

En terrains connus ou « choses vues » dans Paris : *Night and Day* (2008) de Hong Sang-soo

Well-trodden paths and sights of Paris: Hong Sang-soo's *Night and Day* (2008)

André Habib

Volume 45, numéro 2, été 2014

Montréal, Paris, Marseille : la ville dans la littérature et le cinéma contemporains. Plus vite que le coeur des mortels

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1028980ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1028980ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Habib, A. (2014). En terrains connus ou « choses vues » dans Paris : *Night and Day* (2008) de Hong Sang-soo. *Études littéraires*, 45(2), 97–107.
<https://doi.org/10.7202/1028980ar>

Résumé de l'article

Paris est, avec peut-être New York comme seul rival, un des « personnages » les plus illustres de l'histoire du cinéma. Des « vues Lumière » jusqu'aux pérégrinations des héros de la Nouvelle Vague, de la psychogéographie de Debord aux cartographies affectives de Rohmer, en passant par les *Paris vu par* (1965, 1985) et autres *Paris je t'aime* (2006), peu de villes ont été autant filmées, et peu de villes ont eu autant d'influence sur l'imaginaire cinématographique. Il est notamment fascinant de constater la migration de cet imaginaire au sein des cinématographies asiatiques contemporaines. Cet article se penche sur le film *Night and Day* (2008) de Hong Sang-soo, tourné principalement dans le XIV^e arrondissement à Paris, seul film de ce cinéaste sud-coréen à avoir été réalisé à l'extérieur de son pays. Le cinéma de Hong Sang-soo tourne autour d'un périmètre très limité et obsessif de lieux (cafés, bars, appartements), de quartiers et de situations (beuveries, triangles amoureux, vacances). *Night and Day*, avec le XIV^e arrondissement comme toile de fond, en offre une énième variation, délocalisée, certes, mais totalement marquée par la présence du familier. Plutôt que d'être une expérience de la ville fondée sur le choc des cultures ou la rencontre avec l'autre, *Night and Day* propose un regard tout à fait décomplexé sur Paris, attentif aux « choses vues » les plus triviales, et marqué par un attachement aux lieux ordinaires, au commun, au quotidien, aux parcours du héros (qui n'y rencontre, à peu de choses près, que des Coréens). Par ailleurs, comme pour Tsai Ming-liang (*Et là-bas, quelle heure est-il ?* [2001], *Visage* [2009]) ou Hou Hsiao-hsien (*Le Voyage du ballon rouge*, 2007), l'appropriation de Paris est indissociable d'une culture cinéphilique (en l'occurrence, dans le cas de Hong Sang-soo, du cinéma de Rohmer). Il s'agira donc d'essayer de décrire les modes d'appropriation de l'espace de la ville dans ce film, et l'imaginaire culturel par lequel ils transitent.



En terrains connus ou « choses vues » dans Paris : *Night and Day* (2008) de Hong Sang-soo

ANDRÉ HABIB

Paris est, avec peut-être New York comme seul rival, un des « personnages » les plus illustres de l'histoire du cinéma. Des « vues Lumière » aux *serials* de Feuillade, d'*Hôtel du Nord* (tourné en studio) au *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (au Montmartre plastifié), des ballades des héros de la Nouvelle Vague et de leurs avatars contemporains à la psychogéographie de Debord ou de Rivette, des cartographies affectives de Rohmer à celles d'Eustache, d'Honoré ou de Despléchin, en passant par les *Paris vu par* (de 1965 et de 1985) et autres *Paris je t'aime* (2006) — trois films à sketches rassemblant divers cinéastes (français ou étrangers) qui rendent hommage à des quartiers ou des arrondissements précis de Paris — peu de villes ont été autant filmées et, surtout, ont autant marqué l'imaginaire des cinéphiles. Ces derniers, amoureux des films de Godard, de Varda, de Chabrol, de Rohmer, possèdent une connaissance précise de Paris, bien souvent sans jamais y avoir mis les pieds. Et si par aventure ils venaient à faire le pèlerinage, ils le feraient en allant à la recherche de lieux qui les reconnecteraient avec une image, un souvenir ou l'ambiance d'un film¹. Somme toute, ils n'agiraient pas autrement que ceux qui accomplissaient autrefois leur voyage à Rome sur la base d'une expérience de la Ville Éternelle médiatisée par la littérature ou la peinture, ce qui supposait un recours obligatoire vers une série choisie de lettrés et de peintres (de Pétrarque à Hubert Robert). Mais si Rome, dans la pensée classique, est un texte, Paris, pour la modernité, est un film. La Ville Lumière — dont l'homonymie de son qualificatif renvoie par hasard au nom des inventeurs du cinématographe² —, à défaut d'avoir maintenu un statut de pôle de production de grande envergure³, demeure la ville où le plus grand nombre de films sont tournés. De plus, elle est depuis son origine un chef-lieu de la cinéphilie. Au fil d'une histoire qui vit succéder, aux années 1910

