



HAL
open science

Cinéma, société et architecture en République Populaire Démocratique de Corée

Valérie Gelézeau

► **To cite this version:**

Valérie Gelézeau. Cinéma, société et architecture en République Populaire Démocratique de Corée : Une lecture engagée du film nord-coréen “ Les roues du bonheur ” (Haengbok-ŭi sure pakwi). 2015. halshs-01170311

HAL Id: halshs-01170311

<https://shs.hal.science/halshs-01170311>

Preprint submitted on 1 Jul 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Essai écrit à partir du séminaire

**Cinéma, société et architecture en République Populaire
Démocratique de Corée**

**Une lecture engagée du film nord-coréen « Les roues du bonheur »
(Haengbok-ŭi sure pakwi = The Wheels of Happiness, 2010)¹**

Valérie Gelézeau (EHESS) et ses étudiants : Hunhee Cho, Lisa D'Amato, Lucie Daeye, Dilara Kuruoglu, et Xiao Wu.

Contact : gelezeau@ehess.fr

Sorti en 2010, *The Wheels of Happiness* a été réalisé par Jong Kon Jo (Jǒng Kōnjo², reconnu en RPDC³ où il est « artiste méritant » (*konghun yesulga*). Disponible en DVD avec sous-titrages en anglais, ce long-métrage de 72 mn a été internationalement projeté. Le film a ainsi été diffusé en ouverture du festival *DPRK Nordkorea Filmwoche* (« La semaine du cinéma nord-coréen ») de 2011 à Berlin⁴. Il a également été projeté en avril 2012 à Pékin, à l'occasion d'un autre festival du film nord-coréen (« The DPRK film week⁵ »).

Pour des raisons historiques et géopolitiques, le cinéma nord-coréen est très peu connu dans les pays occidentaux – comme en témoignent d'ailleurs les chroniques simplistes des journalistes américains ayant assisté à Berlin au *DPRK Filmwoche* de 2011⁶. En France, un seul film nord-coréen a été diffusé, le *Journal*

¹ Le visionnage de ce film a été organisé dans le cadre du séminaire EHESS 2014-2015 de Valérie Gelézeau « Étudier la Corée du Nord : une introduction ». D'abord envisagé comme un exercice de compte rendu interne au séminaire, le commentaire de quelques thématiques saillantes du film pris en charge par plusieurs étudiants s'est avéré assez riche pour faire l'objet d'un texte qui, avec beaucoup de travail, s'est transformé en un petit essai. Ce travail s'inscrit dans un champ bien précis, qui est celui des études (nord-)coréennes balbutiantes en Europe et en France et en train de se construire sur le plan épistémologique. Les trois-quarts du séminaire ayant été consacrés à ces aspects, nous n'avons pas explicité ce cadre conceptuel dans l'article mais on pourra se référer aux propositions et aux références discutées dans l'essai de synthèse HDR encore non publié de V. Gelézeau (2012) *Corée, Corées. Pour une géographie située de la division*, notamment le chapitre 3 « Étudier la Corée du Nord, du savoir au savoir-faire », pp. 67-97.

² Dans cet article, nous gardons l'ordre d'usage des noms et l'orthographe nord-coréenne pour les noms propres de personnes et de lieux quand nous connaissons la transcription choisie, en ajoutant éventuellement entre parenthèses la transcription de McCune-Reischauer, utilisée par la grande majorité de la communauté scientifique. Le nom du réalisateur est donc Jong (Jǒng en McCune-Reischauer), son prénom Kon Jo (Kōnjo en McCune-Reischauer). Pour les noms communs, nous utilisons la romanisation de McCune-Reischauer.

³ République Populaire Démocratique de Corée (*Chosŏn minjujuŭi inmin konghwaguk* en coréen), le nom officiel de la Corée du Nord. Nous utilisons indifféremment les deux termes dans l'article.

⁴ Voir <http://www.babylonberlin.de/koreafilmwoche.htm> Le festival s'est tenu du 23 septembre au 1^{er} octobre 2011 au cinéma Babylon de Berlin.

⁵ Le programme de « The DPRK film week » affiché sur un site internet d'événements chinois : <http://www.douban.com/event/16236996/> "The DPRK film week" en chinois : 朝鲜民主主义人民共和国电影周 (Chaoxian minzhu zhuyi renmin gongheguo dianyingzhou en pinyin).

⁶ <http://www.northcountrypublicradio.org/news/npr/141007397/inside-the-north-korean-film-week> (Article d'un journaliste d'une radio de l'État de New York affiliée à NPR (National Public Radio), la radio publique états-unienne.)

<http://www.npr.org/blogs/nprberlinblog/2011/09/26/140803646/a-small-glimpse-into-a-closed-off-country> (article d'un journaliste de NPR). Les deux articles soulignent notamment que le cinéma est un outil de propagande à la gloire du Leader nord-coréen et que, malgré la situation de crise alimentaire,

Essai écrit à partir du séminaire

d'une jeune nord-coréenne (Han ryōhaksaeng-ŭi ilgi), en 2007⁷, à la suite de sa projection dans d'autres festivals internationaux – ce film faisant partie d'une politique délibérée de la production nord-coréenne d'apparaître sur la scène mondiale. Un autre film nord-coréen, *Moranbong* (1960), porté par la recherche d'Antoine Coppola⁸ dont le livre raconte l'extraordinaire aventure de cette seule production franco-nord-coréenne de l'histoire du cinéma, a été restauré par les Archives françaises du CNC et projeté lors de « l'Étrange festival » du Forum des images à Paris en 2011.

Pourtant, jusqu'au milieu des années 1990, moment où la Corée du Nord est entrée dans une très grave crise de son système politique, social et économique⁹, 20 à 30 films étaient produits chaque année en Corée du Nord et ce cinéma était bien connu à l'étranger, non seulement dans l'ex-bloc soviétique et en Chine, et dans certains pays d'Afrique et du Moyen-Orient (Libye, Egypte notamment), où il était considéré comme un cinéma modèle du réalisme socialiste (Kim Suk-young 2010, Coppola 2007, Schonherr 2011). Depuis le début du 21^{ème} siècle néanmoins, cette influence a diminué avec la diffusion globale par internet des productions du cinéma occidental – y compris à l'intérieur même de la Corée du Nord où des DVD de productions sud-coréennes et américaines circulent de manière illégale. En 2002, la transformation par le gouvernement nord-coréen du Festival (de cinéma) des pays non-alignés créé en 1987 en « Festival international du film de Pyongyang (FIFP *P'yōngyang yōnghwa ch'ukchōn*) où ont été présentés des films allemands, français et même japonais, témoigne ainsi d'un effort de visibilité internationale cohérent avec une volonté de consolider l'importance du cinéma nord-coréen en Corée du Nord-même. En effet, le cinéma est un art considéré comme fondamental par les dirigeants du pays et l'on sait que Kim Jong Il, fils de Kim Il Sung et dirigeant de la RPDC de 1994 à 2011, non seulement s'est investi personnellement dans la production de film à partir des studios de Pyongyang, mais a édicté dans un traité sur le cinéma des règles que doivent suivre les artistes qui travaillent en Corée du Nord (Coppola 2007)¹⁰.

Le cinéma nord-coréen est, comme le livre de Kim Suk-young *Illusive Utopia. Theater, Film and Everyday Performance in North Korea* (2010) le démontre, un cinéma de propagande dont les modalités vont plus loin que le simple discours plus ou moins martelé sur les utopies du paradis socialiste : c'est toute la logique du fonctionnement social dans les espaces artistiques, voir simplement publics, qui est

de nombreuses scènes représentent des repas abondants. La vision des internautes chinois est parfois différente, comme en témoigne le billet d'un internaute sur un forum où ce film est commenté. L'auteur du billet pense que ce film, au lieu de représenter la vie en Corée du Nord comme une prison, image stéréotypée de la conception occidentale, peint avec réalisme la vie des Nord-Coréens d'aujourd'hui ; en particulier, ce film représente les femmes nord-coréennes dans la société moderne et dans leur vie professionnelle. Etablissant une comparaison avec les films chinois depuis les années 1980, l'auteur suggère que ce film nord-coréen donne une image très forte des femmes, capables de s'occuper de la famille et du travail en même temps. (Voir le billet : « La prison ! Commentaire sur le nouveau film nord-coréen « The Wheels of Happiness » », sur le site : <http://club.kdnet.net/dispbbs.asp?id=9907439&boardid=1> (consulté le 6 mars 2015).

