par Bong Joon-ho dans *Memories of Murder* et dans la scène impressionnante de la mort du grand-père. Mais plus spécifiquement il s'agit de mouler le monstre dans le décor : gage de réalisme, puisque son apparence visuelle ne dépareille pas au milieu de l'architecture moderne ; et surtout véhicule allégorique, exact produit du monde délabré dans lequel il naît.

Mises en boîte

The Host décrit un espace limitrophe, interlope – un mélange grisâtre de pont, d'architecture métallique, de berges et d'égouts – dont le monstre fait son milieu naturel, passant d'une zone à l'autre avec une rapidité qui prend de vitesse les personnages (ainsi Se-joo et Se-jin séq.7).

En plus du resserrement inattendu sur cet espace hybride, surprend la propension du film à « mettre en boîte » l'animal et les personnages. Lors de la première attaque, le monstre reste prisonnier d'un baraquement que le cinéaste décrit dans l'entretien en bonus sur le DVD comme étant celui de l'association de protection des oiseaux. Quant à la cachette du monstre, c'est un large puits rectangulaire dans lequel il se couche de tout son long. Côté Park, le décor prend les mêmes formes de parallélépipèdes : du snack multifonction dans lequel vit Gang-du (autant une boutique qu'une maison) au snack (est-ce le même ?) dans



lequel la famille se repose et qui sera renversé par la bête (séq.9). Par ailleurs, le trou dans lequel chute brutalement Nam-joo avec son arc (séq.12) rappelle en plus étroit l'ancre du monstre, et le baraquement invraisemblable dans lequel Gang-du subit des expériences médicales rappelle précisément par sa forme le baraquement aux oiseaux.

Ces rimes, là encore, entretiennent un rapport d'identité entre les éléments : le monstre dans sa tanière est l'équivalent monstrueux de Gang-du dans son snack. Les deux vivent au même endroit et partagent quelques traits communs (maladresse, lourdeur, saleté). L'un et l'autre sont momentanément pris au piège d'un baraquement dont il faut s'échapper. Ces rapprochements se donnent moins à interpréter qu'ils se donnent à voir, dans l'unité visuelle très forte d'un film qui multiplie les changements de ton mais qui conserve en revanche une unité de lieu et d'action très ferme.

Ce goût pour l'« encastrement » peut enfin être rapproché des nombreux plans en plongée verticale qui encadrent les corps dans la largeur de l'écran : le monstre à peine entraperçu dans le fleuve (séq.1), la famille Park se lamentant au sol dans le gymnase (séq.4), Hyun-seo faisant la morte dans la tanière de la bête (séq.8), etc. La volonté (naturaliste) du cinéaste de ne pas détacher les corps de leur décor se transforme en propension (graphique) à les attacher à lui, à les encadrer, à les « caser », comme dans une case de manga.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 5

Mises en boîte

De nombreux plans cadrent des téléviseurs. Dès le début (séq.2), Gang-du est devant le petit écran avec Hyun-seo. Après quelques secondes d'un reportage sur un accident (on a retrouvé le corps mort de l'homme que l'on a vu sauter du pont séquence 1...), le père et la fille suivent les exploits sportifs de Nam-joo. D'autres lieux seront marqués par la présence de la lucarne. Il en va ainsi, étrangement, du gymnase-sanctuaire où un agent décontaminateur cherche un journal TV qui répondrait à sa place aux questions du public. Le « flash spécial » annonçant l'avis de recherche des Park est découvert par la famille sur le tableau de bord du véhicule qui les mène au Han. Que représentent ces plans ? Ils véhiculent un discours officiel, souvent à la gloire des États-Unis, avec lequel cinéaste et personnages prennent leurs distances. En témoigne l'effet de « cadre dans le cadre » obtenu en filmant directement l'écran. Éclate ainsi l'opposition entre l'histoire des Park et une désinformation qui semble se propager à la manière d'un virus. En plusieurs occasions, les images TV s'affichent plein cadre (cf. séq.10) transformant le film en monstre hybride, confondant des images de nature différente. Le héros prendra sa revanche en fin de film en éteignant peu respectueusement l'appareil de son orteil.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 6

La Belle et la Bête

La première attaque du monstre sera l'occasion d'une réflexion sur la représentation de la violence au cinéma. Une sous-séquence, en trois plans, montrera que la violence de *The Host* ne repose pas tant sur les conventions du film gore que sur des choix de cadrage et de montage – visuel ou sonore – qui mettent en exergue la notion de point de vue. Pas de sang, en effet, dans l'agression par la bête hideuse de la jolie jeune fille au walkman.