-
- 1 On pense à l'Hôtel du Nord du canal Saint-Martin (bien que celui qui apparaisse dans le film soit une reconstitution en studio) ou au Montmartre d'*Amélie Poulain*, objet d'une embellie falsificatrice, lieux qui laissent sûrement tous deux sur leur faim les nombreux pèlerins que la ville accueille.
 - 2 Auguste et Louis Lumière étaient cependant de Lyon.
 - 3 Elle fut rapidement dépassée par Rome, New York, Hollywood.

et 1920 de Canudo, Epstein, Delluc et Dulac, l'âge d'or des années 1950 associé aux « Jeunes Turcs », aux *Cahiers du cinéma*, à *Présence du cinéma*, à Henri Langlois et à la Cinémathèque française, et en dépit du point de bascule de Mai 68, vécu par plusieurs cinéphiles comme un moment de désaffection provoqué par un appel à une sortie de l'usine Lumière (pour rejoindre les classes ouvrières des usines Renault ou le front de la Révolution culturelle en Chine)⁴, Paris est resté et reste un lieu de référence absolu et incontesté pour la vitalité de sa culture cinématographique. Est-ce pour cela, en raison d'une attraction causée par cette histoire, que Paris a été aussi souvent filmé, en particulier par une génération de cinéastes cinéphiles qui, depuis les années 1950, ont imposé un imaginaire de la ville composé de balades, d'errances, de scènes de café, de grandes traversées urbaines, de représentations d'un « art de vivre » libre (d'obligation, de travail), et qui ont cristallisé des lieux dans les mémoires ? Sur ce terrain de l'imaginaire urbain, les héritiers de la génération des « Nouvelles Vagues⁵ » se trouvent tant en France que dans les filmographies étrangères : nombre de cinéastes cinéphiles américains y tournent régulièrement⁶, mais aussi, et c'est le sujet du présent article, plusieurs cinéastes asiatiques dont la démarche est profondément marquée par la cinéphilie. Ces cinéastes ont réalisé et offert récemment des films qui confèrent une couleur particulière à Paris, et en donnent une lecture dont les pages qui suivent cherchent à définir la singularité.

Panorama d'un large déjà-là

Sans forcer sur les généralités ni rentrer dans les détails, il est possible de soutenir que nombre des films qui ont Paris pour décor procèdent à une géolocalisation précise des lieux de l'action (cafés, parcs, rues), lesquels acquièrent du coup une valeur culturelle pour les cinéphiles, que ce soit — selon les cas, car chacun a son Paris cinéophile — le Parc Montsouris de *Cléo de 5 à 7*, la rue Campagne-Première dans laquelle s'effondre Michel Poiccard à la fin de *À bout de souffle*, le métro suspendu dans *Masculin-féminin*, le restaurant Le train bleu de la Gare de Lyon dans *La Maman et la Putain*, la place Denfert-Rochereau dans *Le Pont du Nord* de Rivette, la Place de la Bastille dans *Trop tôt, trop tard* de Straub-Huillet, etc.

Depuis le début des années 2000, dans un cinéma d'auteur contemporain dont les mises en scène ostentatoires sont similaires du point de vue de leur esprit à celles de Truffaut, Chabrol ou Godard — je pense par exemple aux films de

4 L'exemple du film de Bernardo Bertolucci, *The Dreamers* (2003), est éloquent sur ce point : la cinéphilie est une sorte de bulle fantasmatique, autodestructrice, heureusement éclatée par les « événements de mai » qui forcent les protagonistes à descendre dans la rue. Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article : « "La rue est entrée dans la chambre !" : mai 68, la rue et l'intimité dans *The Dreamers* de Bertolucci et *Les Amants réguliers* de Philippe Garrel », dans Viva Paci, Michael Cowan et Allana Thain (dir.), « Prises de rue », *CiNéMAS*, vol. 21, n° 1 (automne 2010), p. 59-77. Voir aussi le texte prémonitoire de Pierre Kast, « A Farewell to the Movies », *Cahiers du cinéma*, n° 200-201 (avril-mai 1968), p. 12-18, qu'on peut résumer par la formule : « La cinéphilie ne suffit plus. »

5 Il faudrait l'appeler ainsi, car cet effet générationnel déborde le seul cas de « La Nouvelle Vague » française.

6 Pour ne citer que quelques cas récents : Woody Allen (*Midnight in Paris*), Noa Baumbach (*Frances Ha*), Richard Linklater (*Before Sunset*).