⁷ Le film date de 2006 et a été présenté cette année-là au festival international du film de Pyongyang.

⁸ *Associate professor* à l'Université de SungKuyunKwan (Séoul), Antoine Coppola est spécialiste du des cinémas d'Asie et notamment des deux Corées (voir la liste des références).

⁹ L'année 1994 a en particulier été marquée par la mort de Kim Il Sung, fondateur du pays, une crise nucléaire internationale qui faillit mener à la guerre et le début de la période de la famine en Corée du Nord. Très isolé sur le plan international, le pays est depuis plongé dans une grave crise de son système social, politique et économique (Voir Pons 2009, Gelézeau 2010, Young Whan Kihl et Hong Nack Kim 2006).

¹⁰ Kim Jong Il, 1973 et 1989, *De l'art cinématographique*. Pyongyang, Corée, Foreign languages publishing house.

Essai écrit à partir du séminaire

imprégnée des représentations du pouvoir totalitaire et de la conception de la société dans ce cadre, grâce à la performance (qu'elle soit théâtrale, cinématographique ou simplement incarnée dans les grandes parades populaires). Pourtant, comme le note A. Coppola dans son article « Le cinéma nord-coréen : arme de destruction massive ? » (2007), il n'est pas suffisant ni satisfaisant de se limiter au constat que le cinéma nord-coréen est un cinéma de propagande – ce que l'on fait habituellement, sans se demander d'ailleurs comment les *blockbusters* américains sont eux-mêmes « des outils à peine masqués de la promotion des idéologies dominantes en Occident » (Coppola 2007 p. 4).

Après le visionnage du film pendant le séminaire, nous avons donc voulu suivre cette proposition d'A. Coppola, en allant plus loin pour décrire l'esthétique de ce film, en questionner la structure narrative et en analyser le discours.

Que nous disent « Les roues du bonheur » du cinéma coréen et de la société nord-coréenne d'aujourd'hui ? Que peut nous apporter une lecture *engagée* de ce film ? L'engagement dont il s'agit est modeste, mais signifiant : il s'agit de mettre en œuvre une approche traduisant d'abord notre volonté de comprendre, avant de juger. Nous avons tenté de *nous engager dans ce film*, en ayant certes à l'esprit le contexte de la production (la production cinématographique contrôlée par la censure d'un État totalitaire), mais sans se laisser aller aux simplistes jugements moraux que l'analyse de productions venant de RPDC suscite habituellement (Gelézeau 2012 : pp. 69-70).

Dans une première partie, après avoir rendu compte du synopsis et de la dynamique de l'intrigue, nous discutons certains aspects saillants du discours symbolique du film et de son esthétique, dans le contexte nord-coréen. Nous développons ainsi particulièrement la question de la temporalité (représentée symboliquement par la roue du titre), qui structure la narration, ce qui s'inscrit dans certains canons de l'esthétique d'un cinéma national. Dans une deuxième partie, nous analysons ce que « Les roues du bonheur » nous disent de la société nord-coréenne d'aujourd'hui. Au cœur du sujet, on trouve bien sûr la femme et son rôle dans la société, entre famille et travail. Mais deux autres directions nous sont apparues intéressantes : l'une traitant d'objets de la civilisation matérielle aussi différents que la nourriture et les ordinateurs ; l'autre portant au contraire sur la question centrale, politique et nationale, de l'architecture à Pyongyang.

Temps, espaces et ambiances des « Roues du bonheur »

L'histoire : la rivalité de deux femmes architectes

Dans un prestigieux cabinet d'architecture, Hyon Ji Hyang (Hyön Chihyang) reprend le travail après un congé parental de plusieurs années. Elle y retrouve notamment Hong Son Cho (Hong Sönch'o), son ancienne subordonnée qu'elle avait autrefois critiquée de donner la priorité à sa famille et non au travail pour la nation. Ce retour à la vie professionnelle est d'autant difficile pour Ji Hyang qu'elle a été rétrogradée et que sa chef de section n'est autre que Son Cho, sa rivale de toujours. Ji Hyang a du mal à réintégrer sa place et se rend compte qu'elle est dépassée sur le plan technique : alors que tout le monde utilise les logiciels de dessin par ordinateur, elle travaille encore sur la planche à dessin traditionnelle.

Se sentant d'autant plus inutile et incompétente qu'elle a été dans sa jeunesse une brillante architecte, lauréate d'un prestigieux concours, elle demande à travailler au centre de documentation. Prête à abandonner son nouveau choix de vie, gentiment raillée par ses collègues, elle retrouve néanmoins une motivation en

Essai écrit à partir du séminaire

acquérant de nouvelles connaissances en informatique. Ayant comblé son retard technique, elle peut alors participer à un concours d'architecture pour un nouveau musée du costume traditionnel coréen. Lors de sa présentation, son travail est reconnu par ses pairs et, malgré les critiques acerbes de Son Cho à l'égard de ses plans, Ji Hyang récolte l'unanimité du bureau qui considère qu'elle a atteint la perfection – ce dont elle-même n'est pas convaincue. Ji Hyang retrouve son poste et, à cette occasion, constate l'existence de malentendus entre Son Cho et elle. Contrairement à ce qu'elle pensait, cette dernière n'entretient pas d'hostilité à son égard. S'alliant à Son Cho, elle reprend alors avec elle les plans du musée afin d'arriver à une création enfin digne des autres réalisations nationales.

Le film se termine sur la résolution glorieuse de la rivalité de Ji Hyang et Son Cho, pour le bien de la nation, comme ce petit dialogue l'annonce vers la fin du film, tout en concluant sur la symbolique de la roue :

« Ji Hyang : Je ne mérite pas de me tenir à côté de toi. Mais je te connais ! J'ai vu ton cœur, si dévoué pour notre Général¹¹ !

Son Cho : Donnons-nous la main et devenons ensemble les roues de la charrette pour la construction d'un pays fort et puissant, sous la conduite de notre Général ! »¹²

La symbolique de la roue dans la rivalité entre Ji Hyang et Son Cho

Les deux femmes se situent tout au long du film dans un rapport antagoniste et ne cessent de se confronter sur le plan professionnel. Par exemple, alors que Ji Hyang vient juste de reprendre le travail, on lui confie les plans de rénovation de la prestigieuse maison de bains Unjong (Unjöng), mais elle tarde à les rendre. Quand enfin elle a terminé, elle se rend sur le site de construction et s'aperçoit que ce sont finalement les plans de Son Cho qui ont été choisis : elle a été remplacée sans même être consultée ! Plus tard dans l'intrigue, le concours auquel toutes deux participent est l'occasion pour Ji Hyang de faire renaître ses capacités et de montrer à ses pairs qu'elle mérite d'être considérée. Cela ne va pas sans les commentaires hostiles de Son Cho (qui a elle-même refusé de participer au concours) à son égard.

Dans cette lutte de reconnaissance, un dessin symbolise la rivalité entre les deux protagonistes. Il s'agit d'une charrette à la roue cassée qui, comme cela est exprimé explicitement par Ji Hyang, représente la valeur sociale du personnage déclassé ou dominé : c'est l'évaluation (*p'yöngjöngsö*) qui en est faite. Ainsi, c'est Ji Hyang qui l'offre à Son Cho alors que celle-ci est en position inférieure (dans une analepse¹³ très tôt dans le film) ; puis, quand Ji Hyang se trouve reléguée à la bibliothèque, Son Cho lui rend le dessin. La résolution du conflit est finalement représentée par un nouveau et ultime dessin que Ji Hyang offre à Son Cho à la fin du film, alors qu'elle s'allie avec elle pour la gloire architecturale du pays : il s'agit cette fois d'une belle charrette traînée par un cheval ailé dans lequel tout spectateur nord-coréen reconnaît la référence à Ch'öllima, le cheval légendaire symbole non seulement du mouvement de 1956 qui a marqué la modernisation de la Corée du Nord, mais plus largement des campagnes de vitesse (*sökto chakch'ön*) sur lesquelles s'est toujours appuyée la modernisation du pays et donc, celle de Pyongyang dans les années 2010. « *Uri-nün haengbok-üi sure pak'wi* » (Nous sommes les roues du bonheur) déclare alors Ji Hyang, ce qui explicite le titre du

¹¹ Le « général » (*changgunnim*) désigne couramment Kim Jong Il, plutôt que « leader » (*chidoja*).