On relèvera le jeu des contrastes, perceptible à travers l'échelle différente des plans et les brutales variations sonores. Ici, l'écoute « en aveugle » révélera que l'identification du spectateur à la fille et l'impression de violence qui en découle tiennent au choix du point d'écoute de la victime. C'est la musique que la mélomane est seule à percevoir que nous entendons... jusqu'au moment du choc avec le monstre et de l'arrachement des écouteurs. À l'opposé, le passage de l'insert des mains qui se curent les ongles au gros plan du visage du personnage correspond à une focalisation qui rend compte de son point de vue sans recourir au plan subjectif. On remarquera enfin qu'une part essentielle de la tension de l'extrait (et de son ironie) tient à ce que sait le spectateur qui a déjà vu le monstre. Selon l'opposition hitchcockienne, la scène repose alors sur le suspense plus que sur la surprise.

LE MONSTRE

Le titre original est simplement *Gwoemul*, « le monstre ». Dans plusieurs entretiens, le cinéaste a remarqué que la Corée n'avait pas de tradition de film de monstre. Appeler le film ainsi, c'est donner une portée générique et inaugurer « le film de monstre » dans son propre pays.

Stupeur : le monstre apparaît au bout de dix minutes, d'un seul coup, en entier et en pleine lumière. La loi du genre est au contraire de retarder l'apparition et de la dévoiler progressivement. Le ténébreux *Alien* (Ridley Scott, 1979) est le modèle en la matière. En transgressant cette loi, Bong Joon-ho gagne sur plusieurs tableaux : 1. L'effet de surprise. 2. L'effet comique : le monstre est comme « tout nu » et déplacé de son milieu naturel. 3. Le cinéaste se débarrasse de la bête pour recentrer sur ce qui l'intéresse davantage (le mélodrame familial, le pamphlet politique). Il y a donc un triple enjeu stratégique à montrer le monstre. À quoi ressemble-t-il ? Les dessins préparatoires attestent de l'évolution naturelle très lente de la bête (cf. Document). Au bout du compte ce poisson-crapaud mélange les espèces comme le film mélange les genres : il a des faux airs de la salamandre géante de Chine et du poisson-chat géant du Mékong ; il digère comme l'anaconda (il avale ses proies et régurgite leurs restes) ; à terre, il charge comme un sanglier (une tête de sanglier orne d'ailleurs le snack des Park). Le designer Jang Hee-chul dit également avoir étudié les malformations d'animaux monstrueux : la créature est dissymétrique (cinq pattes), des poissons semblent plantés dans son dos. C'est un monstre aux trois sens du terme : un animal fantastique, un être difforme et une créature particulièrement laide.

Paradoxe : on a beau voir ce monstre en pleine lumière, il est difficile de se souvenir de son apparence ; par exemple se souvient-on qu'il court sur deux pattes, mais qu'il se dresse (séqu. 16) sur ses pattes arrière et accroche les cheveux d'une victime (séqu. 3) avec une cinquième patte atrophiée ? Cette difficulté est accentuée par les disparités impliquées par ses terrains de jeu. Dans l'eau, il est invisible, paraît petit (Gang-du croit voir un dauphin...) ; sur terre, il est lourd et pataud ; dans les airs, il trouve une grâce insoupçonnée. Qui jurerait que c'est bien le même monstre qui passe ainsi d'un élément à l'autre ?



L'œil de la bête

Le monstre ne paraît pas autre chose qu'un simple animal en chasse. Pourtant la relation avec Hyun-seo est plus complexe. La bête kidnappe l'enfant sans la tuer comme King Kong enlève Fay Wray. La mère de Hyun-seo étant la grande absente du film, le monstre figurerait cette mère partie qui viendrait retirer la garde de l'enfant à un père décidément trop incapable. La scène finale où Gang-du est obligé d'arracher l'enfant à une bouche « vaginale » (sans doute inspirée de *Predator* (John McTiernan, 1987)) confirme cette hypothèse, mais elle n'est qu'esquissée par un cinéaste qui refuse de psychologiser la bête. Il insiste en revanche sur la relation ludique puisque la bête joue au chat et à la souris avec la petite (cf. Analyse de séquence). Ce comportement capricieux se retrouve avec la mort cruelle du grand-père que le monstre frappe contre le sol avant de s'en aller d'une pirouette insolente.