Christophe Honoré (*Dans Paris, La Belle Personne*), d'Arnaud Desplechin (*Comment je me suis disputé ma vie sexuelle, Rois et Reine*) ou de Leo Carax (*Holy Motors*) —, se produit une appropriation à nouveau décomplexée et joyeusement effrontée de lieux parisiens bien localisés et identifiables, tels la tour Eiffel⁷, le Pont-Neuf, les Champs-Élysées, qui avaient été quelque peu éclipsés, dans le cinéma français des dernières années, notamment au profit des banlieues⁸.

Cette remarquable présence de Paris, ainsi que le caractère souvent systématique des lieux campés et des trajets effectués, trouvent leur plus bel exemple originel en 1962 dans *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda, un film qui retrace le parcours de sa protagoniste en « temps réel », entre 17h et 18h30, en voiture, à pied ou en autobus, de la rue de Rivoli à l'Hôpital de la Salpêtrière, du I^{er} au XIII^e arrondissement, en respectant scrupuleusement les durées et le côté matériel des déplacements. Paris étant connu, ses lieux participant d'une sorte de mémoire commune, un « réalisme de la carte » souvent devient inévitable, ici comme dans d'autres cas⁹. Ce marquage par le cinéma¹⁰ a fait de la capitale un lieu tout désigné pour les « cinétouristes » qui sévissent dans ses rues, mais aussi depuis plusieurs années sur Internet. Esprit de collectionneur et fréquentation de *Google Map* aidant, ces cinéphiles procèdent à des reconstitutions précises, au point de devenir maniaques des parcours et des lieux de mémoire élus par les films. Qui voudra s'adonner à ce jeu, consultera le site de Roland-François Lack¹¹, qui s'est plu à retrouver les lieux des films de Feuillade, Becker, Chabrol, Rivette (*Le Pont du Nord*) ou Godard (*Une femme est une femme*), ou tel autre site américain au titre perequien de *Les Lieux et les Choses*¹², qui répertorie les lieux et les objets investis de sens par les cinéastes de la Nouvelle Vague (les Champs-Élysées par exemple)¹³. Il y a, dans toutes ces entreprises, un mélange de fétichisme cinéphilique et de technophilie collectionneuse, une valorisation toute contemporaine des lieux de mémoire et le symptôme d'une volonté de savoir et de maîtrise, née de l'impression que peut avoir un spectateur de mieux

7 On pense par exemple à l'incipit de *400 coups*, premier long-métrage du jeune Truffaut, où l'on s'approche de la tour Eiffel à travers une succession de plans de plus en plus rapprochés, culminant au pied de la tour, de telle sorte que le cinéaste peut y déposer sa signature « Mise en scène François Truffaut », comme si Paris « lui appartenait » bel et bien.

8 La première partie, en noir et blanc, d'*Éloge de l'amour* (2001) de Jean-Luc Godard, avec la fontaine de la place Saint-Michel, les Champs-Élysées, marque bien, il me semble, un tel geste de « retour » à Paris dans le cinéma d'auteur contemporain, venant d'un cinéaste qui n'avait pas filmé la ville véritablement depuis la fin des années 1970.

9 On pourrait citer, pour son caractère tout aussi systématique (en fait, c'est le sujet du film), *Place de l'Étoile*, film à sketch d'Eric Rohmer, dans *Paris vu par* (1965).

10 Marqué de façon de plus en plus flagrante à la suite de l'abandon des studios à la fin des années 1950 et au début des années 1960, ou plutôt, depuis le retour des tournages *in vivo* comme à l'époque du cinéma des premiers temps.

11 Roland-François Lack, « Paris » [en ligne], *The Cine-Tourist* [<http://www.thecinestourist.net/paris.html>].

12 *Les Lieux et les Choses — Places and Things of the French New Wave* [<http://fnw-nv.weebly.com/>].

13 Dans le même ordre d'idées, un numéro de la revue flamande *Furore*, qui retrace les lieux du film *Le Ballon rouge* d'Albert Lamorisse (Piet Schreuders [dir.], « Het Parijs van *Le Ballon rouge* », *Furore*, n° 21 [2012]).

« posséder » un film s'il repère par où il est « passé ». Ces exercices de repérages permettent cependant aussi d'élaborer une véritable archéologie de la modernité parisienne à partir de son archive personnelle, le cinéma, qui conserve comme dans l'ombre un instantané de la ville et permet involontairement d'en capter les transformations (architecturales, sociales, culturelles). Ces listes, ces cartes font voir à la fois comment un imaginaire de Paris s'est sédimenté par et à travers le cinéma, et comment cet imaginaire se modifie au gré de l'histoire.