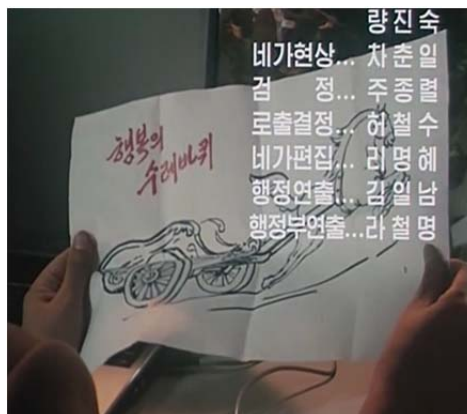
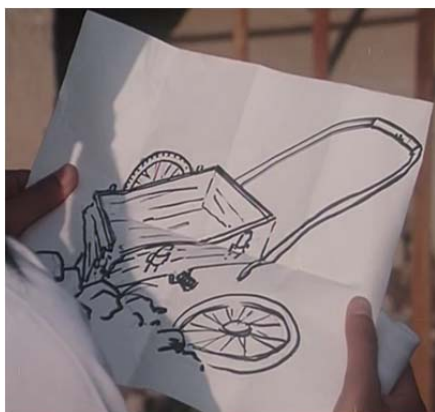
¹² 60mn02 지향 : 난 네 옆에 서 있을 자격이 없다. 하지만 난 네게서 봤어. 아버지 장군님께 달리는 너의 그 마음. / 선초 : 우리 손잡고 장군님께서 이끄시는 강성대국 건설의 한쪽 수레바퀴가 되자요.

¹³ Un « *flash-back* » dans le langage courant.

Essai écrit à partir du séminaire

film et souligne l'implication directe du rôle de la femme dans le projet du régime nord-coréen (voir plus loin notre analyse de ce thème).

Ayant échoué dans le séminaire à trouver une référence populaire de la roue cassée qui pourrait expliciter cette image pour le spectateur nord-coréen, nous avons considéré ce choix comme celui, individuel, du réalisateur. Cette image renvoie-t-elle à la notion de cycle qui occupe une place signifiante dans la notion coréenne du temps ? Renvoie-t-elle à celle d'une harmonie brisée et qu'il faut rétablir (autre notion importante dans la conception des relations sociales en Corée ou même en Asie plus généralement) ? Au-delà de la valeur sociale que représente cette roue cassée, explicitée dans le dialogue, il est difficile de conclure sans avoir plus d'éléments sur les intentions du réalisateur – on atteint là les limites de l'interprétation des discours auxquels cantonne malheureusement beaucoup de travaux portant sur les textes et les images sans accès aux auteurs, comme c'est le cas de tous les matériaux nord-coréens.



Deux captures d'écran du film : à gauche, le dessin de la charrette à la roue cassée, que donne Ji Hyang à Son Cho au début du film et qui s'échangera ensuite entre elles. A droite, le dessin final avec en rouge l'inscription *haengbok-ŭi sure pak'wi* (les roues du bonheur), dans la toute dernière image du film où défile le générique.

Structure et esthétique du film : l'entrelacs des temporalités et des points de vue

Dans une certaine mesure – et c'est peut-être un trait d'originalité – le film embrasse plusieurs traits de l'esthétique classique du cinéma nord-coréen décrite par A. Coppola dans son article de 2007, mais en les combinant (alors qu'en général, ces traits ne sont pas mélangés). Ainsi, à la fois peinture sociale plutôt réaliste, le film tend néanmoins vers le mélodrame : nombreuses sont les scènes où les personnages expriment (parfois de manière solitaire) leur douleur ou le conflit intérieur qui les ronge, alors qu'une musique symphonique et théâtrale souligne leurs sentiments. En revanche, la peinture des héros est tout à fait conforme à ce qu'A. Coppola note d'un réalisme socialiste « idéal » et « anti-naturaliste » : les représentations des héros sont travaillées au-delà du naturel dans les grandes scènes et représentent, au fond, l'idéal commun (voir par exemple les scènes où Ji Hyang visite les réalisations architecturales de la nation ; celles où, avec Son Cho, elles redessinent le plan du futur musée dans un décor complètement invraisemblable, où des bâtiments modernes apparaissent en bord de fleuve).

Le plan narratif de ce film est ainsi composé d'un mélange de souvenirs issus de différentes périodes, et venus de la mémoire de plusieurs personnages – ce qui complexifie la structure fondée sur un usage extensif de la figure de l'analepse (*flash-*

Essai écrit à partir du séminaire

back)¹⁴. Cette structure est d'ailleurs explicitée parfois dans le dialogue-même comme quand Ji Hyang confie à son mari, Hyung Guk, ses regrets d'avoir dû sacrifier son travail pour sa famille :

« Cher mari, ce soir, comme je regrette les jours passés ! Des jours où j'ai gâché ma vie... J'ai vraiment été stupide de vouloir me soustraire à ce grand toit qu'est la société. Dire que j'ai été si inconsciente jusqu'à aujourd'hui ! »¹⁵

Les souvenirs sont d'abord ceux des deux personnages principaux (Ji Hyang et Son Cho) : l'entrecroisement de ces souvenirs permet par exemple de souligner la rivalité des deux héroïnes, aussi bien que l'inversion de leur position. Ainsi, plusieurs analepses dans la première partie du film montrent Ji Hyang avant qu'elle ne se consacre à son foyer. Son Cho, alors son apprentie, souhaitait privilégier sa vie de famille plutôt que sa réussite professionnelle. Le mimétisme suggérant une inversion des situations entre les deux protagonistes féminins porte notamment sur leur apparence. Dans la première analepse, Son Cho, avec ses nattes, arbore un air enfantin presque immature tandis que Ji Hyang est plus ordonnée, en tailleur, parfaitement coiffée d'un chignon. Voici d'ailleurs la leçon que Son Cho reçoit d'elle :

Son Cho : On a parfois du mal à suivre le rythme au quotidien, n'est-ce pas ?

Ji Hyang : Il ne faut pas négliger son devoir social, même si l'on fonde une famille. D'ailleurs, je voulais vous donner quelque chose. Regardez (elle lui tend le dessin de la charrette à la roue cassée), c'est un dessin que j'ai réalisé. Disons que c'est mon évaluation sur vous.¹⁶

Cette déclaration, dans un style très direct, voire brusque en coréen, qui nous a fait hésiter entre le tutoiement et le vouvoiement pour la traduction, constitue un fort contraste avec le présent narratif : Ji Hyang semble plus négligée alors que Son Cho a gagné en posture (c'est elle qui, désormais, porte le chignon), reflétant sa promotion et le prestige que celle-ci implique.

Les souvenirs sont aussi ceux d'un personnage secondaire, Park Ho Yang (Pak Hoyang), mutilé de guerre. Or, on apprend peu à peu que Park Ho Yang est à la fois le fils de l'ancien professeur de Ji Hyang, qui admirait le génie de son étudiante (et a ensuite regretté son arrêt de travail pour le retour au foyer) et le mari de Son Cho. C'est d'ailleurs en partie grâce à Ho Yang que la rivalité trouve sa résolution. La présence du handicap physique de Ho Yang à cause de la guerre explique la priorité consacrée à la famille de la part de Son Cho à l'époque ; et en même temps, l'intervention de ce personnage pousse Ji Hyang à reconsidérer sa propre valeur sociale (et à reprendre le travail) ; enfin, c'est encore grâce à Ho Yang que Ji Hyang parvient à résoudre ses malentendus avec Son Cho.

Bien que cette structure narrative complexe d'analepses subjectives entremêlées et peu explicitées demande aux spectateurs un certain effort pour comprendre la logique temporelle du film, elle enrichit le scénario et le suspense, fournissant une forme d'originalité. En effet, si comme on l'a vu plus haut l'usage de l'analepse est fréquent dans le cinéma nord-coréen, le maillage créé ici par leur combinaison et la variété des points de vue confère à certains personnages

¹⁴ A. Coppola note également l'importance des « effets en *flash-back* » et interprète quant à lui l'usage extensif de ces figures comme « l'écho d'une conception coréenne traditionnelle du temps, une conception qui fait du présent un moment d'un cycle de répétitions au-delà de la temporalité de la vie humaine matérielle » (Coppola 2007 : pp. 19-20).

¹⁵ (27mn30) 지향 : 경미 아버지, 오늘 밤엔 웬일인지 지난날이 자꾸만 눈에 밟혀요. 헛살아온 지난날이... 사회라는 큰 지붕을 벗어난 것이 얼마나 어리석었던지. 그때 다 미처 몰랐더랬어요.