Plus troublant, par deux fois il est question du regard du monstre. Lors de l'attaque du snack, Gang-du se réveille et dit : « Il nous regarde. » Étrange perspicacité car dans la position cul par-dessus tête dans laquelle se trouve la bête, il est bien difficile de savoir où est son regard. Enfin, juste avant d'arriver au fleuve, avec Hyun-seo dans sa gueule, la créature se redresse sur ses pattes, pour la première fois se met debout et s'arrête *pour regarder*. Le cadrage de dos accentue encore son « humanité », ainsi que le raccord de regard qui suit : on voit ce qu'elle voit, on épouse son regard, les manifestants vus de loin avec de grandes banderoles colorées. La mutante a appris à marcher sur la terre, elle apprend à se mettre debout, elle regarde : elle ne cesse jamais de muter.

DES MONSTRES AQUATIQUES

On a vu les curieuses qualités du monstre de *The Host* (cf. Figure). Il faut maintenant le replacer dans sa « famille » naturelle, la grande lignée des monstres aquatiques.

Au cinéma d'abord. Bong Joon-ho fait d'abord évidemment référence au monstre japonais Gojira, connu sous le nom de *Godzilla* (Ishiro Honda, 1954). Ce dinosaure sorti des mers pour attaquer l'archipel nippon était l'incarnation à peine voilée de la bombe atomique. L'original a connu un nombre incalculable de suites jusqu'à un duel au sommet *King Kong contre Godzilla* (Ishiro Honda, 1962), le plus gros succès de la série. Jamais pourtant le monstre de *The Host* (qui n'a pas de nom) n'entre dans Séoul, contrairement à *Godzilla* marchant dans Tokyo ou *King Kong* dans New York en 1933 dans le film de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack. Nulle scène de destruction, la bête reste tapie dans sa tanière et ne sort que pour manger, elle n'a aucun dessein d'envergure. La scène de panique au début sur les berges du Han n'engendre aucune autre image de foule, le film se replie sur les égouts.

Bong Joon-ho s'écarte donc du film catastrophe. Le descendant direct de *Godzilla* serait davantage le film hollywoodien *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008) : une créature marine gigantesque attaque New York. Les scènes de destruction se multiplient, filmées à la caméra vidéo en écho aux captations des attentats du 11 Septembre. La créature, longtemps cachée, se révèle partiellement en fin de film : anthropomorphe, à la texture de poisson, elle se déplace comme une mante religieuse.

Imaginaire

Par-delà la filiation cinéphile, le monstre de *The Host* entre dans un imaginaire tératologique classique (mythologie, littérature, peinture) que l'on peut classer en deux branches : les monstres marins et lacustres. En ce qui concerne les premiers, la filiation se fait moins avec les



Photos : *King Kong contre Godzilla*
Rank Film Distributors/coll. Cahiers du cinéma/D.Rabourdin.



Photos : *Cloverfield* – Paramount Pic.

créatures lointaines attaquant au milieu des océans, qui relèvent d'un autre imaginaire (serpents de mer ou baleine blanche), qu'avec les apparitions côtières de monstres amphibies. Un exemple remarquable est donné par Plinie l'Ancien dans son *Histoire naturelle*. La lutte entre Persée et le monstre marin pour libérer Andromède dans la mythologie grecque trouve aussi chez Ovide une figuration curieuse (cf. Sélection bibliographique pour ces deux exemples). Les exemples demeurent assez restreints et anciens.

L'apparition de la bête à la surface du Han évoque davantage, inévitablement, « Nessie », le monstre du Loch Ness, dont la légende n'a cessé d'enfler depuis les premières « photographies » en 1933 (l'année d'ailleurs de la sortie de *King Kong*). Le cinéaste allemand Werner Herzog s'est même prêté comme acteur et producteur à un faux documentaire attestant l'existence du monstre et son apparence de reptilien préhistorique (*Incident au Loch Ness*, Zak Penn, 2004).



Il faut noter deux éléments qui font de la créature mutante de *The Host* une exception, dont la valeur va au-delà de la tradition cinéphile. Premièrement les qualités des monstres aquatiques sont toujours la démesure et l'indétermination : tout l'inverse de la bête de *The Host*, de taille moyenne et visible en plein jour ; le cinéaste avait donné comme indication de départ qu'elle devait être « de la taille d'un camion ». Deuxièmement, le monstre n'est ni marin ni lacustre, mais fluvial, ce qui est très rare dans les représentations : une part de l'émerveillement de *The Host* vient de ce qu'un monstre sort d'un fleuve, en pleine ville, comme s'il sortait de la Seine à Paris au milieu des bateaux-mouches. Notre imaginaire n'est pas habitué à un tel ressort.