L'un des apports créatifs les plus intéressants d'aujourd'hui est la migration ou la traduction — il faudrait insister sur le mot — de cet imaginaire cinéphilique de Paris au sein de plusieurs cinématographies étrangères. C'est notamment le cas dans le cinéma d'auteur asiatique contemporain, lequel compte plusieurs cinéastes cinéphiles qui ont, depuis une dizaine d'années, tourné des films à et sur Paris¹⁴. Je pense en particulier au cinéaste taiwanais, Tsai Ming-liang, dont les deux films tournés à Paris — *Et là-bas, quelle heure est-il ?* (2001) et *Visage* (2009) — sont littéralement hantés par *Les 400 coups* et par les figures de Truffaut et de Jean-Pierre Léaud, lequel apparaît d'ailleurs dans les deux films¹⁵ ; et à Hou Hsiao-hsien, autre cinéaste de Taiwan qui, après avoir réalisé *Café Lumière* à Tokyo en hommage à Ozu, tourne à Paris, en hommage au film de Lamorisse, le très beau *Voyage du ballon rouge* (2007) avec Juliette Binoche. Dans ces films, traversés par l'histoire du cinéma, l'appréhension de la ville relève d'un véritable travail de « reconnaissance », terme qu'il faut en l'occurrence prendre à la fois dans le sens de « repérage » et dans celui de « réminiscence ». Cette reconnaissance se situe tant du côté du cinéaste, qui appréhende l'étranger par la médiation de sa familiarité avec le cinéma, que du spectateur cinéophile, qui en déplie les multiples strates. À la géolocalisation parisienne léguée par les films hexagonaux d'hier et d'aujourd'hui, s'ajoutent désormais le cimetière du Père Lachaise ou le Jardin des Tuileries de *Et là-bas, quelle heure est-il ?* de Tsai Ming-liang, le quartier de la Bastille du *Voyage du ballon rouge* de Hou Hsiao-hsien ou le quartier Alésia¹⁶ de *Night and Day* du Coréen Hong Sang-soo.

Le Paris de *Night and Day* de Hong Sang-soo

C'est cette constellation très large d'un déjà-là de films et la familiarité cinéphilique qui en découle, qui nous permettent de mieux saisir *Night and Day* (2008), huitième film du cinéaste coréen Hong Sang-soo, et seul film tourné

14 Il s'agissait, pour la plupart d'entre eux, de leur première œuvre en dehors du continent asiatique.

15 L'œuvre de Tsai Ming-liang est bâtie, comme le fut celle de Truffaut avec Jean-Pierre Léaud, sur une relation fusionnelle avec un acteur : Lee Keng-sheng que le cinéophile voit mûrir et vieillir de film en film depuis 1992 et *Rebels of the Neon God* (c'était aussi un des plaisirs douloureux du cinéma de Truffaut que de voir Doineau/Léaud prendre de l'âge, de *400 coups* à *L'Amour en fuite*). On retrouve également, comme chez Truffaut, un même jeu de doubles et de reflets, de variations et de répétitions d'objets, de thèmes et d'obsessions. Dans *Visage*, on voit aussi apparaître des muses féminines, vieillissantes, du cinéma de Truffaut : Fanny Ardant, Jeanne Moreau, Nathalie Baye.

16 Aussi appelé « quartier du Petit-Montrouge ».

par le cinéaste en dehors de la Corée du Sud. Ce réalisateur très prolifique¹⁷ pratique un genre que l'on pourrait qualifier de « comédie de mœurs minimaliste ». Chacun de ses films se contente d'un terrain très limité de possibilités sur le plan du style, du récit et du décor. Déployant et redéployant de façon obsessionnelle des variations sur des types de lieux (cafés, bars, appartements, motels) toujours les mêmes et toujours situés dans quelques quartiers spécifiques de Séoul (quartier d'Insa Dong, de Bukchon, autour de l'Université Konkuk où Hong Sang-soo enseigne), sur les mêmes situations (beuveries, triangles amoureux, relations sexuelles plus souvent qu'autrement ratées, vacances) et sur les mêmes milieux (la classe moyenne coréenne éduquée, le milieu universitaire, le monde du cinéma), le cinéma de Hong Sang-soo, depuis *Le Jour où le cochon est tombé du puits*, est un cinéma construit sur un certain nombre d'habitudes pour des « habitués ». Dans ces comédies aux structures narratives en apparence simple (mais en réalité très sophistiquées), il cultive un attachement pour les choses les plus banales, au profit de ce que l'on pourrait appeler une poétique de l'insignifiance apte à faire apparaître « l'idiotie du réel¹⁸ ». Ses films évoquent — et ont été bien souvent comparés à — ceux de Rohmer, de Bunuel¹⁹, de Ruiz et de Resnais, pour l'art des combinatoires narratives.