¹⁶ (5mn15) 선초 : 생활은 때로 피치 못할 사정도 있는 게 아닙니까 ? / 지향 : 가정을 이루어도 사회적 본분이야 놓치지 말아야지. 그러지 않아도 한번 만나서 주려고 했는데. 이걸 내가 그런 그림이에요. 보세요. 동무에 대한 평정서랄까.

Essai écrit à partir du séminaire

secondaires un rôle de premier plan dans la résolution de l'intrigue et donne un relief certain à la narration.

Une musique romantique accompagnée de paroles patriotiques est utilisée dans un grand nombre de scènes, en particulier celles qui montrent les paysages de Pyongyang. Comme tous les films nord-coréens, celui-ci comprend des intermèdes chantés, sans que ce soit une comédie musicale. Les paroles des chansons racontent l'amour pour la patrie et la volonté d'améliorer le pays, en accord avec le thème principal du film.

Quelle peinture de la société nord-coréenne ?

Objets de la civilisation matérielle et crise coréenne : alimentation et informatique

Compte tenu du régime de censure qui caractérise la production cinématographique coréenne, la crise profonde dans laquelle est plongé le pays depuis le milieu des années 1990 n'est jamais explicitement évoquée dans le film. Pourtant, dans d'autres films que nous avons pu voir, la Corée du Nord (pays socialiste qui s'oppose aux pays capitalistes) est qualifiée par certains personnages comme un pays en développement (ou « sous-développé » *hujin kuk*) et non comme un pays développé (*sŏnjin kuk*). En Corée du Nord, la désignation officielle de la famine qui aurait provoqué environ 700 000 morts entre 1994 et 1998¹⁷ est « *konan-ŭi haengun* » : une expression qui, pour tout Nord-Coréen, évoque aussi clairement un épisode célèbre de l'histoire nationale liée au mythe de Kim Il Sung, fondateur du pays. Cette expression parfois traduite par « la dure marche », signifie littéralement « la marche (militaire) dans l'adversité / dans les souffrances » et désigne la famine des années 1990 qu'on ne peut officiellement pas évoquer en Corée du Nord. Le terme de *konan-ŭi haengun* n'est pas employé dans le film car cette période n'y est pas évoquée. Pour le présent narratif, Son Cho parle au contraire de *taegojo sidae*, c'est-à-dire littéralement de « période de grand raz-de-marée (*taegojo* 大高潮) »¹⁸, sous-entendu « révolutionnaire », que nous avons traduit par « grand élan » dans les dialogues. Le terme *taegojo* est employé en nord-coréen dans l'expression canonique : *hyŏngmyŏngjŏk taegojo sidae* (litt. « période de grand raz-de-marée révolutionnaire »). D'après les posters de propagande examinés avec Koen De Ceuster (spécialiste de l'art nord-coréen, voir De Ceuster 2015), ce terme était déjà utilisé en 1959 dans l'expression *Ch'ŏllima taegojo sidae* pour désigner la période de « grand bond en avant » révolutionnaire et industriel de la campagne de modernisation de Ch'ŏllima – justement pour utiliser des idéogrammes différents de ceux utilisés en Chine et qui signifiaient littéralement « grand bond en avant ». Depuis la crise des années 1990 et l'arrêt des plans pluriannuels de développement économique, l'expression, devenue plus commune en Corée du Nord, s'applique ponctuellement aux secteurs désignés prioritaires par le Leader lors de son adresse du Nouvel An qui informe des priorités de l'économie pour l'année à venir. C'est

¹⁷ Les chiffres varient entre 30 000 (chiffres officiels donnés par la Corée du Nord) et 3 millions de morts (certains articles journalistiques ou écrits par des non-spécialistes, peu fiables sur la question). Le chiffre de 700 000 est une estimation qui paraît plus proche de la réalité. Voir sur cette question de l'évaluation des morts de la famine Gelézeau 2012 : pp. 87-88.

¹⁸ 선초 : 앞으로 전 일을 더 많이 해서 대고조시대의 한쪽의 수레바퀴를 힘있게 떠밀고 나가겠습니다. (Son Cho : Désormais, je travaillerai davantage pour pousser avec encore plus d'énergie la charrette en cette période de grand élan (*taegojo sidae*.) Voir aussi note 27.

Essai écrit à partir du séminaire

l'idée qu'un « grand élan » doit être donné pour faire progresser tel ou tel secteur. Le *taejojo* dont il s'agit ici est vraisemblablement le grand élan réclamé par le Leader dans le domaine de la construction et de l'architecture, pour la modernisation et l'embellissement de Pyongyang à l'horizon de 2012 (34mn25).

Certes cette expression renvoie à la l'idéologie orthodoxe du mouvement révolutionnaire théoriquement toujours en cours en Corée. En même temps la référence permanente au « grand élan » nécessaire pour se moderniser, de même que l'évocation très fréquente dans le film par les personnages de « modernisation » (*hyöndaehwa*) ne renvoient-ils pas quelque part, en creux, à la réalité d'une crise de développement ? La crise de développement que traverse la Corée du Nord ou son retard dans bien des domaines ne sont pas niée du tout dans le cinéma, ils figurent au contraire parmi les sujets majeurs du cinéma nord-coréen – même si ces problèmes sont en effet glorieusement résolus par les héros des films, puisque le cinéma a une portée de propagande.

Dans la presse occidentale, le retard technologique et la crise alimentaire constituent deux aspects criants de la crise nord-coréenne et de la fermeture du pays par rapport à l'extérieur. Ces deux sujets sont des sujets graves en Corée du Nord : la question de la production agricole et de l'approvisionnement dans le contexte d'une crise agricole sans précédent largement causée par les choix de développement opérés¹⁹ reste un des enjeux économiques cruciaux pour le politique. Les réformes de mai 2012 et de juillet 2014, qui libéralisent le fonctionnement des fermes coopératives et réaffirment l'usage des lopins individuels en témoignent.

Un traitement caricatural de cette question de la crise alimentaire aboutit aux commentaires naïfs des journalistes de NPR qui constatent que, malgré la crise alimentaire, la nourriture apparaît dans le film et des repas abondants sont représentés (voir note 6).

Une autre vision des choses consisterait à remarquer au contraire que la place de la nourriture traduit précisément cette société en crise ou du moins encore en transition. Représenter des repas dans une fiction réaliste n'a rien d'extraordinaire et fait partie d'un effet de réel classique. Le film s'ouvre d'ailleurs sur une scène dans un appartement : une femme, en sueur, s'active au fourneau pour préparer le petit-déjeuner. Plus tard, c'est son mari, pour lui faire une surprise, qui préparera des poissons, que l'on voit grésiller dans une poêle brûlante. Or il n'y a rien de particulièrement fastueux dans ces repas, qui sont typiques de la table coréenne (riz, petits plats (*panch'an*), soupe) – le repas préparé par le mari se compose d'ailleurs exactement du même type de poissons que le repas préparé par sa femme un peu plus tôt dans le film. Est-ce là le signe d'une grande abondance ? Et voit-on dans des films français les personnages s'échanger en cadeau des légumes ou des fruits frais, comme c'est le cas dans plusieurs scènes des « Roues du bonheur » ? Apporte-t-on une baguette de pain quand on est invité chez des amis dans un dîner parisien ? Ces comportements rappellent plutôt les usages dans la Corée... du Sud du début des années 1990, quand il était courant d'apporter des fruits frais, ou du pain de mie blanc, lors d'une invitation à dîner. Aujourd'hui, en Corée du Sud, les usages se sont occidentalisés et la société s'est enrichie : on apporte du vin, ou un gâteau. Mais en Corée du Nord, l'échange de denrées fraîches, parfois venues de son potager, reste fréquent.

¹⁹ Voir l'article de Cheong-Ae Yu (2007) qui montre comment le choix d'une agriculture industrielle dépendante de l'énergie (pompes électriques) et des intrants chimiques (engrais), combinée à l'inefficacité de la planification centralisée s'est avérée non seulement incapable d'assurer la sécurité alimentaire, mais destructrice de l'environnement.

