



Variations des deux même plans dans huit films de Hong Sang-soo.

Étudier le genre choral à l'aune de la filmographie de Hong Sang-soo est une entreprise houleuse, et ce d'autant plus qu'elle est au premier regard très intuitive. Le cinéaste coréen a accéléré son rythme de tournage ces dix dernières années<sup>1</sup>, faisant de son œuvre d'une densité et d'une conséquence rare, d'autant plus exceptionnel si l'on considère Hong comme étant l'égal d'autres grands auteurs actuels dont l'écart de temps entre chaque production est bien plus conséquent<sup>2</sup>. Seulement voilà : Hong préfère tourner sur des durées courtes (à peine deux ou trois semaines, parfois moins, par exemple pour un film comme *La Caméra de Claire*, écrit, produit et tourné en marge du festival de Cannes<sup>3</sup>), et travaille avec des scripts – non pas improvisés comme le prétend un lieu commun récurrent sur son cinéma – écrits entre les journées de tournage. Autant que

1 De *Ha Ha Ha* (2010) jusqu'à son dernier en date *La Femme qui s'est enfuie* (2020), le réalisateur a tourné un à trois films par an, pour un total de seize films, dont un court-métrage.

2 On pense dans l'histoire à des cinéastes comme Tarkovski (7 sept films en 24 ans) ou Bresson (14 films en 50 ans), mais c'est un phénomène qui n'appartient pas qu'au passé du cinéma : Patricia Mazuy n'a réalisé que neuf films depuis ses débuts dans les années 80, Alain Guiraudie peine à financer ses films et l'écart de temps entre chacun s'agrandit, pareil pour Lars von Trier dont la présence se raréfie, ou encore Leos Carax dont chaque film est un événement, en témoigne son sixième film en trente-cinq années de carrière annoncé courant 2021.

3 Né d'une envie à Cannes de réunir les actrices Isabelle Huppert et Kim Min-hee, toutes deux présentes pour assurer la promotion des films respectifs de Paul Verhoeven et de Park Chan-wook. Le film s'est fait ainsi en moins d'une semaine, en marge de la promotion. Se référer aux bonus du DVD *La Caméra de Claire*, Jour2Fête, 2017.

possible, ses films sont auto-produits<sup>4</sup>, une liberté permise par des budgets très resserrés, ce qui vient corroborer l'usage du numérique, une technologie lui ayant permis de densifier et à coût minimal la cadence de ses productions. Surtout, et c'est à l'origine d'une critique récurrente de son cinéma, l'oeuvre de Hong se constitue de scénarios minimalistes, de scènes répétées films sur films, et d'une base fidèle d'acteurs qui se retrouvent encore d'un film à l'autre, ce qui vire parfois à la caricature : les huit derniers films du réalisateurs sont des histoires de désirs ou de romances avec pour protagoniste principal l'actrice Kim Min-hee. En plus de cela, des dispositifs scéniques eux aussi récurrents se retrouvent d'un film à l'autre : des prises de vues très longues au profit de plans fixes dialogués, une construction de la profondeur de champ par l'usage du zoom qui refuse l'usage de champs contre champs, ce même zoom qui multiplie les variations de recadrages lors de même plans séquences, et une structure narrative binaire qui révèle une ossature en miroir.