Night and Day, avec le XIV^e arrondissement de Paris comme toile de fond, offre une énième variation des tribulations amoureuses du personnage type des films de Hong Sang-soo : un antihéros, artiste²⁰, toujours clairement un peu nigaud. Si l'intrigue, rudimentaire et minimale, est pour la première fois délocalisée de Séoul à Paris, elle est en retour aussi totalement envahie — pour les habitués qui savent le reconnaître — par la présence du familier et de lieux communs chers au cinéaste. Ils retrouvent sans peine le langage du cinéaste, traduit dans l'idiolecte des espaces parisiens — retour des situations, répétition des motifs, scénario urbain redondant, etc. —, ainsi que la même capacité à rendre mémorable chaque lieu que les personnages traversent : le fameux bar de *Matins calmes à Séoul*, la fameuse ruelle de *La Vierge mise à nu par ses prétendants*, le fameux magasin de guitare de *Conte de cinéma* deviennent ici la fameuse église du quartier Alésia, la station de métro Pernety, le pont de la place Solferino, le bistrot Au Métro, le Tabac, une entrée d'appartement. Ce sont autant de lieux habités de façon insistante par le film. Dans *Night and Day*, les effets de cette familiarité et de ce sentiment d'être

17 Il a depuis 2008 réalisé huit films, dont un avec Isabelle Huppert, *In Another Country*, en 2012. Comme chez d'autres, et sans doute depuis que Godard en a lancé la tradition avec Bardot et Lang dans *Le Mépris* ou Fuller dans *Pierrot le fou*, le cinéma des cinéastes cinéphiles (Fassbinder, Wenders, *et al.*) se distingue par la présence de *corps porteurs* d'histoire : que l'on pense à Jean-Pierre Léaud dans le cinéma de Kaurismäki, Assayas, Bonello, Tsai Ming-liang, à Béatrice Dalle chez Nobuhiko Suwa, à Hanna Schygulla chez Amos Gitai ou Bela Tarr.

18 J'emprunte ici l'idée « d'idiotie du réel » à Christine Albert, qui a récemment proposé une lecture rossettienne de Hong Sang-soo : *L'Idiotie du réel : de Clément Rosset à Hong Sangsoo*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2013.

19 Pour le surgissement de l'incongru dans une trame banale, pour les séquences oniriques qui font dévier le récit.

20 Parfois il est professeur, cinéaste, ici il est artiste peintre et un peu plus costaud qu'à l'ordinaire.

dans un film de Hong Sang-soo sont augmentés du fait que 99 % des dialogues sont en coréen. Ce qui est une signature d'auteur est aussi, semble-t-il, un fait sociologique caractéristique de la diaspora coréenne à Paris²¹, analysé par une sociologue coréaniste :

Les Coréens à Paris se veulent à l'image de leur quartier de prédilection, le XV^e arrondissement : un quartier tranquille, anonyme, sans histoire, bourgeois, proche des institutions, respectable, loin des implantations traditionnelles chinoises ou vietnamiennes avec lesquelles il s'agit de ne pas être confondu. La prépondérance de la langue coréenne dans la plupart des échanges sociaux, leur réticence à varier leur comportement alimentaire, la persistance des liens tissés au lycée ou en faculté, l'omniprésence de l'église protestante, dont la fréquentation assidue devient un frein majeur à l'intégration en France : *autant d'éléments qui témoignent en faveur d'un fonctionnement quasi autarcique de la diaspora coréenne en France et d'une certaine « crispation » autour de son identité culturelle*²².

Elle note également le grand nombre d'étudiants en arts, une population souvent féminine. Le film adhère totalement à ce tableau sociologique et à ce diagnostic d'un certain repli identitaire.

Plutôt que d'enregistrer une expérience de la ville fondée sur le choc des cultures, et de proposer un voyage initiatique ou un roman de formation dont l'histoire transiterait par la célébration des monuments ou par une rencontre avec l'autre, *Night and Day* est composé des « choses vues » les plus triviales. Il se distingue par un attachement aux lieux ordinaires, aux événements du quotidien les plus communs et les moins spectaculaires, aux coïncidences et aux hasards des rencontres du héros dans un cadre très limité²³. Il ira une fois au musée d'Orsay²⁴, hormis quoi il n'y aura qu'un vitrail dans une église, un parc, jamais rien de spectaculaire ni de monumental. C'est aussi un cinéma sans contre-champ, et il l'est à la lettre. Construite en longs plans séquences, chaque scène traduit une position d'observateur assez univoque (personnage observé ou personnage observateur). Tout au long du film, le regard se construit et s'élabore en se divisant : nous regardons le regard étranger que le personnage porte sur une réalité familière, percevant ce léger déphasage sur lequel repose tout l'art du film et du cinéaste ; dans la scène au musée par exemple, notre regard est aligné sur celui du personnage principal.