Essai écrit à partir du séminaire

Pour ce qui concerne la bureautique, la Corée du Nord est souvent pointée du doigt pour son retard technologique. Malgré les déclarations officielles du régime, qui insiste sur le nécessaire développement des nouvelles technologies, malgré certains progrès comme par exemple l'usage de l'intranet dans les secteurs les plus élevés de l'encadrement (administration centrale, université, etc.), le pays accuse un retard considérable sur ce plan. Ainsi, les ordinateurs, plus ou moins récents, présents dans toutes les scènes qui se déroulent en milieu professionnel, apparaissent comme des icônes d'une modernité qui ne correspond pas à la réalité sur le terrain. Hormis dans les établissements vitrines montrés aux étrangers en visite, l'équipement informatique est encore extrêmement réduit.

Là encore, nous nous sommes interrogées sur le traitement de ce sujet par le réalisateur.

Ji Hyang est particulièrement déstabilisée par les outils informatiques utilisés par ses collègues architectes. Tandis qu'ils manipulent facilement les outils de Conception Assistée par Ordinateur, elle continue à utiliser, à contrecœur, sa table d'architecte. Alors qu'elle tente de s'approcher de la machine de l'un de ses collègues, un petit personnage apparaît sur l'écran et la traite d'illettrée en informatique (7mn54) : cette courte hallucination la choque profondément et l'incite à moderniser ses compétences. Elle emprunte à la bibliothèque des ouvrages d'informatique : alors qu'elle aurait besoin de consulter des ouvrages généraux sur les suites bureautiques et les outils dédiés à l'architecture, on lui remet des ouvrages très particuliers sur le Bios et le XML – ce qui est totalement inutile. Ce détail, qui fait sourire le spectateur attentif, pourrait suggérer que l'accessoiriste souhaitait montrer les connaissances avancées que peuvent apprendre les Nord-Coréens – ou, au contraire, qu'il ou elle ne connaissait rien à l'informatique... Ji Hyang arrivera d'ailleurs à se former aux nouvelles technologies et animera même une présentation PowerPoint de son projet comme dans de nombreuses entreprises à travers le monde. Dans la perspective d'un cinéma didactique et éducatif, ce thème secondaire du film peut d'ailleurs constituer une invitation lancée au spectateur nord-coréen à se former tout au long de sa carrière.

De manière plus complexe, Ji Hyang n'est-elle pas, en fait, une allégorie de la Corée du Nord ? Repliée sur ses affaires domestiques (= fermée au monde), celle-ci s'est trouvée complètement dépassée sur le plan technologie (= le pays ne se développe pas) et cherche plus que tout à combler son retard technologique. Cet argument du cinéaste qu'on peut presque considérer comme une (légère) critique de politiques passées serait donc admissible par la censure politique ? On touche, une fois de plus, la limite de l'exercice d'interprétation d'un film sans accès aux agents de sa production.

La femme dans la société nord-coréenne

Le film s'ouvre sur cette thématique, par ce dialogue au bureau d'architecture dans une des premières scènes entre les employées qui sont surtout des femmes :

« Pun Hui : Avez-vous vu les journaux ce matin ?

Sun Young : Tu veux parler de l'article sur le lancement du satellite artificiel, sur les chercheurs ?

Pun Hui : Il y a même des *chercheuses* !

Essai écrit à partir du séminaire

Sun Young : Oui, c'est impressionnant ! Ah, si j'avais étudié l'astronomie...»²⁰

Le travail et la place de femme dans la société nord-coréenne sont au cœur du scénario des « Roues du bonheur ». Entre socialisme et traditions néo-confucianistes, le film permet-il de comprendre les différentes actions sociales de la femme nord-coréenne ? Comment traite-t-on ce sujet dans un film qui utilise l'art filmique comme un outil de propagande ?

Dans les années 1990, Kim Il Sung ordonne que la production audiovisuelle s'intéresse aux enjeux de société, dans le contexte de la chute de l'URSS et des conséquences sur l'économie nord-coréenne. Or l'on sait que les femmes en Corée du Nord ont été les premières touchées par les problèmes économiques et industriels dès les années 1980. Durant la période de la famine et malgré la loi, elles se sont organisées entre elles et sont parvenues à trouver des moyens détournés pour nourrir leur famille²¹. Ce sont même elles qui, sur les marchés (*chang madang*), ont été des agents principaux de l'introduction d'un petit capitalisme « par le bas » dans l'économie nord-coréenne. La question de la femme, de son engagement dans la révolution socialiste, ou de sa fragilité sociale, sont donc des sujets d'actualité présents dans de nombreuses réalisations artistiques récentes (littéraires ou cinématographiques) en Corée du Nord²².

Dans ce contexte, ce film semble inciter à consolider la société par le mariage : les deux héroïnes sont des femmes mariées et ce statut n'est à aucun moment remis en cause, au contraire. En même temps, le rôle social de la femme est partagé entre deux activités : son travail domestique à la maison et son travail professionnel pour la patrie. Ji Hyang contrainte à abandonner son travail pour sa famille, se rend compte qu'elle a accumulé un grand retard lorsqu'elle revient dans le cabinet d'architecture : « Le véritable bonheur d'une femme ne réside pas seulement dans un foyer confortable, mais aussi dans son travail pour la société et le collectif. » confie-t-elle à son mari dans la première partie du film.²³ De fait, au début du film, celle-ci n'est pas épanouie dans son rôle de mère au foyer, faisant toujours de son mieux et ce, malgré de nombreuses erreurs. Quant à son mari, qui occupe un poste important de fonctionnaire du gouvernement municipal, il est très peu disponible et ne lui apporte pas son soutien.

Ji Hyang est donc au départ représentée comme une femme désorientée, qui ne trouve plus sa place, ni au foyer, ni dans le monde professionnel d'une société en train de se moderniser, et se confronte à Son Cho, son ancienne employée. Or nous avons été frappés par la peinture de ce rapport entre les deux femmes, qui renvoie à

²⁰ (1mn35) 분회 : 참 오늘 아침 신문들은 봤겠죠 ? / 순영 : 인공위성 발사에 대한 과학자들에 대한 기사 말이죠 ? / 분회 : 여성과학자들도 있더구나 / 순영 : 정말 대단하지요. 야 나도 우주과학을 전공했더랬으면... / 분회 : 순영이 네가 ? 야 건축위성은 안 쓸래 ? / 석재 : 하긴 건축위성도 썩야지.

²¹ Dans son article « La « mue » de la Corée du Nord » paru dans *Le débat* en 2009, Philippe Pons définit les femmes comme les forces vives de l'économie de survie au cours des « années noires », s'étant distinguées par « une ingéniosité, une endurance et un courage peu communs ». (Pons 2009 : p. 111).

²² Le roman de l'écrivain nord-coréen Baek Nam Ryong, *Des amis* (1988), traduit chez Actes Sud par Patrick Maurus en 2011 raconte l'histoire d'un juge aux affaires familiales qui traite le divorce d'une chanteuse d'opéra et d'un ouvrier de la sidérurgie dont le couple ne fonctionne plus à cause de l'engagement respectif des deux héros dans leur carrière. Dans sa préface, P. Maurus souligne que les relations hommes/femmes sont un des sujets centraux de la littérature nord-coréenne contemporaine.

²³ (37mn05) 지향 : 여성의 진정한 행복은 아늑한 가정에만 있는 것이 아니라 사회와 집단을 위해 일할 때 비로소 찾아진다는 걸...

Essai écrit à partir du séminaire

des problématiques très actuelles sur le rôle social de la femme, y compris dans nos propres sociétés ! Quel message est donc transmis dans ce film aux femmes nord-coréennes ? Que lisent les spectateurs (et les spectatrices) nord-coréens de cette peinture du conflit interne à Ji Hyang d'une part, et entre les deux rivales d'autre part ? Ji Hyang est déchirée par le conflit interne qui la traverse entre sa volonté d'être une épouse et une mère parfaite, et ses aspirations de carrière. Elle apparaît comme un personnage certes complexe et imparfait, mais profondément humain ; quant à Son Cho, promue chef de section après le départ de Ji Hyang, elle qui se plaignait de ses problèmes auprès d'elle alors sa supérieure, elle suit une carrière remarquable tout en conservant son rôle de femme à la maison. C'est une femme exemplaire: épouse dévouée d'un héros de guerre mutilé, et en même temps femme qui participe de manière assidue au prestige de sa patrie dans le domaine architectural. Elle regroupe toutes les qualités d'une nouvelle modernité féminine que le régime veut véhiculer. Elle apparaît comme une femme modèle, mais son personnage est froid et peu empathique, voire peu sympathique. Dans le film, Son Cho constitue apparemment un modèle pour Ji Hyang ; mais n'est-ce pas Ji Hyang le modèle d'identification pour les Nord-coréennes spectatrices ? Comment interpréter ce personnage, du point de vue du réalisateur nord-coréen ? Plus encore, comment imaginer la lecture qu'en feront les spectateurs et les spectatrices nord-coréens ?