Voilà probablement l'évidence première lorsque l'on découvre un nouveau film de Hong Sang-soo : le sentiment – alimenté par la répétition de mécanismes déjà connus – de revoir la variation d'un thème et d'une forme déjà connue et, par conséquent, d'assister à un segment d'une oeuvre plus conséquente, qui se constituerait elle de l'accumulation de ces formes toutes semblables. Pourtant, une analyse des codes du genre choral peut très vite désamorcer ce sentiment : beaucoup des films de Hong ont un ou une<sup>5</sup> protagoniste principal, et ce même dans des films compartimentés comme *Conte de cinéma* (2005) ou *Un jour avec, un jour sans* (2015). Un autre frein à la filiation des films de Hong au genre choral est l'inexistence de son cinéma d'acmés narratifs, c'est-à-dire que les différents éléments du film hongien ne convergent jamais, ils ne se rejoignent pas à dessein, et même on retrouve un refus de la conclusion. À ce titre, le récit hongien hyperbolise le hasard de la rencontre inhérent au genre choral : c'est une narration qui procède par reculs, arrêts ou digressions de la linéarité des parcours, et qui déjoue la marche d'un personnage pour l'amener dans des lieux de sociabilité publics – bars, cafés, restaurants. La temporalité cinématographique habituelle, c'est-à-dire celle qui exige un début et une fin, est une autre grande absente chez le cinéaste coréen : c'est un de ces éléments qu'il va falloir développer afin de justifier de l'aspect choral du cinéma de Hong Sang-soo. Un genre qui ne se regarde et ne s'apprécie vraiment qu'au regard de toute sa filmographie, mais qui se trouve parfois de façon plus évidente, et cette fois-ci *classiquement* dans certains films en particuliers. C'est en se fondant justement sur l'analyse de l'un d'entre eux, au travers de l'exemple précis du premier film du cinéaste coréen *Le Jour où le cochon est tombé dans*

---

4 Une indépendance prise au tournant des années 2010. Voir *Les Variations Hong Sang-soo volume 2*, De L'Incidence, 2017. (Série d'entretiens avec les principaux collaborateurs de Hong.)

5 Plutôt *un* dans sa première partie de carrière, et *une* depuis *Haewon et les hommes* (2013).

*le puits*, produit en 1996 et sorti trois ans plus tard et seulement à huis clos sur le territoire français<sup>6</sup>, qu'il sera possible de porter un regard sur une filmographie dont la choralité s'exprime d'une façon singulière et à une échelle à la fois micro et macro-filmique. Un problème qu'il est nécessaire de relever est celui de la partition musicale musicale hongienne : elle appartiendrait au genre choral non pas parce que serait la manifestation d'une mise en scène de chef d'orchestre symphonique, mais davantage proche de la composition répétitive, à la manière d'une musique électro-acoustique qui reposerait sur un variant, et qui travaille l'effort de la partition minimale qui s'intensifie au gré d'effets d'accumulations et d'itérations.

« [La musique du Boléro de Ravel] offre à penser le réel : d'emblée répétitive, elle ne nécessite aucun référent, car elle est paradoxalement, dès sa première manifestation, une répétition, celle cependant de quelque chose qui n'a encore jamais été énoncé. [...] Ritournelle, ballade, fugue, motif : le vocabulaire musical est régulièrement convoqué au sujet de ce cinéma tout en *variations*, variations narratives ou formelles à partir du réel.<sup>7</sup> »



Premiers et derniers plans de chacune des quatre séquences du *Jour où le cochon est tombé dans le puits*

*Le Jour où le cochon est tombé dans le puits* est le premier film de Hong Sang-soo, sorti une première fois en France en 1999. Le film se construit en quatre segments narratifs distincts, suivant chacun un protagoniste différent.

Le premier segment se concentre sur Hyo-seop, un « écrivain sans succès » (ainsi qu'il se définit lui-même) et de la relation qu'il entretient avec une femme mariée. C'est le portrait d'un homme

<sup>6</sup> « [Le Jour où le cochon est tombé dans le puits] ne sera montré que trois ans plus tard, en 1999, très modestement, dans le cadre d'une sélection de six films coréens présentés au cinéma L'Arlequin à Paris. À cette occasion, dans deux numéros successifs des *Cahiers du cinéma*, Charles Tesson est le premier à présager l'importance de cet auteur nouvellement apparu [...] », Simon Daniellou et Anthony Fiant, dans la préface de *Les Variations Hong Sang-soo* vol.1, De L'Incidence, 2017, p.18.