21 Outre que cela rappelle également l'expérience du cinéaste lui-même, qui a vécu un an à Paris en 1991.

22 Hélène Zinck, « La communauté coréenne de Paris : petite introduction », *Hommes et migrations*, n° 1233 (septembre-octobre 2001), p. 56 (je souligne).

23 C'est ce que confirme le cinéaste lui-même dans une rare entrevue accordée au sujet de ce film : « Je ne voulais pas placer le personnage principal dans des lieux particulièrement intéressants. J'ai choisi seulement quelques lieux ennuyeux. Sung-nam n'a pas d'argent, pas d'amis français et ne connaît que quelques habitants coréens de la maison où il habite. Je voulais suivre cette expérience limitée » (Barbara Fuchs, « "Night and Day" : rencontre avec Hong Sangsoo » [en ligne], *Allociné*, 25 juillet 2008 [http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18426116.html]). Le héros ne rencontre que des Coréens dans ses trajets.

24 Et Hong Sang-soo de n'en montrer que la salle Courbet et l'*Origine du monde*.

Dans *Night and Day*, comme dans les films de Tsai Ming-liang (via Truffaut) ou de Hou Hsiao-hsien déjà mentionnés, l'appropriation de Paris résulte de la mise en jeu d'une culture cinéphilique qui est, dans le cas de Hong, centrée sur le cinéma de Rohmer²⁵. Comme souvent dans les films de ce dernier, figurent trois éléments : des cartons qui scandent le défilé des jours (l'action se déroule entre le 9 août et le 11 octobre) ; un marivaudage qui fait défiler un nombre limité de situations²⁶ ; des actions totalement déterminées, chevillées à un lieu et un décor dont le retour fait progresser le récit.

L'histoire, pour sa part, tient dans une poignée de main. Kim Sung-nam, un Coréen d'une trentaine d'années, marié, est un artiste peintre (il peint surtout des ciels, des nuages, le vent). On apprend par un carton, au début du film, qu'il a fumé un joint avec des étudiants américains qui ont été arrêtés par les autorités. Notre héros, terrifié à l'idée d'être accusé, embarque dans le premier avion vers Paris. Le film débute à Charles-de-Gaulle, où Sung-Nam se fait accoster par un Français qui lui demande du feu et lui fait la conversation. Il le quitte en lui disant : « *Be careful* ²⁷. » Logé dans une maison d'hôte du XIV^e arrondissement tenue par un Coréen et fréquentée que par des Coréens, Sung-nam fait par hasard la rencontre d'une ex-petite amie vivant à Paris dans le même quartier (qu'il lui prendra un temps fou avant de reconnaître), mariée à un Français, avec qui il a un bref flirt²⁸. Il rencontre également une jeune femme, étudiante aux Beaux-Arts, qui habite en colocation avec une connaissance de la personne qui tient la pension, de qui il tombera plus ou moins amoureux. Sung-nam ira deux fois à Deauville avec ces jeunes femmes, ils mangeront à plusieurs occasions des huîtres (un motif important du film), boiront beaucoup de vin (qui remplace le soju traditionnel des beuveries hongiennes). Sung-nam fera la connaissance d'une petite communauté d'artistes peintres et d'étudiants coréens (plusieurs scènes se déroulent dans des appartements), dont un Nord-Coréen²⁹ à deux reprises, avec qui il fera une partie de bras de fer (c'est un des motifs « idiots » du film) ; il parlera souvent la nuit à sa femme (d'où le titre *Night and Day*), traînera dans des parcs du XIV^e, déambulera d'une situation à une autre, sans direction particulière. À la fin du film, le héros rentre précipitamment en Corée après que sa femme lui ait fait croire qu'elle était enceinte³⁰.

Le film est tout entier construit du point de vue du personnage principal, Sung-nam. Au fil des jours qui s'égrènent, les images sont agrémentées par ses commentaires en voix-off, que ce soit à propos de la qualité de l'air à Paris, de l'absence de choix de cigarette dans les Tabacs³¹, de la beauté d'une passante.

25 On pense au *Signe du lion*, aux *Rendez-vous de Paris*, à *Conte d'hiver* pour le XIV^e arrondissement.

26 Soit dans le même film, soit d'un film à l'autre.

27 Ce sera là son seul contact réel avec un Parisien de tout le film.

28 On apprend vers la fin du film que l'ex-petite amie, que le scénario avait décidé d'oublier, s'est suicidée, mais comme pour le reste des événements du film, c'est à peine un drame.

