



**Une introduction aux
films documentaires et
militants coréens des
dernières années.**

Antoine Coppola

Le cinéma documentaire en Corée du Sud a longtemps erré sous la coupe des autorités militaires. La censure ajoutée aux commandes de films édifiants et didactiques n'a pas favorisé l'essor de ce cinéma. Toutefois, le cinéma de fiction, notamment, celui aux mains de cinéastes d'opposition orientaient leurs films vers un certain réalisme documentaire. Ils étaient en particulier influencés par le cinéma dit tiers-mondiste en provenance d'Amérique latine, avec des cinéastes comme Rocha et Solanas. A travers ces films sud-américains transitaient également une esthétique inspirée du néo-réalisme européen, les revendications identitaires et culturelles venaient se superposer aux descriptions sociales et aux conflits politiques.

Après le progressif retrait des militaires au pouvoir, vers fin des années 80, les années 90 marquent un fort regain d'intérêt de la part du public comme de la part des jeunes vidéastes pour le cinéma documentaire. L'engagement social et politique de nombre de ces films saute aux yeux du plus simple des spectateurs. Le caractère non professionnel de ces vidéastes est aussi caractéristique, beaucoup ont des emplois ou des études à côté de leurs activités vidéographiques. Ceci est aussi lié à l'émergence des outils numériques à faible coût (caméras et ordinateurs de montage) ainsi qu'aux facilités de diffusion vidéo qu'offre l'Internet, outil notablement développée en Corée. De nouveaux réseaux de diffusion et de nouvelles stratégies de communication se font jour. Le caractère international des réseaux des films documentaires coréens est frappant. On imagine que l'ancien carcan imposé par la dictature a entraîné par contrecoup ce phénomène. L'engagement des cinéastes et des films participe également de l'internationalisation des réseaux comme un écho aux propos souvent internationalistes des films eux-mêmes. Par exemple, le réseau des vidéastes américains d'Indymedia, connu pour ses dénonciations du régime impérialiste américain à Seattle ou à Gênes, entretient d'étroites relations avec les réseaux de documentaristes coréens. D'autre part, suite à la création de la première fédération syndicale, à demi-autorisée, la KCTU, les syndicats ouvriers illégaux se dotent d'équipes de vidéastes comme le LNP Labor News Productions. C'est aussi dans cette mouvance que se forment les *medi@centers* destinés à mettre à la disposition aux prix les plus faibles des ordinateurs de montage et des caméra DV pour les vidéastes amateurs, ouvriers et étudiants. Les stratégies de communication mises en œuvres par ces films s'orientent souvent sur trois axes qui sont parfois mixés : d'abord, il s'agit de produire une contre-culture télévisée, pour prendre le contre-pied des analyses officielles de la télévision. Les informations sur les grèves, les manifestations, les conditions de vie du peuple n'apparaissent pas ou peu dans cette télévision officielle remplies de chaînes commerciales coréenne mais surtout internationales. L'information télévisée est, elle, encore influencée par l'époque dictatoriale et se contente souvent d'égrener des messages officiels quand ce n'est pas de les marteler. Un deuxième axe consiste à dévoiler ce qui n'est pas montré d'un évènement. Cette fois la lutte n'est plus seulement sur le terrain de l'information, elle se situe autour du pouvoir d'évidence des images, évidence absente des images officielles de la télévision. Enfin, dans le troisième axe, il s'agit de donner la parole à la rue, aux non-médiatisés. Les ouvriers, d'abord, avec leur visage buriné et leurs paroles hachées et alourdie d'accents régionaux. Les femmes, les enfants aussi trouvent un temps de parole dans ces films, tout comme le mode de vie du peuple trouve des espaces de représentation : les pique-niques entre camarades à la montagne, les après-midi entre amies à la maison, les soirées dans les snacks ambulants, les meetings syndicaux après les heures de travail ou encore les préparatifs avant une manifestation. Si, à la vision de ces films, l'engagement et les stratégies de communication apparaissent nettement à l'observateur étranger, il est encore plus clair que les vidéastes jouissent de facilités de filmage inhabituelles en Occident. La répression des cameramen intrus est ici monnaie courante, par contre, en Corée, les caméras documentaires semblent pouvoir s'engager