<sup>7</sup> Ibid, p.24-25.

assez antipathique dont on comprend une inadaptation sociale pathologique doublé d'un rapport conflictuel et toxique avec l'alcool, et est la première manifestation du type récurrent de l'idiot<sup>8</sup> hongien. Après une bagarre avec l'employé d'un restaurant, il est jugé en procès. La deuxième histoire suit un homme marié que l'on comprend très inquiet par les germes, ce que le film montre une première fois par une scène de nettoyage compulsif de ses chaussures après qu'un homme ait vomi près de lui. En voyage d'affaires, il se paie une prostituée et, par la peur d'un préservatif qui aurait craqué pendant l'acte, procède à des tests de dépistage. La troisième histoire est celle de Min-jae, une jeune femme qui cumule des petits boulots aux tâches peu gratifiantes : horloge parlante, guichetière dans un cinéma où rien ne se passe, et nouvellement doubleuse pour des dessins animés pornographiques, ce qui paie bien et lui permet d'acheter un beau cadeau pour l'anniversaire de son amant. Or, au moment de retrouver ce dernier, celui-ci est en compagnie d'une autre femme, la rejette, la poursuit dans la rue et finit par la battre. Elle cède aux avances d'un collègue de travail qui a assisté à la scène. La dernière histoire suit Bo-gyung qui profile son mari dont elle découvre qu'il s'est fait dépister derrière son dos. En voyant un portrait de sa famille dans la vitrine d'une boutique, elle entame une démarche pour la faire disparaître. Elle rêve qu'elle assiste à son enterrement, puis se rend chez son amant, dont la porte est fermée. Elle ne le découvre pas mais son amant a été tué par un autre homme. Elle se rend chez elle et se couche auprès de son mari, qui s'excuse de l'avoir accusé d'être adultère et commet un viol conjugal. Le film se termine le lendemain matin, alors qu'elle regarde le soleil se lever à travers la fenêtre. Cette dernière histoire brouille les frontières entre ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, laissant une confusion permanente sur les différents éléments narratifs de l'histoire. Par la dernière histoire, on peut au mieux délier le fil narratif et les liens existant entre chaque personnage : la femme de la dernière histoire est l'amante de l'homme de la première, femme de celui de la seconde histoire, et rivale amoureuse de celle de la troisième. L'enterrement rêvé par Bo-gyung réunit les quatre personnages dans une même scène, ce qui a un usage duel : amener la compréhension des liens que les personnages ont entre eux au spectateur (des liens qui sont forcément confus par un scénario dont la complexité va crescendo et qui ne concède aucun repère précis, que ce soit en terme de chronologie, de lieu, ou de dialogues explicatifs), et renforcer le potentiel d'un drame qui ne se lirait pas à une échelle individuelle mais collective.

Le chapitrage du film se fait à l'aide d'un fondu au noir de cinq secondes à chaque fois. Une liaison formelle existe par la répétition de plusieurs éléments formels d'une séquence à l'autre : la répétition de scènes de cafés ou de bars, beaucoup de plans et d'arrêts sur le quotidien des

---

8 Voir l'article, « Idioties : une poétique du réel », de Jacques Aumont, dans *Les Variations Hong Sang-soo vol.1*, op.cit., p.30-43.

personnages – les transports et déplacements dans les rues, des plans au réveil, des confrontations silencieuses avec autrui, des plans fixes sur des discussions aux téléphones, des scènes de sexe cadrées similairement, l’attente d’autrui. L’aspect quotidien est le ciment du film, qui ellipse volontairement tout ce qui pourrait relever de l’action véritable : pas de scènes de travail, pas d’événements importants, seulement ce qui peut se passer entre deux, et notamment en mettant l’accent sur les rencontres qui font dériver la linéarité des directions des personnages. (Cette rencontre est toujours fortuite, et peut même avoir lieu à partir d’un objet, comme c’est le cas de l’arrêt devant le portrait familial pour Bo-gyung, qui la fait dévier de son chemin.) Un des liants du film est un morceau de violon strident, une harmonie non-fonctionnelle, et que l’on entend pour la première fois à l’apparition de l’écran titre. Inévitablement, une harmonie non-fonctionnelle crée une dissonance par rapport à ce qui se joue à l’écran, d’autant plus que le morceau n’est pas l’illustration directe d’un élément qui semblerait anormal ou non-clair pour le spectateur, mais semble intervenir de façon inopportune, et n’a pas de lisibilité apparente que ce soit pour la compréhension du scénario ou pour la transmission d’une émotion spécifique au spectateur. C’est un morceau qui fonctionne pourtant à plusieurs niveaux. Parce qu’il permet en un premier temps de relier les quatre segments en créant l’illusion d’une continuité musicale d’une histoire à une autre, les plaçant toutes sous la même égide, mais aussi parce qu’il permet de câbler à un film qui fonctionne par la superposition d’éléments dissonants autant dans la narration que dans la forme.