LA SCÈNE SELON BRIAN DE PALMA

Bong Joon-ho cite systématiquement comme influence des classiques américains du film de monstre (*Les Dents de la mer*, *Alien*) et, de manière plus étonnante, *Signes* de Night M. Shyamalan (2001), chronique d'une famille (un père et ses deux fils) luttant contre des extra-terrestres. Un cinéaste pourtant inspire de manière plus profonde la mise en scène de Bong Joon-ho : Brian De Palma.

Le ralenti

Dans un raccourci fulgurant, Bong Joon-ho oppose deux manières de penser le ralenti : « Il y a deux types de ralenti : le ralenti façon De Palma et le ralenti façon John Woo. L'un est dans la tension retenue, l'autre est dans l'explosion, la propagation. De Palma, c'est le ralenti précoïtal, il voudrait, mais il se retient. John Woo, c'est le ralenti post-coïtum, il lâche tout. Je préfère les ralentis à la De Palma. »¹ Les ralentis dans *The Host* interviennent parfois brièvement (le plan de Hyun-seo se balançant à son échelle de corde) mais le plus souvent longuement, suspendant l'action au moment fatidique : l'enlèvement de Hyun-seo et la mort du monstre sont les deux moments clés de ces chorégraphies.

La source commune est certes le suspense hitchcockien qui savait dilater le temps pour faire durer le plaisir de l'angoisse. Mais à la différence d'Hitchcock qui maintenait une sécheresse froide et ironique, il y a chez De Palma, puis Bong Joon-ho, le désir de transformer la scène en ballet : le mutisme des personnages, le ralenti et le nappage musical subliment l'action et y substituent la contemplation de gestes chorégraphiés. Le suspense gouverne dramatiquement la séquence, mais la logique rationnelle des actions est disloquée dans une suspension contemplative.

Ajoutons que la musique de Lee Byung-woo copie ouvertement la musique composée par Pino Donaggio pour *Carrie*, elle-même inspirée de la partition de Bernard Herrmann pour *Psychose* (1960).



Carrie – MGM/UA.



La mort du monstre

Plus largement c'est l'idée de « grande scène » que le Coréen semble reprendre à l'Américain. Pour De Palma, une grande scène obéit à trois principes : 1. un feuilletage de différentes actions ayant lieu en même temps et montrées en montage parallèle ; 2. une dilatation de chaque action par l'usage du ralenti ; 3. une direction commune, faisant converger toutes les actions vers une « pointe » finale. La pointe est littérale dans certaines séquences lorsque les personnages menacent de se faire embrocher, comme dans les grandes scènes finales de *L'Esprit de Cain* (1992), *Mission : impossible* (1996) et *Femme fatale* (2002). Il est remarquable que dans la scène finale de *The Host*, ces trois éléments soient présents :

– le montage parallèle : on suit chaque membre de la famille dans son effort final, parfois dérisoire, pour arrêter le monstre (que rien ne semble arrêter).

– la dilatation : le ralenti continu va jusqu'à irréaliser la scène.



L'Esprit de Cain – Universal.

– la pointe finale : même si un effort commun fragilise la bête, comme dans une corrida elle est terrassée par un homme seul, un picador. Le père vengeur tue la bête à la force du poignet. Mépris du cinéaste pour la loi des masses et des corps. Ce plan irréal rappelle que dans la première scène Gang-du lançait un panneau de signalisation beaucoup trop lourd pour lui ; ici par le seul poids de son corps cambré, il stoppe la masse de la bête. La scène entière repose sur cette pointe.

Une séquence en particulier semble avoir été influente : la scène de *Carrie* (1976) où Carrie (Sissy Spacek) est élue reine du bal. Un montage parallèle au ralenti décrit les trajets et regards de personnages autour de l'estrade où se tient rayonnante la jeune fille alors qu'un baquet de sang va lui être déversé sur la tête. La concordance des actions rappelle la fin de *The Host*, ainsi qu'une concordance de détail : l'image de l'essence jetée par le clochard sur le monstre rappelle le sang versé sur Carrie.

1) « L'art du piksari », p.48-49.

