

Corée du Sud,  
naissance d'un nouveau pôle

Seo-Kyeong Hong-Mercier

# Corée du Sud naissance d'un nouveau pôle

Seok-Kyeong Hong-Mercier, université de Bordeaux 3

## La télévision et ses séries en Corée du Sud

Les Coréens regardent la télévision autant que les Européens, c'est-à-dire environ trois heures et demie par jour. L'important, c'est le poids de cette activité dans le budget temps. L'écoute télévisuelle est le loisir principal pour la majorité des Coréens, qui n'ont que deux semaines de congés payés par an et qui travaillent environ 50 heures par semaine (2 474 heures annuelles en 2005). La consommation des programmes télévisuels par internet est aussi à prendre en compte dans un pays où 72,8 % de la population utilise régulièrement internet (5 heures par jour) et dont la moitié des utilisateurs bénéficie d'une connexion très haut débit. La télévision sud-coréenne a évolué en s'ajustant aux vicissitudes du système politique<sup>1</sup>. Née sous la dictature militaire au début des années 1960, elle a timidement commencé à diffuser des feuilletons, sans avoir l'ambition de concurrencer le cinéma populaire qui vivait son âge d'or. Avec l'ouverture de la deuxième chaîne nationale en 1969 (MBC), la télévision connaît un essor important en diffusant des feuilletons quotidiens de *prime time* qui ont marqué la mémoire collective des téléspectateurs. Ces feuilletons racontaient les histoires dramatiques de familles ordinaires et souvent pauvres, la tragédie des femmes, ou la (sur)vie des opprimés confrontés aux difficultés causées par l'histoire. Le public adhérait massivement à la vision du monde mélodramatique et chaleureuse de ces feuilletons dans laquelle chacun pouvait se projeter. Le caractère feuilletonesque et mélodramatique de la fiction télévisuelle sud-coréenne est définitivement construit par ces années de prolifération. Dans les années 1980, une nouvelle forme de fiction est apparue, sous l'influence des succès des mini-séries

américaines comme *Roots* ou *Rich man Poor man*. Les mini-séries ont contribué au développement esthétique de la fiction télévisuelle et abouti à la création importante d'un genre phare de la télévision sud-coréenne dès le milieu des années 1990 : le *Trendy Drama*. La crise économique de 1997 a favorisé la multiplication de leur production, car ce genre permettait de réduire le nombre de personnages et donc le coût de production. Importé du Japon, ce genre met en scène la vie moderne et urbaine de jeunes actifs, relativement libérés du poids de la famille, contrairement aux feuilletons quotidiens de *prime time* qui construisent l'intrigue principale autour de la vie familiale. La fiction télévisuelle a toujours été l'objet d'attentions diverses en Corée du Sud, à cause de sa popularité importante et de la dynamique sociale qu'elle engendrait. Une série obtient facilement 40 % de l'audience nationale, et en cas de succès, dépasse 60 %. Quand une série rencontre un succès, elle devient un événement social et entame un processus de communication sociale très intéressante. Le cas des *Amants* (1996) est exemplaire<sup>2</sup>. Cette mini-série raconte l'histoire d'amour de deux trentenaires, qui mènent chacun de leur côté une vie conjugale sans problème. Ils sont jeunes et beaux, ont un travail intéressant, des enfants en bas âge. L'amour hors mariage était traité, pour la première fois dans une fiction télévisuelle, non pas comme une histoire d'adultère, égoïste et destructrice, comme dans les feuilletons télévisés jusqu'alors, mais plutôt comme une question sur le sentiment profond et le bonheur individuel. C'est un *Trendy Drama* avec les traits typiques du genre : un jeu subtil d'acteurs vedettes, une mise en scène soignée, des dialogues remplis de poésie. Au fil du temps, les gadgets vus dans la série sont devenus à la mode, des forums sur la relation amoureuse extraconjugale se sont multipliés

Seo-Kyeong Hong-Mercier

Corée du Sud,  
naissance d'un nouveau pôle

à travers les réseaux informatiques qui connaissent déjà un succès important en Corée du Sud<sup>3</sup>.