Au premier degré, le film présente quatre variations autour du thème de la solitude qui existe et prédomine dans les relations affectives entre hommes et femmes. Chaque fragment thématise une variation des relations extra-conjugales, en se focalisant sur des figures archétypales distinctes et connues : l’homme amoureux d’une femme mariée dont la vie romantique est confinée à des lieux impersonnels, l’insatisfait en mariage qui a un recours coupable à la prostitution, la célibataire qui se sacrifie entièrement par amour ce qui l’éconduit à l’humiliation, et enfin la femme adultère qui éprouve une répulsion pathologique pour son mari. Ces stéréotypes sont traités au travers d’un

aplanissement moral, qui exprime la ressemblance tout en exploitant formellement la différence. Notamment, la question du consentement peut être débattue, et elle s'analyse au travers des variations plastiques lors des scènes de sexes récurrentes à chaque histoire : en même temps que le film opère un enlèvement progressif de la relation pleinement consentie (deux amants qui s'aiment et vont dans un hôtel) à son rejet total (le viol conjugal), la lumière subit elle aussi cette dégradation. Les jeux avec les draps et le dénudement des corps est aussi intéressant – dans la première scène, la femme demande à ce que son amant la recouvre de la couette, tandis que dans le dernier segment la couverture a une brutalité, puisqu'elle fonctionne comme un étouffement du visible de l'acte non-consenti. Dans le deuxième segment, la prostituée seule se déshabille, tandis que lui coupable attend inerte la fin de l'acte – le troisième temps fonctionne en miroir inversé, puisque celle dont le consentement ne s'est pas exprimée est dans l'attente de la fin de l'acte sexuel. Narrativement, d'autres éléments fonctionnent pour exprimer cette solitude, comme par exemple la solitude de Min-jae qui s'exprime par l'accumulation de petits boulots tous impersonnels et qui impliquent un contact humain indirect : l'horloge parlante depuis chez elle (ce qui est poussé à son degré de paroxysme lorsqu'elle diffuse une musique via la radio puis au travers du combiné de téléphone), un guichet de cinéma sous-terrain au travers d'une vitre plastique, et le doublage dans un studio où on lui demande de simuler des orgasmes au micro et sans partenaire de jeu.



Le film rapporte une sexualité toute dissonante, qui est permise par la choralité mais qui n'a pas pour objectif d'exprimer une forme de réalité sociale de la sexualité, parce que le film assume pleinement sa fiction. Plutôt, la répétition de schèmes similaires mais variés axe tout le film en vue de la retranscription d'une temporalité, parce que le film procède par refus ou plutôt par dysfonctionnement de la linéarité des axes narratifs : tout comme le film dresse l'incertitude sur les temps de sa narration (les histoires sont-elles les unes après les autres, simultanées, ou toutes en décalages?). Ici, l'usage de la narration chorale n'a pas en vue, par exemple comme c'est le cas dans les *71 Fragments d'une chronologie du hasard* de Haneke dont le film par plusieurs aspects peut sembler proche, de retranscrire les différents éléments qui composent la temporalité d'un événement, mais de cultiver l'ambiguïté même qu'est celle du temps et de son incertitude. C'est ce qui fait que même lorsque l'on tente d'aplanir la narration pour en recoller le morceau, c'est un film