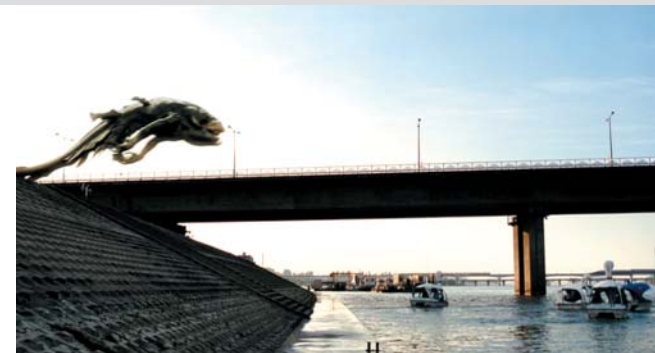
L'USAGE DE LA MÉTAPHORE

« (...) Entendons-nous : *The Host* n'a rien d'un foutoir, Bong Joon-ho maîtrise tout. Ce n'est pas un film malade, il a la liberté des corps sains. Il faut maintenant y entrer.

Entrer par exemple dans le monstre. Machin indescriptible, qui a la complexité stupide des créatures lovecraftiennes et la masse balourde d'un Godzilla. Tour à tour chrysalide délicate aperçue au fond du plan, accrochée à un pont duquel il se laisse tomber en toute majesté, puis grosse bête maladroite qui dans sa furie dévaste tout et dérape tel un chien fou sur un escalier. Tour à tour grenouille dépliant son corps le temps d'un plongeon de haut vol de la berge à la rivière, puis gymnaste simiesque utilisant sa queue pour se balancer sous son pont. La créature n'a peur de rien mais elle a faim tout à coup, elle avale des humains qu'elle rejette dans son garde-manger au fond des égouts, puis revient les chercher, les croque, les digère, vomit leurs ossements. C'est juste un gros tube digestif vif comme l'éclair. (...) »

(...) le monstre, avant d'incarner ou de symboliser, est pur surgissement, d'autant plus impressionnant qu'il fait irruption dans un environnement familier (les bords de la rivière Han, où le père et le grand-père tiennent un snack). C'est moins le retour d'un refoulé, quel qu'il soit, que l'événement d'une créature inconnue. La bestiole entraîne dans son sillage tout le film sur le mode de l'hétérogène, de l'aberration magique et grotesque. (...) »

(Jean-Philippe Tessé, « L'usage du monstre », *Cahiers du cinéma* n°617, novembre 2006, p.20-21)



Comment décrire le monstre ? On peut en faire l'anatomie, mais cela supposerait une image arrêtée ; on peut aussi tenter d'énumérer ses qualités telles qu'elles apparaissent dans le mouvement du film. C'est à cet exercice périlleux que se prête ici l'auteur.

Tout part d'un paradoxe : ce « machin indescriptible » exige description. La référence à l'écrivain américain H.P. Lovecraft (1890-1937) est presque dissuasive tant les créatures de ces ouvrages sont hétérogènes, tel l'illustre Cthulhu, extra-terrestre ailé et à tête de pieuvre qui dort au fond du Pacifique (*L'Appel de Cthulhu*, 1926). Impuissant à dire l'apparence de la bête, le texte multiplie les métaphores animales (chrysalide, grenouille, singe, chien) pour rendre compte de ses actions : se suspendre, s'élancer, se balancer, déraiper. Le texte par mimétisme se met en branle, lui aussi « vif comme l'éclair », essayant de retrouver dans l'écriture le mouvement des images. La répétition des « tour à tour » nous invite en direct aux métamorphoses de la bête.

Le bestiaire a ceci d'intéressant qu'il révèle à coup sûr les modèles qui ont servi aux animateurs : le « plongeon de haut vol » rappelle effectivement le saut de la grenouille ; la bête sous « son pont » rappelle effectivement le singe sous « son arbre ». Ce ne sont pas des métaphores d'écrivain, ces comparaisons réveillent en nous des souvenirs d'image. Peut-être avons-nous remarqué que la bête était agile sans formuler que cette agilité était « simiesque » ; le texte nous en convainc. Le geste de l'auteur, sous couvert de décrire la bête, est de ressusciter les images que nous avons vues.

L'auteur est d'ailleurs autant attentif au caractère grotesque de la créature qu'à sa possible majesté (« chrysalide délicate », « haut vol », « gymnaste ») marquant une opposition entre un début de paragraphe filant les métaphores de l'envol et de la suspension, et une conclusion descendant brutalement dans les égouts. D'abord synthèse des innombrables facultés animales, la bête est ramenée au principe basique de toute vie animale : manger. Elle est les deux à la fois.