29 Les Nord-Coréens sont absents de ses films tournés en Corée.

30 Un épilogue en Corée clôt le film.

31 Un autre Coréen, entrant dans le même Tabac, dira la même chose que lui au même moment.

Hong Sang-soo a passé une année à Paris en 1991, et il confirme que ses propres souvenirs ont servi de matrice à ce film³². Le film a été tourné en très peu de temps, à peine deux semaines, et le scénario, comme pour tous ses films, s'est écrit au fur et à mesure du tournage, en partant des lieux. Les quelques acteurs recevaient le scénario le matin même, suivant un *modus operandi*, qui est celui de tous ses films.

Une des choses les plus saisissantes et drôles est l'occultation volontaire des lieux les plus reconnaissables et les plus chargés de clichés de la ville. Sur ce plan, l'affiche coréenne laissait présager tout autre chose : on y voit — dans un photomontage plus ou moins habile — Sung-nam et Sung-in sur un quai de la Seine offrant une vue sur la tour Eiffel et sur un bateau bus. Or, le film ne montre ni tour Eiffel, ni bateau-mouche, ni Champs-Élysées, ni Arc de triomphe, en sorte que, si le protagoniste ne voit pas grand chose durant son séjour, le film nous en montre encore moins. De façon significative, quand une très rare balade touristique de Sung-nam le conduit au Sacré-Cœur, la caméra demeure sur les marches sans jamais se tourner vers la Basilique. Elle préfère suivre le regard du héros, s'attarder sur un banal élastique à cheveu, échoué sur la marche d'un escalier, grâce à un zoom ostentatoire.

Le film est aussi traversé par des coïncidences, par des rencontres ou des « choses vues », mais à la différence des « choses vues » hugoliennes, il n'y a pour le coup aucun arrière-monde pour les supporter. Autrement dit, elles ne sont le signe de rien, elles sont banales et sont de surcroît répétées de façon totalement statiques ; ces retours ne servent qu'à replier les divers motifs du film sur eux-mêmes. Dans une scène typique, un moineau tombe de son nid et s'échoue au sol, après que sa chute ait été amortie par l'épaule du héros. Un même petit oiseau reviendra plus tard, dans un vitrail d'église qui représente une scène de la vie de saint François, puis dans le terminal de l'aéroport où Sung-nam attend l'avion qui le ramènera en Corée. Le moineau fonctionne selon le même mode que le retour systématique des personnages qui se croisent toujours aux mêmes endroits, ou comme le deuxième mouvement de la 7^e Symphonie de Beethoven, qui surgit à plusieurs moments du film. Son sens repose sur le « fait », c'est-à-dire sur « l'événement » de son retour.

À une ou deux rares exceptions près, le film se déroule dans trois zones de la ville, mais principalement dans le XIV^e, entre les métros Pernetty et Alésia³³. Sung-nam errera à quelques reprises dans le XV^e, quartier de prédilection des Coréens, où se trouvent les scènes de restaurant du film (sur la rue Duplex et sur la rue Humblot). D'autres séquences se déroulent entre le Musée d'Orsay et l'École des Beaux-Arts, rue Bonaparte (même si, là encore, on montre peu de choses et on cache encore

32 « J'ai habité 7 ans aux États-Unis et un an à Paris, en 1991. Après avoir terminé mon dernier film *Woman on the Beach*, j'ai senti qu'il était temps de faire quelque chose hors de la Corée. J'avais le choix entre Paris, San Francisco et Chicago, des lieux dont j'avais encore des souvenirs précis. Je voulais prendre un lieu avec lequel j'[avais] un lien, mais je ne voulais pas aller aux États-Unis, donc il ne me restait que Paris. Cela n'a modifié en rien ma façon de travailler, car c'est seulement le lieu qui a changé et pas les personnages. J'ai choisi le XIII^e arrondissement de Paris car j'y ai habité » (Barbara Fuchs, *art. cit.*).

33 Le héros, j'ai pu le vérifier, loge au 23 avenue de Villemain, près du métro Plaisance que, pour des raisons inconnues, Sung-nam n'emploie pas.

davantage). On verra deux ponts (le Pont-Royal et le pont de la Place Solferino, et c'est tout juste si le metteur en scène accepte de nous montrer la Seine). Enfin, pour les deux escapades hors de la ville — typique du cinéma de Hong Sang-soo comme de celui de Rohmer — les protagonistes (en trio pour la première, en couple pour la deuxième) visitent Deauville (le couple logera la seconde fois à l'Hôtel Flaubert, ce qui n'est peut-être pas innocent).