qui demeure incertain et impalpable. Un effet d'autant plus fort que la focalisation peut parfois se fragmenter à nouveau dans le courant des scènes : par exemple aux suites du viol (dans la quatrième histoire) se construit un montage parallèle entre le mari et la femme, indissociant pour un instant la différence qui existait entre les segments. Par ce procédé, Hong désamorce la tragédie conventionnelle et libérale, c'est-à-dire qu'il opère à la fois une dissolution de la figure conventionnelle du héros tragique (du fait de la grande place laissée au hasard et des différents points de vues apportés sur une même chronologie, ce qui atténue grandement les possibilités d'une édification de l'individu) et une suspension des éléments les plus manifestes du drame : les histoires n'ont pas de résolution, ou du moins elles ne contiennent ni spectacle ni grandeur, et finissent dans l'accalmie ou dans l'attente.

Ce refus de l'édification de l'individu n'est pas uniquement dû à des éléments de scénario ou à une construction de figures de personnages antipathiques, mais est surtout permise par la mise en scène. Un élément récurrent de la mise en scène hongkienne passe par la présence du tiers, d'un élément extérieur – souvent issu du hasard – qui vient réguler les relations entre deux individus, et impossibiliser la binarité. C'est un « spectateur » qui permet de faire le lien entre trois aspects de l'histoire collective du film : celui-ci est présent lors de la détention de Hyo-seop, puis il observe Min-jae après que celle-ci se soit faite battre dans la troisième histoire – enfin, c'est lui l'assassin dans le dernier quart du film, meurtre qui empêche la rencontre avec Bo-gyung qui rentre chez elle ce qui converge ultimement, par accident, vers le viol et la fin du film. Ce qui est intéressant c'est le progrès qu'il y a dans ce rapport à la présence du « spectateur » dans le cadre, et qui progressivement est amené à être un personnage avec sa diégèse propre dans l'histoire, bien que celui-ci ne soit pas considéré comme étant central. Cela renforce l'aspect choral du film en ce que « le spectateur » prend de plus en plus de place en tant que personnage à part entière au travers des histoires, quand bien même celui-ci n'avait pas de segment proprement dédié au film. Comme si « le spectateur », en tant que personnage de fiction, avait une pensée propre qui le poussait à assumer une présence dans le cadre qui lui avait été de prime abord refusé par le scénario.





Dans un premier temps, « le spectateur » a une existence hors de l'histoire principal. Certes, celui-ci est au premier plan du cadre, mais le regard est porté sur Hyo-seop qui est visible par la fenêtre. Ce surcadrage a une double fonction. Pris pour le segment seul, il permet de mettre en attente le personnage de Hyo-seop, qui attend sa place dans le bureau, tout en créant un lien narratif avec « le spectateur » pour le reste du film, et ce même si cette compréhension n'est permise qu'a posteriori. Dans le troisième segment du film, ce « spectateur » refait son apparition cette fois en tant que personnage qui appartient à la diégèse narrative de Min-jae, puisqu'il en est un collègue. Il se révèle être amoureux d'elle, et la suit puis l'observe se faire humilier par Hyo-seop. Sa présence n'est donc cette fois-ci pas dans un cadre différent, mais dans le même cadre, sauf que sa présence est permise par la profondeur de champ, différente de celle de Min-jae : bien que sa présence soit active dans l'histoire de Min-jae, ce n'est pas une présence autorisée et conscientisée par le personnage suivi. Ultimement, même lorsqu'il en vient coucher avec elle, il n'a pas de présence individuelle dans le cadre, et cela ne sert que la focalisation narrative sur Min-jae. Or, le dernier segment du film lui offre la possibilité d'être seul dans le cadre, et au détour d'un faux champ contre-champ. Le dispositif du champ/contre-champ est quasi inexistant dans tout le cinéma de Hong Sang-soo, et sa présence ici est autant exceptionnelle qu'elle se justifie. Premièrement parce que ce n'est pas un véritable champ/contre-champ, puisque Bo-gyung dans sa position ne peut pas voir le « spectateur », qui n'a pas de présence effective dans son segment narratif à elle. Sa fonction à lui est de prolonger l'existence fictionnelle du couple Min-ja/Hyo-seop qui ont été assassinés. Par ce prisme, le dispositif du champ/contre-champ permet au « spectateur » d'acquérir une présence véritable dans le cadre, et lui donne une existence narrative propre : il est désormais acteur de l'histoire, et est le cinquième personnage qui a réussi à obtenir une position dans chacun des segments, et à les relier quand bien même il n'a jamais été le centre de la focale narrative et scénique. Le fait qu'il ait le contrôle du seul champ/contre-champ du film corrobore cette interprétation, et lui permet de se glisser comme un cinquième membre de la chorale et ce quand même bien sa présence ne soit pas inhérente à la structure narrative du film.