L'originalité du texte enfin est de mettre de côté la portée allégorique. « C'est moins le retour du refoulé, quel qu'il soit, que l'événement d'une créature inconnue. » Le retour du refoulé, ce pourrait être la présence américaine, la pollution, les années de dictature ou bien la mère absente que Hyun-seo n'aura jamais connue : les monstres dans les récits allégoriques condensent le sens ad libitum. Dans une perspective purement phénoménologique, se méfiant donc de l'interprétation, le texte affirme au contraire que le monstre n'est qu'advenue, « surgissement », « événement ». Le rôle du critique est alors d'accueillir l'événement d'image qu'il a sous les yeux – un monstre inédit. La première faculté critique est de maintenir intacte sa capacité d'étonnement.



FAMILLE MUTANTE

The Host n'est-il pas avant tout une fable domestique ? Quels liens entretient le discours sur la famille avec la thématique du monstre et de la mutation ? Parmi les travaux possibles, on privilégiera ceux qui permettent de caractériser les membres de la famille. Un premier repérage rappellera le rôle central de la jeune Hyun-seo, dont l'enlèvement est à la base du développement du scénario. La famille sera alors vue comme une entité comparable au poulpe séché auquel manque un tentacule (séq.2) : l'arrachement d'un membre, insupportable, mène à un sursaut fédérateur. On s'apercevra d'ailleurs que la fillette, adulée de tous (l'amour qu'elle inspire aux siens est une donnée intangible du film), fait le lien entre les Park avant même l'arrivée du monstre. La séquence du retour du collège, revue en ce sens, est évocatrice. Accueillie par un père qui ne s'éveille qu'au cri de « papa », l'enfant est aussi l'objet de l'attention de son oncle qui est allé représenter la famille au collège. Par ailleurs, c'est Hyun-seo qui rappelle aux autres la retransmission télévisée du championnat de tir à l'arc où doit briller sa tante et qui réclame la présence du grand-père – non sollicitée par Gang-du – devant le petit écran. Cette situation, qui révèle la singulière maturité de la fillette, trahit pourtant plusieurs manques :

1. Le plus évident tient à la personnalité d'un Gang-du qui ne sait pas comment être père (« t'es sûr que t'es un père ? »). Plusieurs exemples, dans son comportement, comme la tentative maladroite et inutile d'aider sa fille à porter son sac à dos, prouvent que son amour et sa bonne volonté ne suffisent pas. On apprendra qu'il reproduit le comportement de son propre père, Hie-bong. La symbiose de leur relation, perceptible à travers l'anecdote comique du pet (séq.8), trouvera son illustration dans plusieurs plans suggérant la paradoxale gémellité des deux personnages (séq.8-9). Il est possible, dès lors, de remarquer que la mort du père adoré permet à Gang-du de surmonter sa propre difficulté à assumer la paternité.



2. Si toute la famille paraît s'assembler, telle une entité pourvue de quatre têtes et huit bras, pour remplir la fonction parentale, elle agit d'emblée de façon incomplète et insatisfaisante. Au père inexistant s'ajoute en effet la personnalité de l'oncle, chômeur aigri et alcoolique qui est lui-même source de honte pour Hyun-seo. La tante Nam-joo, qui n'existe d'abord qu'à travers l'écran de la télévision, ne remplit pas tous les espoirs placés en elle par les siens.

On questionnera donc l'efficacité de l'union familiale dans le combat mené pour sauver la benjamine. Deux types de scènes sont proposées par Bong Joon-ho. Celles où l'interaction et la communion sont manifestes – qu'elles se déroulent dans l'hystérie du gymnase ou dans la sérénité nocturne de la cabane. Ces scènes correspondent à des phases de déploration ou de commémoration et ne font pas progresser la quête ; s'y révèlent au contraire les dissensions de la fratrie ainsi que le désarroi du grand-père. À peine plus efficaces semblent être les moments où chacun des trois enfants mène sa recherche parallèlement aux autres. Si la mise à mort du monstre est possible grâce à l'utilisation des compétences de chacun (talents de révolutionnaire de Nam-il, adresse sportive de Nam-joo, détermination de Gang-du) leur collaboration n'est aucunement préméditée, et leurs efforts conjugués n'aboutissent qu'après les échecs successifs, ou l'incomplète réussite, de l'un ou de l'autre.