Dans une certaine mesure, la résolution des conflits – et des conflits mettant spécifiquement en scène la part féminine de la société nord-coréenne – est possible grâce à la solidarité de chacun. La réussite de Ji Hyang est possible grâce à son talent, mais aussi grâce à son mari qui commence à s'occuper des tâches domestiques et enfin grâce à la collaboration de Son Cho sur son nouveau projet architectural – c'est en effet Son Cho qui poussera Ji Hyang à se surpasser en créant un projet de construction digne des autres bâtiments nationaux. Or, cette logique de solidarité entre personnes s'inscrit bien dans le discours du régime : une population unie et une intégration de chaque catégorie sociale pour la réussite de la patrie et du pays.

Pour ce qui concerne plus spécifiquement les relations entre hommes et femmes, nous nous sommes demandé si le film renvoyait ou non – de manière plus ou moins explicite – à des conceptions traditionnelles confucianistes. A. Coppola souligne le fait que le cinéma nord-coréen se distingue du cinéma soviétique et chinois en représentant de manière très prégnante les relations hommes/femmes et entre les générations, ce qui renvoie selon lui à un « parasitage » des typologies classiques du cinéma communiste par la tradition confucéenne²⁴ : les femmes représentées dans le cinéma nord-coréen apparaissent sous l'emprise à la fois de la tradition patriarcale et de l'idéologie socialiste. L'homme, quant à lui, suit cet imaginaire sans être tiraillé d'un rôle à un autre. Le conflit interne dont Ji Hyang est la proie (alors que son mari n'y est pas du tout sensible) est tout à fait conforme à cette interprétation d'A. Coppola.

Dans le film, la domination patriarcale s'incarne dans deux personnages masculins : les maris des deux héroïnes. Lors d'une promenade dans un parc de Pyongyang, le mari de Son Cho la conseille sur l'implication de la femme et son utilité dans la société nord-coréenne. Son Cho se confie ensuite à Ji Hyang et lui exprime les différentes actions sociales à accomplir pour servir sa patrie et son Leader. Ji Hyang la félicite du chemin traversé malgré les difficultés et reconnaît en Son Cho son exemplarité, à travers le respect des valeurs du Leader et la volonté de

²⁴ Coppola 2007, note 13, p. 10.

Essai écrit à partir du séminaire

donner le meilleur pour son pays. Le mari de Ji Hyang, Hyung Guk, est peu présent dans le film mais n'est pas moins important car il finit par soutenir son épouse malgré des débuts difficiles et son implication importante dans son propre travail. Au cours d'une scène entre Ji Hyang et Hyung Guk dans la première moitié du film, ce dernier reconnaît d'ailleurs sa responsabilité dans le choix de Ji Hyang qui a mis un frein à sa carrière :

« Ji Hyang : J'ai vécu en oubliant tout : les attentes de mon professeur et la grâce de mon pays.

Hyung Guk : Chérie, je suis encore plus coupable que toi. Quand tu as arrêté de travailler, je pensais que c'était inévitable pour toi en tant que femme ; et puis j'étais bien content de tes petits soins. »²⁵

Une des dernières scènes du film montre Ji Hyang à son bureau, reprenant ses responsabilités professionnelles, et recevant un appel téléphonique de son mari qui lui exprime sa fierté et la félicité de sa réussite. Très émue, Ji Hyang finit par pleurer et le film s'arrête ici.

Soulignons enfin que malgré ce renversement, la réussite des femmes et la reconnaissance de leurs maris, le rôle politique est réservé aux hommes et incarné par le mari de Ji Hyang qui occupe un poste dans l'administration de la ville. En aucun cas, il n'est question pour les femmes de tenir des responsabilités plus grandes. Leur rôle est certes d'une importance capitale, celui de construire et de servir au mieux le régime, mais elles sont représentées dans le film comme devant avant tout accompagner la patrie et non la gouverner²⁶.

Le film propose-t-il donc, comme nous l'avons ressenti, un appel aux femmes pour revendiquer leur rôle dans la société, et donne-t-il une critique parfois cousue de fil blanc contre une société machiste qui rend difficile l'épanouissement des femmes sur les deux plans (domestique et professionnel) ? Ou se limite-t-il à un discours glorifiant la solidarité des individus, quel que soit leur genre, pour la gloire du régime ? Les deux lectures sont aussi cohérentes l'une que l'autre et, entre une lecture sociale et banale (même en Occident) et une lecture plus politique, nous ne choisirons pas car elles ne sont pas du tout incompatibles. Elles sont d'ailleurs bien illustrées par le discours que donne Hyung Guk devant une communauté de femmes architectes à l'occasion de l'anniversaire de l'égalité des sexes en Corée du Nord (qui date de la loi du 30 juillet 1946), et l'échange qui suit :

« Hyung Guk: Mesdames, en ce jour anniversaire de la promulgation de la loi pour l'égalité des sexes, je vous rends hommage, vous qui êtes les rénovatrices de notre société. Les femmes rassemblées ici sont, dans le domaine de l'architecture, des trésors d'une rare valeur. (...) Voici Chu Seung A, qui a remarquablement exécuté le plan de modernisation. Félicitons encore une fois chaleureusement la camarade Seung A, qui a donné tant de joie au Grand Général [Kim Jong Il]. (...) Et voici Hong Son Cho, désignée « architecte de mérite ». La camarade Son Cho a introduit des idées audacieuses dans le plan modernisé des infrastructures de services que nous sommes en train de construire pour la capitale.

Son Cho : Je n'ai vraiment rien fait de particulier. Penser à notre Général qui se surpasse pour poursuivre son chemin malgré cette canicule estivale m'empêche plutôt de

²⁵ (37mn05) 지향 : 전 다 잊고 살았어요. 선생님의 당부도 나라의 은덕도. / 형국 : 여보. 내 잘못이 더 크오. 난 당신이 직장을 그만 두었을때 그걸 녀성의 피할 수 없는 생활이라고 생각했고 또 당신의 바심한 뒷마라지에서 만족을 느끼기도 했소.

²⁶ Sur ce point, la présence plus fréquente de Kim Sol Ju, l'épouse du jeune dirigeant Kim Jong Un, aux côtés de son mari dans les cérémonies ou d'autres circonstances officielles a pu être interprétée à juste titre comme une évolution importante de la manière de gouverner. De fait, l'apparition d'un couple dirigeant tranche fortement avec les périodes précédentes, sous Kim Jong Il ou avant, Kim Il Sung.

Essai écrit à partir du séminaire

dormir la nuit. Désormais, je travaillerai davantage pour pousser avec encore plus d'énergie la charrette en cette période de grand élan. »²⁷

L'appel de Hyung Guk est peut-être un appel aux femmes, mais c'est toujours au Leader qu'on dédie son travail.

La société nord-coréenne au travail

De manière attendue, le film met en scène une vision idéalisée du travail et des travailleurs dans une société socialiste : les paroles galvanisantes de Kim Jong Il qui font slogans sur le mur du bureau, la gymnastique collective exécutée en uniforme sportif sur le lieu de travail, la relation chaleureuse au sein des collègues, les architectes féminins sur les chantiers avec les hommes. « N'est-il pas fondamental de vivre dans la foi du collectif ? C'est le véritable bonheur que je n'ai pas du tout ressenti dans ma famille. » déclare Ji Hyang à ses collègues.²⁸

Le travail présenté dans ce film est donc toujours un travail collectif, et plus précisément, un travail soutenu par une solidarité omniprésente entre les gens, qui ressort non seulement des scènes sur les chantiers, mais aussi de celles entre les collègues. Ainsi, bien que Ji Hyang, par manque de confiance, se soit elle-même reléguée au centre de documentation, ses collègues la considèrent toujours comme une des membres essentiels – au même titre que tous les autres – de leur cabinet d'architecture. Un épisode secondaire de l'intrigue illustre cette solidarité : avant de prendre son long congé pour raison familiale, Ji Hyang confie son dernier plan (celui d'un grand ensemble d'appartements) à une des collègues de son équipe dont elle est proche, Pun Hui. On apprend par la suite que Pun Hui, par solidarité, sacrifie son temps et sa peine pour réparer sur le terrain une erreur de réseau d'eau qui s'était glissée dans ces derniers plans qu'elle avait réalisés sept ans plus tôt en prenant la suite de Ji Hyang.