Le motif du spectateur, du « numéro 3 » de l'échange, est à la fois le détail et la totalité du dispositif choral chez Hong Sang-soo. Le style du metteur en scène se radicalise dans ses films suivants – on constate notamment une chute considérable dans le nombre de plans à la minute, qui descend jusqu'à une moyenne d'un plan toutes les deux minutes dans ses traits les plus forcés<sup>9</sup> – et sa forme s'épure. Une question déjà importante mais qui va devenir l'idée radicale et première de son cinéma est justement la question du troisième locuteur dans des discussions en binôme : la forme existe et est sans cesse renouvelée autant qu'elle exagérée, ce qui très souvent passe par le hors-champ<sup>10</sup>, mais aussi par des jeux de regards à l'intérieur du champ, qui ont eux aussi évolués. (Notamment, Hong évolue d'une mise en scène par la profondeur de champ à une construction par le zoom.)



Ces trois moments, issus d'un unique plan fixe situé dans le premier quart du *Jour où le cochon est tombé dans le puits*, atteste de plusieurs éléments essentiels au fonctionnement de la choralité hongienne. L'opération centrale de cette scène est celle du déplacement du regard, qui va faire passer la figure du voyeur-observateur en position de vu-observé. La figure masculine rentre au début du plan derrière la femme qui lit un livre, l'ayant « repéré » par avance – il se glisse derrière elle, et fait mine de s'intéresser à l'étagère proche tout en jetant de discrets coups d'œil à son intention. Elle repose le livre, part, et le personnage masculin prend sa place. Il faut regarder la profondeur de champ : le focus ne change pas, c'est le personnage qui se met en place. Ce changement de place a deux valeurs : technique parce qu'il s'éloigne de la netteté, et métonymique parce qu'ainsi il prend la place de celui qui est regardé. C'est là où le jeu dans le plan hongien se déroule et s'exprime : il est regardé en effet par un tiers personnage mais qui cette fois-ci provient de l'arrière-plan. Elle le regarde, s'arrête un temps, l'observe : la durée est importante, la situation dure un peu plus d'une minute, ce qui permet aux regards d'avoir une expression durable (la situation du voyeur est celle de celui qui attend<sup>11</sup>). Puis elle vient à sa rencontre, et, par la moquerie, lui fait remarquer qu'il lit le livre qu'il a écrit. Cette seule ligne de texte permet d'absolument

9 *Le Jour où le cochon est tombé dans le puits* est le film au découpage le plus rapide de Hong, avec une moyenne de 2,36 plans par minutes. À partir de *La Femme est l'avenir de l'homme* (2004), le rythme n'excède que rarement le plan par minute. Données réalisées par Heui-tae PARK, dans « Une lecture possible : du cadre à la fenêtre », dans *Les Variations Hong Sang-soo vol.1*, op.cit., p.87-109

10 Le hors-champ chez Hong Sang-soo mérite une étude à part entière, d'où le choix délibéré de ne pas l'analyser ici. C'est ce qu'explore en partie l'article « Orgueil et vergogne du plan hongien », de Simon Daniellou, *ibid*, p.46-65.