3. L'absence des mères est l'une des caractéristiques essentielles de la famille Park. Un certain mystère entoure la défection des femmes de Hie-bong et de Gang-du. À ce schéma qui se reproduit de père en fils s'ajoute l'absence de figure maternelle, Nam-joo jouant essentiellement le rôle d'une grande sœur. Impression confirmée par la scène de fuite devant le monstre (séq.3) qui montre deux fillettes – dont celle que Gang-du confond avec Hyun-seo – protégées par un père. Faut-il en déduire qu'aucun substitut maternel n'est présent dans le film ? Le débat ne pourra pas faire l'économie d'une hypothèse soulevée par la



critique, relevant une analogie entre la bouche du monstre et un sexe féminin. On remarquera, dans cette perspective, que les seules victimes épargnées par la créature sont des enfants. Caressant la petite fille de sa langue, lui adjoignant un compagnon de son âge, ne semble-t-elle pas se construire une famille ? Les implications de ce constat et l'image de la maternité qui se dégage de cette interprétation mériteront réflexion.

Frappera dès lors la récurrence paradoxale, pour un film de famille, de l'image de l'orphelin. Hyun-seo qui n'a ni mère ni (vrai) père trouve son double masculin dans le film, en la personne du petit Se-joo qui est lui-même sans parents. Les deux, dans l'antre du monstre, constituent un couple digne des contes de fées (on pourra montrer que certains plans de la séquence 8 évoquent *Hansel et Gretel*), qui remplacera un temps celui que le garçonnet formait avec son frère. Il n'est donc guère étonnant qu'après la mort de Hyun-seo, Se-joo puisse occuper sa place chez les Park. La fin heureuse du film correspondra donc à une substitution. Une famille se construit, se déconstruit et se reconstruit, comme un corps vivant, capable d'évoluer, de se recomposer. Une dernière étude montrera que le thème de la substitution, illustré par l'épilogue, est amorcé à deux reprises dans le film. La petite fille à lunettes qui appelle son père et réveille Gang-du (séq.2) est précisément celle qu'il prendra par la main un peu plus tard. Le petit chasseur qui reste sur le seuil du snack (séq.2) n'est autre que celui qui sera identifié plus tard comme Se-joo et finira par faire partie de la famille.

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE & VIDÉO

Sur *The Host*

Articles

Jean-Philippe Tessé, « L'usage du monstre », *Cahiers du cinéma* n°617, novembre 2006

Jacques Mandelbaum, « Sous le masque du monstre, un grand film mutant », *Le Monde*, 22 novembre 2006

Julien Gester, « En Corée encore », Entretien avec Bong Joon-ho, *Les Inrockuptibles* n°573, 21 au 28 novembre 2006

Stéphane Delorme et Jean-Philippe Tessé, « L'art du piksari », Entretien avec Bong Joon-ho, *Cahiers du cinéma* n°618, décembre 2006

En ligne

www.koreanfilm.org/bongjoonho.html

Sur le site du CNC coréen, « The Bong Joon-ho page » : biographie, références et entretien.

www.cinematheque.fr/fr/espacecinophile/evenements/retro-kim-ki-young/entretien-avec-bong-joon.html.

Entretien publié sur le site de la Cinémathèque française.

www.cinematical.com/2006/09/13/tiff-interview-the-host-director-bong-joon-ho/.

Entretien en anglais.

Sélection vidéo

Bong Joon-ho, *The Host*, Océan Films/TF1 Vidéo. 1h30 d'excellents bonus : rencontre avec le cinéaste, scènes coupées, et plusieurs making of qui permettent de suivre pas à pas la fabrication de la créature.

Bong Joon-ho, *Barking Dogs Never Bite*, Asian Star.

Bong Joon-ho, *Memories of Murder*, CTV.

Les deux premiers films du cinéaste.

Jeong Jun-hwan, *Save the Green Planet*, Studio Canal.

Park Chan-wook, *Old Boy*, Wild Side.

Deux autres représentants du nouveau cinéma de genre coréen.

Brian De Palma, *Carrie* (MGM/UA) et *Blow Out* (MGM/UA).

Sur le monstre

Sur le monstre au cinéma

Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, De Boeck Université, 1998. Étude théorique essentielle sur « l'invention figurative au cinéma », et en particulier la fabrication de corps de cinéma. Un monstre peut être « purement déduit des propriétés du montage ». Le monstre de *Predator* (John McTiernan, 1987) est un « empilement d'altérités » : « un extra-terrestre, l'invisible de la nature, un fauve, un monstre marin et végétal, un robot, une onde électrique, une femme, un Noir, un miroir... » (cf. p.36, 109, 110).

Sur le monstre marin

Deux extraits classiques.