Par ailleurs, les lieux de travail présentés dans ce film ne se limitent pas seulement aux bureaux, mais se situent aussi sur le « terrain ». Dans ce film, les architectes ne cessent de se déplacer entre le bureau et les chantiers. La mobilité constitue l'élément descriptif indispensable du métier d'architecte, y compris des femmes. Le casque sur la tête, les plans à la main, ces dernières courent donc sur les chantiers et parlent directement avec les ouvriers en utilisant des termes techniques faisant « effet de réel ». Elles sont représentées comme travaillant non seulement sur les plans des bâtiments, mais assumant aussi un rôle actif dans la construction – ce qui est conforme à la réalité nord-coréenne de ce secteur professionnel, où les architectes sont également les maîtres d'œuvre. L'omniprésence des lieux de travail renvoie aussi, selon A. Coppola (2007), au réalisme socialiste et à l'anti-naturalisme des films nord-coréens : la beauté de la ville et la beauté de la vie viennent du travail. Un seul maillon de la construction urbaine n'est pas représenté concrètement dans cette conception mais très prégnant dans le

²⁷ (34mn20) 형국 : 여러분 남녀평등권 법령 발표 기념일을 맞으며 녀성혁신자 동무들에게 경의를 표합니다. 여기 모여 있는 동무들은 다 우리 건축 부분에서 제일 아끼는 귀중한 보배들이요. 승아 동무, 현대화설계를 훌륭히 수행한 주승아 동무입니다. 위대한 장군님께 커다란 기쁨을 안겨 드린 승아 동무를 우리 다시 한 번 열렬히 축하해 줍시다. (...) 공훈 설계가 홍선초 동무입니다. 지금 우리가 건설하고 있는 수도의 현대적인 봉사망 설계도에는 이 선초 동무의 대담한 착상이 깃들어 있습니다. 선초 : 전 정말 크게 한 일이 없습니다. 이 무더운 삼복 철에 강행군 길을 헤쳐나가는 우리 장군님을 생각하면 잠이 오지 않습니다. 앞으로 전 일을 더 많이 해서 대고조시대의 한쪽의 수레바퀴를 힘있게 떠밀고 나가겠습니다.

²⁸ (44mn05) 지향 : 집단의 믿음 속에 사는 이 생활이 얼마나 소중한 것인가. 이걸 가정에선 도저히 맛볼 수 없었던 진정한 행복이다.

Essai écrit à partir du séminaire

discours des personnages : ce qui correspondrait en Occident à la maîtrise d'ouvrage (le commanditaire, le client), mais qui est, en Corée du Nord, systématiquement l'État.

Ainsi, dans cette histoire centrée autour d'une profession (l'architecte), de ses lieux de travail (bureaux, chantiers, bâtiments et monuments) et de ses travailleurs (les architectes, les ouvriers du chantier, le personnel administratif, etc.), le film fournit une image de l'importance des travailleurs dans la construction de la ville et du pays, ce qui semble répondre à l'appel de Kim Jong Il pour la Corée du Nord : en 2010, aucun spectateur nord-coréen ne peut en tout cas ignorer que cet appel à embellir Pyongyang et la nation renvoie à l'objectif de construire un « pays puissant et prospère » (un des slogans nationaux) à l'horizon de 2012, pour le centenaire du Président éternel Kim Il Sung. Là encore, cette lecture est conforme à ce que propose par ailleurs A. Coppola : dans la plupart des films mélodramatiques nord-coréens, le travail est avant tout un devoir de sacrifice national pour la réussite du Parti et du Leader²⁹.

Une mise en scène des grands projets architecturaux

Dans cette réalisation, tous les chemins mènent à l'architecture, omniprésente sous plusieurs formes. Le sujet même du film fait de l'architecture un élément central de développement de l'intrigue puisque les deux héroïnes font partie de ce milieu et y occupent la fonction relativement importante de chef de section (celui qui coordonne la construction d'un bâtiment, à partir de plans qu'il a établi préalablement).

Comme nous l'avons déjà suggéré plus haut dans notre commentaire sur le travail, les différents lieux relatifs au métier d'architecte sont montrés tout au long du film. Le premier lieu marquant en lien avec l'architecture n'est autre que le bureau. Il incarne la phase théorique du métier, celle de la lente élaboration des plans, d'abord symbolisée par la planche à dessin, outil presque universel et intergénérationnel, à laquelle s'ajoute plus tard la technologie par le biais des ordinateurs. A l'exclusion des scènes montrant soit Ji Hyang soit Son Cho seule, le bureau, lieu d'intérieur, est particulièrement vivant, et foisonne de travailleurs. Il s'en dégage une réelle atmosphère d'enthousiasme. Viennent ensuite les chantiers, qui composent le versant plus pratique du bureau des architectes: le lieu d'une création quasi prométhéenne, qui pousse au surpassement. Dans son analyse du paysage nord-coréen comme expression d'un projet purement politique et idéologique, le géographe Robert Winstanley-Chesters (2014) met en avant la portée utopique des projets architecturaux réalisés. L'idéologie du *Juche* a rendu possible le « basculement de possibilités utopiques du domaine du potentiel vers celui du réel ».³⁰

Une esthétique de la représentation s'élabore progressivement. Son paroxysme est atteint à la fin du film, à l'occasion du concours que Ji Hyang remporte. Sa victoire symbolise le dénouement de l'intrigue mais elle ne s'arrête pas là. L'accomplissement individuel de Ji Hyang devient une réussite collective lorsqu'elle décide de rechercher encore plus de perfection dans ses plans. Elle

²⁹ Coppola 2007 : p. 5.

³⁰ « [...] The world appeared to have forged a new ideological conception, Juché thinking, which allowed for the movement of utopian possibility from the realm of potential to that of reality. » (Winstanley-Chesters 2014 : pp.15-16).

Essai écrit à partir du séminaire

s'allie à sa rivale Son Cho dans un bien commun et afin d'élaborer des plans encore supérieurs à ceux déjà conçus jusqu'à présent, pourtant jugés par la commission et ses collègues comme excellents.

La seconde référence à l'architecte paraît plus anodine mais n'est pas moins importante. Les pérégrinations des personnages ou les séquences montrant la ville révèlent la place qu'occupent les bâtiments et les monuments dans le quotidien. La première séquence du film s'ouvre sur un lever de soleil au-dessus de la rivière Taedong et nous présente des logements résidentiels. Elle donne un aperçu de ce qui attend le spectateur.

Dans son ensemble, le film propose de faire le tour de Pyongyang et met en avant son architecture si singulière. Lorsque Ji Hyang apporte ses papiers d'identité à son mari, la gare de Pyongyang trône massivement en arrière-plan. Le parc Moranbong est représenté dans toute sa splendeur, tout particulièrement au moment où Son Cho pousse son mari jusqu'au sommet. Le parc surplombe Pyongyang et cette vue propose une autre perspective de la ville d'où on distingue bien sûr la tour du Juche. Ji Hyang, avec le projet d'améliorer ses plans, cherche une forme d'inspiration dans ce qui existe déjà. On la voit se promener avec émerveillement dans le Grand Théâtre de l'Est de Pyongyang. Les plafonds sont d'une hauteur telle que les murs sont ornés de peintures faisant plusieurs mètres de hauteur. Un plan de quelques secondes s'attarde sur la salle de concert dans laquelle de grands orchestres européens ont pu jouer³¹. Enfin, dans la séquence finale, la tour du *Juche* est filmée dans toute sa hauteur au moyen d'un plan général. Alors que Son Cho et Ji Hyang, toutes deux vêtues d'habits traditionnels³², dominent la ville, on peut apercevoir tour à tour l'hôtel Ryugyong, le stade du Premier Mai et le monument du Parti du travail.