Comme toujours chez Hong Sang-soo, le cinéma et les arts sont présents dans le film, même si le cinéma, omniprésent dans la plupart de ses films, a tendance à céder la place à la peinture — de même que le bouddhisme (on visite souvent des temples dans son cinéma) cède la place à un christianisme latent ou flottant³⁴. La 7^e de Beethoven³⁵, dont les mesures de *l'allegretto* squattent tout le film, fonctionne comme un contre-point qui sublime les réalités les plus banales captées par le regard du héros³⁶. Le mouvement, bien connu, est construit sur l'alternance, en crescendo, d'une même mélodie. Son retour dans le film reprend une répétition, encore plus significative si on se rappelle — chose que les amateurs des films de Hong Sang-soo avaient tout de suite remarquée — que cette musique apparaît dans d'autres films du réalisateur, comme *Ha ha ha* en 2006, et *Haewon et les hommes* en 2012.

Pour conclure

Night and Day s'inscrit de toute évidence dans cette longue tradition cinéphilique qui, par la médiation du cinéma, a si bien fabriqué un imaginaire et si bien imposé une cartographie de Paris, que toute réception d'un film sur la capitale française implique un pacte tacite entre ce film et son spectateur potentiel. Les films réalisés par des cinéastes extérieurs à l'Hexagone n'échappent pas à cette incidence pragmatique. C'est pourquoi le cinéma de Hong Sang-soo est tout à la fois déterritorialisé et complètement reconnaissable. D'un autre côté cependant, il s'inscrit dans la tradition d'une poétique du trivial, de l'infime et de l'intime, où l'étrangeté se construit à l'échelle du détail, à même la trame du quotidien, du banal, du familier. Notre regard, tout au long du film, est en conséquence appelé à se dédoubler, puisqu'il travaille à joindre le déjà-là de la ville du cinéma et le point de vue décalé qui est celui de l'intimité du protagoniste. Ce regard devient dès lors un regard à nouveau étranger, défamiliarisant, mais de manière positive, car il construit une familiarité renouvelée avec des lieux de mémoire qui, du coup, s'avèrent quelque peu paradoxaux, puisqu'ils sont saisis en circuit fermé, pour un usage privé. Tenant ensemble relance et réappropriation, citation et décalage, exercice de reconnaissance et pratique déterritorialisante, le travail dont ces lieux sont

34 Le personnage lit la Bible, fait souvent la sieste à l'église Alésia, observe un vitrail représentant saint François d'Assise...

35 Bien qu'il s'agisse d'une musique souvent reprise au cinéma (*Irréversible*, *King's Speech*, *Darjeeling Limited*, *Des hommes et des dieux*), on peut souligner sa présence dans le magnifique film de Jacques Demy, *Lola*, tourné à Nantes, qui pourrait — en raison de ces jeux d'amour et de hasard — être un intertexte important du film de Hong Sang-soo et un clin d'œil cinéphilique du cinéaste.

36 Dans une très belle séquence, Sung-nam suit le parcours d'un excrément de chien le long d'un caniveau, ce qui donne une idée des banalités dont il est ici question.

l'objet contribue en même temps à poursuivre et à renouveler l'archive mémorielle du « Paris cinématographique ». En migrant de Séoul à Paris, le cinéma de Hong Sang-soo se retrouve au bout du compte en « communauté », en terrain connu, à hauteur de regard et à portée de main. *Chez-lui*, près de nous.

Références

- Les Lieux et les Choses — Places and Things of the French New Wave* [<http://fnw-nv.weebly.com>].
- ALBERT, Christine, *L'Idiotie du réel : de Clément Rosset à Hong Sangsoo*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2013.
- FUCHS, Barbara Fuchs, « “Night and Day” : rencontre avec Hong Sangsoo » [en ligne], *Allociné*, 25 juillet 2008 [http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18426116.html].
- HABIB, André, « “La rue est entrée dans la chambre !” : mai 68, la rue et l'intimité dans *The Dreamers* de Bertolucci et *Les Amants réguliers* de Philippe Garrel », dans Viva PACI, Michael COWAN et Allana THAIN (dir.), « Prises de rue », *CiNÉMAS*, vol. 21, n° 1 (automne 2010), p. 59-77.
- KAST, Pierre, « A Farewell to the Movies », *Cahiers du cinéma*, n° 200-201 (avril-mai 1968), p. 12-18.
- LACK, Roland-François « Paris » [en ligne], *The Cine-Tourist* [<http://www.thecinestourist.net/paris.html>].
- SCHREUDERS, Piet (dir.), « Het Parijs van *Le Ballon rouge* », *Furore*, n° 21 (2012).
- ZINCK, Hélène, « La communauté coréenne de Paris : petite introduction », *Hommes et migrations*, n° 1233 (septembre-octobre 2001), p. 44-57.