Plinie l'Ancien, *Histoire naturelle*, 37 volumes, trad. Littré. En ligne sur <http://remacle.org/blood-wolf/erudits/plineancien/index.htm>

« Les autres faits que cet auteur rapporte semblent davantage tenir du prodige : à Carteia, dans les viviers, un poulpe habitué à sortir de la mer, et à venir dans les réservoirs ouverts dévorer les salaisons (tous les animaux marins sont singulièrement attirés par l'odeur des salaisons, aussi en frotte-t-on les nasses) ; ce poulpe, dis-je, excitait la colère des gardiens, à cause de ses larcins continuels. D'énormes palissades protégeaient les viviers ; mais le poulpe les franchissait en s'aidant d'un arbre, et on ne put le découvrir que par la sagacité des chiens, qui le cernèrent, la nuit, au moment de son retour.

Les gardiens, éveillés, furent épouvantés d'un spectacle étrange : d'abord la grosseur du poulpe était extraordinaire, puis il était complètement enduit de saumure, et il exhalait une odeur affreuse. Qui se serait attendu à trouver là un poulpe, ou qui l'aurait reconnu dans cet état ? Ils s'imaginaient livrer bataille à un monstre. En effet, il mettait en fuite les chiens par un souffle terrible : tantôt il les flagellait avec l'extrémité de ses filaments, tantôt il les renversait comme à coups de massue avec ses bras plus forts, et avec peine on le tua à force de tridents. » (Livre IX, Concernant les animaux aquatiques, XLVIII)

Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. GF-Flammarion, 1966, p.129-131.

« Andromède n'avait pas encore achevé son récit, quand sur l'onde, à grand fracas, arrive une bête monstrueuse qui dresse sa tête sur l'immensité des flots et étale son poitrail sur la vaste étendue de la mer. La jeune fille pousse des cris. (...) Alors, soudain, le jeune héros, ayant du pied repoussé la terre, monta droit dans les nues. (...) Se laissant d'un vol prompt, tomber dans le vide, le descendant d'Inachus vient se poser sur le dos de la bête, et, au défaut de l'épaule droite du monstre frémissant, il enfonça jusqu'à la garde le fer courbe armé d'un crochet. Gravement blessé, l'animal tantôt se dresse debout dans les airs, tantôt plonge sous les eaux, tantôt se tourne et retourne comme un sanglier féroce terrifié par la meute des chiens aux sonores abois qui l'encerclent. Persée, avec ses ailes agiles, échappe aux avides coups de dents ; et, partout où se découvrent tour à tour le dos couvert d'une couche de coquillages creux, les côtes des flancs, le point où le corps, réduit à la queue mince, finit comme celui d'un poisson, il frappe à coups redoublés de son épée, recourbée comme une faux. (...) La bête vomit par la gueule l'eau mêlée de sang couleur pourpre. Les éclaboussements mouillèrent les ailes de Persée, qui s'alourdirent. » (Livre IV)

Manga

Naoki Ukazawa, *Monster*, 18 volumes (1995-2002), Dargaud, coll. Big Kana, 2002.

Dans plusieurs entretiens, Bong Joon-ho cite ce manga comme une source d'inspiration. Le monstre en question est un enfant.

Junji Ito, *Gyo* (2002), Tonkam, 2006.

Une curiosité, par le plus cauchemardesque des *mangaka* japonais : des expérimentations pendant la Seconde Guerre ont donné naissance à des mutants, des poissons munis de pattes mécaniques, qui envahissent le Japon.

Sélection vidéo

Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, *King Kong*, Éditions Montparnasse.

Ishiro Honda, *Godzilla*, Sony (zone 1, Etats-Unis).

Ishiro Honda, *King Kong contre Godzilla*, Universal UK (zone 2, Angleterre).

Ishiro Honda, *Mothra contre Godzilla*, Canal + vidéo.

Ridley Scott, *Alien*, Fox Pathé Europa.

John McTiernan, *Predator*, Fox Pathé Europa.

M. Night Shyamalan, *Signes*, Buena Vista.

RÉDACTEUR EN CHEF
Stéphane Delorme

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Stéphane Delorme est membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il a rédigé les dossiers sur *Vertigo* (2005) et *Elephant* (2007) pour *Lycéens et apprentis au cinéma* et est l'auteur de *Francis Ford Coppola* (Le Monde/Cahiers du cinéma, coll. « Grands cinéastes », 2007). Il est par ailleurs membre du comité de sélection de la Quinzaine des réalisateurs au Festival de Cannes depuis 2004.

RÉDACTEUR PÉDAGOGIQUE

Thierry Méranger, agrégé de Lettres Modernes, est professeur en section cinéma-audiovisuel et formateur dans le cadre du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il est membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*.

ICONOGRAPHIE

Carolina Lucibello

CONCEPTION GRAPHIQUE

Thierry Célestine