Dans un article de 1997, la géographe Maria Gravari-Barbas aborde la relation qui s'est construite entre la ville et le cinéma par l'intermédiaire des tournages. Pour évoquer cette spécificité, elle reprend le terme de « ville décor », si bien illustré déjà par la magnifique exposition de 1987 à la Grande Halle de la Villette sur les rapports entre la ville et le cinéma³³. Centrée sur les villes françaises, l'analyse de M. Gravari-Barbas montre comment, dans une perspective promotionnelle, les villes créent des supports (papier, numérique, etc.) qui présentent des quartiers ou des monuments particuliers, et qui sont ensuite repris dans les films, de manière parfois stéréotypée. Cette démarche visant à acquérir une meilleure visibilité participe à une logique de représentation du paysage urbain. De même, dans ce film nord-coréen, la capitale avec ses monuments grandioses et ses immenses jardins est montrée dans une même logique promotionnelle et stéréotypée : Pyongyang est exactement une « ville-décor ».

Au fil des actions des personnages, un ralentissement de la succession des plans est perceptible, ce qui crée un impact visuel. Tous ces moments font office de vitrine, consistant à valoriser la politique architecturale mise en place par le Parti.

³¹ En février 2008, le New York Philharmonic, sous la direction de Lorin Maazel, s'est produit dans cette salle. Au programme, on retrouvait Wagner, Dvorák, Gershwin, Bizet et Bernstein mais également une interprétation d' « *Arirang* », un chant traditionnel aussi célèbre et central culturellement en Corée du Nord qu'en Corée du Sud.

³² La terminologie diffère selon le pays : on dit « *chosǒnbok* » en Corée du Nord et « *hanbok* » en Corée du Sud.

³³ Voir *CINES-CITES - Rencontres entre la ville et le cinéma*, 1987, Catalogue de l'exposition à La Grande Halle / La Villette 1987. Voir sur cette exposition qui est devenue ensuite itinérante : http://www.confino.com/cites-cines/f_dossier.html (accès le 1er avril 2015). Voir également Jousse et Paquot 2005.

Essai écrit à partir du séminaire

Le film est ici une traduction très directe et explicite des principes édictés sur l'architecture par Kim Jong Il dès 1969, et que doit connaître tout spectateur nord-coréen³⁴. Le film joue donc son rôle éducatif vis-à-vis des spectateurs, en martelant l'idée de la dimension pérenne et universelle de l'idéologie véhiculée par l'architecture, tout en justifiant l'intérêt que le Leader porte à la monumentalité. Le spectateur doit comprendre et reconnaître que selon le Leader, même plusieurs siècles après leur construction, les monuments refléteront une idéologie compréhensible de tous, statuts et générations confondus. Le film apparaît donc ici comme un manifeste officiel de la conception qu'a le pouvoir politique nord-coréen de l'architecture comme moyen de transmission d'idéaux. Ce faisant il révèle les trésors architecturaux de Pyongyang : sa diffusion lors de festivals à l'étranger contribue à toucher un public international et à cet égard, le film fait finalement office de vitrine d'exposition à l'étranger pour la « ville-décor » qu'est Pyongyang.

Conclusion

Au terme de cet effort pour engager une lecture du film nord-coréen « Les roues du bonheur », rappelons que nous avons été au départ déroutées par cette fiction, son style et son esthétique qui nous ont paru parfois outranciers, au point qu'il nous est en fait difficile, finalement, de juger de sa qualité. Il est encore plus difficile de savoir si le film a été apprécié en Corée du Nord par le public, bien que, compte tenu de la longue liste des « artistes méritants » au générique, il s'agisse sans doute d'une grande production. Mais ne sommes-nous pas là simplement devant notre incapacité de spectateur français ou occidental à entrer dans les codes du cinéma nord-coréen, ou du cinéma populaire étranger en général ? Hormis les *blockbusters* internationaux qui s'inscrivent dans une logique globale, ou les productions des grands réalisateurs du 7^e art, la grande part de la production des cinémas populaires nationaux est peu lisible ailleurs, y compris des très grands succès locaux. Ainsi de la plupart des productions indiennes, fussent-elles le produit de Bollywood, ainsi des plus grands films sud-coréens de tous les temps, qui ne sont guère appréciés à l'étranger, hormis par un public éclairé et coréanophile, ainsi des films de la nouvelle vague française qui ne sont franchement pas des grands succès hors de l'hexagone. Mais chacun aime son cinéma ! Il est donc très probable que les Nord-Coréens aiment leur cinéma et que cet art est important en RPDC, pas seulement pour son effet de propagande. Mais comment le lire et qu'en retirer de la société qui le produit ?

Comme tout ce qui ressort uniquement d'un travail sur le matériau filmique, on est vite limité dans l'interprétation et nous avons vu que nos commentaires aboutissaient parfois à plus de questions que de réponses. Cela traduit aussi le fait que nous avons essayé de discuter ce film de manière engagée envers la Corée du Nord elle-même, autrement dit en essayant d'éviter, autant que possible, l'approche orientalisante et moralisante de la Corée du Nord dans laquelle s'enferment la plupart des discours concernant ce pays (Gelézeau 2012 : pp. 67-97)³⁵. Nous nous sommes donc interrogés sur ce qui, dans la logique-même du discours officiel et de la propagande, est dit, par les Nord-Coréens eux-mêmes, de leur société.

Il s'agissait, dans le séminaire, de réfléchir aux conditions d'études de la Corée du Nord, à la manière d'aborder le terrain, et les matériaux disponibles – nous

³⁴ Kim Jong-Il, *On Architecture* (1991) : « Monuments remain with mankind forever, and therefore have positive effects on people's ideas regardless of social progress and change of generations ». (Les monuments demeurent auprès de l'humanité pour toujours et de ce fait, ils ont un effet positif sur les idées des gens, indépendamment du progrès social et des changements générationnels.)

³⁵ Essai HDR de V. Gelézeau.

Essai écrit à partir du séminaire

espérons l'avoir mis en pratique par cet exercice et en donner une illustration dans cet article.

Références

- Nam Ryong BAEK, 2011 [1988], *Des amis*. Arles, Actes Sud. Traduction et préface de Patrick Maurus.
- Antoine COPPOLA, 2012, *Ciné-voyage en Corée du Nord. L'expérience du film Moranbong*. Séoul, L'Atelier des Cahiers, collection Essais.
- Antoine COPPOLA, 2007, « Le cinéma nord-coréen : arme de destruction massive ? », *Cahier d'histoire. Revue d'histoire critique*, n°102, en ligne sur [revues.org](http://chrhc.revues.org/369). URL : <http://chrhc.revues.org/369>
- Antoine COPPOLA, 2004, *Le cinéma asiatique : Corée, Chine, Japon, Taiwan, Hong-Kong, Paris*, L'Harmattan.
- Koen DE CEUSTER and Harry TUPAN (eds), 2015, *De Kim Utopie [The Kim Utopia: Paintings from North Korea]*, Zwolle, W Books. (en néerlandais)
- Valérie GELÉZEAU, Koen DE CEUSTER et Alain DELISSEN, 2013, *De-bordering Korea. Tangible and intangible legacies of the Sunshine Policy*. Londres & New York, Routledge.
- Valérie GELÉZEAU, 2012, *Corée, Corées. Pour une géographie située de la division*. Essai inédit de l'Habilitation à diriger des recherches, INALCO, M. Frank dir.
- Valérie GELÉZEAU (dir.), 2010, *Coopérations coréennes (1998-2008)*, n° spécial de *Critique internationale*, n°54, octobre-décembre 2010.
- Maria GRAVARI-BARBAS, « La "ville décor" : accueil de tournages de films et mise en place d'une nouvelle esthétique urbaine », *Cybergeo : European Journal of Geography* [En ligne], Dossiers, Colloque "les problèmes culturels des grandes villes", 8-11 décembre 1997, document 101, mis en ligne le 27 mai 1999, consulté le 04 décembre 2013. URL : <http://cybergeo.revues.org/1170>
- Young Whan KIHIL, Hong Nack KIM (eds), 2006, *North Korea: The Politics of Regime Survival*, New York, M.E. Sharpe.
- Suk-young KIM, 2010, *Illusive Utopia. Theater, Film and Everyday Performance in North Korea*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Thierry JOUSSE, Thierry PAQUOT (dir.), 2005, *La Ville au cinéma. Encyclopédie*. Paris, éditions Les Cahiers du cinéma.
- Philippe PONS, 2009, « La « mue » de la Corée du Nord », *Le débat. Histoire, politique, société*. Numéro 153, janvier-février 2009, pp. 100-114.
- Johannes SCHONHERR, 2011, *North Korean Cinema – A History*. McFarland.
- Chong-Ae YU, « The Rise and Demise of Industrial Agriculture in North Korea », *The Journal of Korean Studies*, Volume 12, number 1, pp. 75-109, automne 2007.