désamorcer et, sur le mode comique, offre une relecture de la scène : ce n'est pas le désir, ce n'est pas une attraction pour cette jeune fille, et encore moins un intérêt véritable pour sa lecture qui le pousse à feuilleter derrière elle, mais un seul et bête sursaut d'orgueil, qui l'a fait repasser derrière une lectrice. En plus, cela permet de mettre en évidence deux aspects précédemment notés du système hongien : la désamorçage des rapports binaires, et la rupture de la linéarité conventionnelle par le hasard des rencontres. (Pour cette femme et cet homme qui ferment ensemble le plan, c'est une retrouvaille qui va les amener à se diriger vers un hôtel.)

Il n'est pas certain que la démarche chorale soit toujours assumée chez Hong. Son premier film, ainsi que nous l'avons vu, l'est lui structurellement en effet, et semble à ce titre parfaitement s'inscrire dans son époque, à savoir un courant des années 1990 qui a vu plusieurs grands films adopter une narration divisée entre plusieurs personnages – on pense aux réussis *Short Cuts* et *Magnolia* – mais en propose déjà une première variation et une première originalité. Parce que ce qui se comprend très vite, c'est que le grandiose de l'histoire et de l'évènement cinématographique est condamné à demeurer hors-champ dans le cinéma de Hong Sang-soo – plutôt que de poursuivre sa carrière dans la réalisation de fresques historiques tournées en 70mm, lui va abandonner la pellicule au profit de films plus courts, plus resserrés, et de moins en moins écrits. Il n'abandonne pas le genre choral, mais le radicalise, et en reconditionne la forme pour se rapprocher du minimalisme inhérent à ses projets : il abandonne la prolifération des personnages et des intrigues, parce qu'il favorise une forme qui travaille variations, ressemblances et dissonances dans les rencontres et dans les possibles. D'autres éléments de mise en scène qui lui sont propres, non étudiés ici, fournissent son dispositif choral : les recadrages par le zoom ou par l'usage de panoramiques, qui font prendre conscience de l'existence des hors-champs mais aussi de déployer des existences individuelles et variées au cours d'un plan jusqu'alors fixe ; l'abondance de rêves ; la répétition d'un même motif musical, qui fait évoluer son sens par les différents dispositifs intradiégétiques dans lesquels ils sont écoutés ; les cassures des durées, l'étirement des temps longs de l'alcool ; la répétition sous des modes variants d'une même parole ou d'une même situation. C'est ainsi que Hong arrive à créer une forme de cinéma choral même dans un film qui se concentre

---

11 Bien que Hong ne soit en l'espèce pas sadien, ce rapport au regard est proche de ce qu'on peut interpréter de la lecture de certains textes de Sade. Cinématographiquement, l'interprétation qu'en a fait Pasolini pour *Salò* (1974) peut en témoigner : c'est dans cette dernière scène par l'observation du temps long, par attente et par voyeurisme, et seulement par eux, que peut avoir lieu la jouissance du pervers. Or, chez Hong, cette possibilité de jouissance est toujours désamorçée : il n'y a jamais de sadien, ni de victoire du sadien.

autour d'une figure centrale, d'un personnage apparemment unique : tout intervention d'un tiers est une mise en relief des personnages, du film, et des possibilités de ce film. Surtout, la choralité qui existe à l'échelle interne de ses films arrive à subsister au delà : quel meilleur exemple, alors, que celui d'Haewon qui, dans ce film qui porte son prénom, rencontre tour à tour les personnages de *Ha Ha Ha* et de *The Day He Arrives* ?



Quatre itérations de la mise en scène de la septième symphonie de Beethoven, durant *Haewon et les hommes*. Les trois premières sont intradiégétiques, permises à l'aide d'une autoradio portable, et la dernière est extradiégétique – une fin de rêve, annonciatrice de la fin du film, et de la fin de la diégèse.