plus facilement sur les terrains risqués, et ceci, d'une opération de répression policière, à une table négociations patronales, par exemple. Il n'est pas rare d'avoir le point de vue d'une caméra placée du côté des forces de police en train de tabasser ouvertement des manifestants jusqu'au sang. Il n'est pas rare non plus de voir des cameramen circuler sans trop de restriction à travers les rangs des militaires anti-émeutes ou des gros bras des milices patronales. S'agit-il d'une complaisance des autorités ? Dans quelle logique ? Il semblerait que ces images rapportées ne fassent qu'illustrer la force brutale et irrationnelle du pouvoir en place. En d'autres termes, elles ont un pouvoir de dissuasion indéniable qui est peut-être supérieur à l'indignation ou à la révolte recherchée initialement. Les images de la violence injuste indignent l'esprit mais effraient la chair. La répétition, parfois rituelle et outrancière jusqu'à la nausée de ces situations de répressions violentes colporte un certain fatalisme qui n'est pas sans susciter un sentiment de pessimisme chez les spectateurs militants. Une autre explication de cette étonnante tolérance viendrait de la relativement faible diffusion de ces films. Ils n'accèdent pas aux médias officiels de diffusion. Toutefois, ils circulent aisément sur Internet et participent à des forum internationaux, on les retrouve souvent au Japon, par exemple, comme au coeur de festivals asiatiques, tel le Labor News Festival à Séoul. La production de cassettes aussi est non négligeable. Le pouvoir, trop confiant envers ses organes médiatiques et leur corollaire marchands, sous-estime la diffusion réelle de ces films. Enfin, un paramètre culturel doit entrer en jeu : il s'agit de la faible culture de l'image instituée en preuve, de l'image comme preuve. Les journaux télévisés officiels d'ailleurs substituent encore souvent les images des événements à des photos fixent d'éléments symboliques comme les sigles des organisations d'Etat, les logos des entreprises ou les porches de bâtiments officiels. Il s'agit peut-être encore d'un effet attardé de la censure bien que celle-ci ait perdu beaucoup de son influence ; il s'agit surtout du reflet d'une culture qui place une confiance limitée dans les apparences concrètes. Ce qui apparaît est inessentiel dans la tradition bouddhiste, il est le voile de Maya. Par contre, cette culture de l'image s'attache beaucoup plus spontanément au symbolique, au code à décrypter. En ce sens, ces films de manifestations, de grèves et de violences diverses ne sont que des apparences futiles tant qu'ils ne touchent pas au symbolique qui est la vraie nature du réel. Si ces constats de base sont confirmés, cela expliquerait le fait que ces films apparaissent comme des œuvres non analytiques, des films qui ne cherchent pas à décomposer et recomposer le réel d'une situation, à en varier les approches ni même à l'expliquer. Ils utilisent peu la voix over, si caractéristique du film militant, et usent encore moins des intertitres qui auraient pu compenser l'absence d'une voix explicative. Ils sont constitués essentiellement de trois types d'images : des images de luttes violentes, des images d'hommes et de femmes plaintifs dans les paroles comme dans les gestes, et des images des mêmes hommes et femmes mais en colère dans la voix comme dans les actes. Ces situations sont répétées au fil des images qui constituent souvent des plans plutôt longs. On a beau chercher dans ces films des analyses et des explications mettant en valeur les causes et les effets, on y trouve même pas les différents points de vue des antagonistes supposés établir une certaine objectivité du discours. L'absence de rationalisation est flagrante. Cette construction est-elle le résultat malheureux de non professionnels de l'image ? Serait-ce une suite d'erreurs de construction narrative, de récits mal maîtrisés, voire d'ignorance ? La récurrence de telles structures ainsi que la bonne connaissance des situations par les réalisateurs laissent à penser qu'il ne s'agit pas d'une bonne raison ; on trouverait d'autres exemples de films plus rationnels, ou tout au moins une variété plus grandes des « défauts » de fabrication. En fait, et à la lumière de ce qui précède, ces films sont volontairement peu enclins à rechercher et user d'images-preuves (de l'injustice, de la répression, etc.). Ils ne cherchent pas non plus à véhiculer un discours théorique (sur le capitalisme, l'Etat, la marchandise, etc.) Ils insistent sur l'image d'une affectation de l'homme comme du territoire : pleurer, frapper, crier, chanter, brûler, casser, cuisiner, lancer. Ces images-affectations sont organisées

autour d'une ligne invisible qui relie l'individu au groupe. L'individu ou le groupe peuvent être affecté (chanter, crier) et renvoyer à une image-affectation du groupe ou de l'individu. Entre alors en jeu la répétition et la mise en série de ces images-affectations. Une structure litannique ce fait jour peu à peu. Le film se transforme alors en vecteur visuel et sonore d'un rite cathartique. C'est-à-dire qu'il cherche à expurger les émotions de la lutte pour ensuite faire le vide et donner aux spectateurs la possibilité de ressentir à nouveau. Il ne se s'agit pas là du « sensationnel » racoleur de visages en pleurs, car ces films demeurent cadrés dans un processus d'engagement social et politique qui, en leur assignant un but, leur évite le sensationnalisme de l'entertainment. Digne d'intérêt, ces films ont connu une certaine diffusion en France à partir de 1995, quand nous avons nous-mêmes, à l'aide de ciné-clubs syndicaux pu en montrer à plusieurs reprises. Malheureusement, l'orientation formaliste et professionnelle de nombreux festivals de films documentaires a empêché jusqu'à maintenant leur diffusion dans ce cadre. Ce n'est peut-être pas un mal, cela est même révélateur de la forte adéquation entre publics et films en Occident au point que des sphères séparées enferment les regards et les esprits sous le vieil étendard de l'auto-satisfaction et à l'image du monde de la séparation qui est le propre de notre époque.