En fait, l'opinion publique était divisée sur la fin de l'histoire : est-ce que les deux amants devaient abandonner leurs foyers conjugaux pour accomplir leur amour ou écouter le sens de la responsabilité familiale ? Dans une société sud-coréenne où les valeurs confucianistes étaient devenues pesantes mais toujours respectées malgré la modernisation et l'urbanisation rapide, cette question renvoie à la façon dont les Sud-coréens contemporains négocient la relation avec la famille. C'est un « *compromis historiquement situé* » selon Éric Macé<sup>4</sup>, car, cette question ne se posait pas de la même manière dans la fiction télévisée dix ans avant, ni dix ans après. Or, la dynamique sociale qu'engendre une fiction télévisuelle est toujours actuelle. Elle incite aux discours sur les tabous, les mœurs, les valeurs dominantes de la société, ainsi que sur le devenir, le destin, et le choix des personnages, auxquels les téléspectateurs s'identifient fortement. On peut supposer que la mémoire sociale ainsi construite joue un rôle essentiel dans la construction de l'identité culturelle du pays qui a subi un changement ultra rapide durant ces quarante dernières années. La télévision sud-coréenne programme actuellement une trentaine de *dramas* par semaine. Si l'on ajoute la rediffusion, ils sont une cinquantaine, diffusés tout au long de la journée sur les quatre chaînes de télévision nationale hertzienne, sans compter les chaînes thématiques spécialisées du câble et du satellite. C'est un résultat important, preuve de l'adhésion du public aux séries télévisées, dans un pays où l'industrie cinématographique est en train de vivre son deuxième âge d'or. La part de marché des films sud-coréens dépasse en effet celle de l'ensemble des films importés (59,5 % au premier semestre 2006), et le record d'entrées en salles est régulièrement battu. *Le Roi et le clown*, dernier record (2006) a fait plus de 12 millions d'entrées, dans un pays de 48 millions d'habitants.

### La programmation et les genres de série

En Corée du Sud, la fiction télévisuelle s'appelle *drama*, comme au Japon, sans différenciation entre feuilletons et séries. Le *drama* sud-coréen manifeste un réalisme plus

soutenu que les *telenovelas* bien qu'il partage l'aspect mélodramatique avec ces dernières. Les caractéristiques du *drama* se sont formées dans la relation quotidienne avec l'audience, c'est-à-dire dans sa politique de programmation. Certaines nominations des sous-genres reflètent cette réalité : « feuilleton quotidien », « *drama* du lundi et mardi », « *drama* du mercredi et jeudi », « *drama* du week-end ». À part les feuilletons quotidiens d'une demi-heure, les *dramas* d'une heure sont diffusés au rythme de deux épisodes par semaine, ce qui favorise une production plus soignée par rapport au feuilleton quotidien et une audience plus soutenue par rapport à une série épisodique hebdomadaire.

Le contenu du *drama* change selon les contraintes de programmation. Les feuilletons quotidiens, diffusés à l'heure de grande écoute, sont majoritairement des *Home Drama*, une saga familiale de gens ordinaires, le format dominant en termes de production nationale annuelle. Il met en scène la vie quotidienne d'une ou plusieurs grandes familles de trois voire quatre générations, qui ne représente guère la vie de la majorité des familles sud-coréennes. Ce format permet de traiter d'une façon efficace la question de la tradition et de la modernité : les conflits intergénérationnels (respect des anciens), la politique de l'espace d'habitat (cohabitation entre les générations), les valeurs confucianistes (sens du sacrifice, solidarité, altruisme entre les membres de la famille), etc. Le mariage est le thème favori de ce format, qui facilite la dramatisation des conflits sociaux existants : différence de classe (ascension sociale) et de tradition familiale (modernité contre tradition), poids de la famille exercé sur l'individu (mariage contre la volonté de la famille).

Les mini-séries diffusées deux fois par semaine sont plus intéressantes en terme esthétique. Ce sont majoritairement des mini-séries mélodramatiques de 12 à 20 épisodes, produites sous la tradition de *Trendy Drama*, et des mini-séries ou des feuilletons historiques appelés parfois *Drama Fleuve*. Ces derniers attirent une audience masculine car ils mettent en scène le drame du pouvoir au sein du palais royal. Leurs scénarios sont basés sur les archives royales de la dynastie Yi, ou traitent de la vie de personnages historiques.

Corée du Sud,  
naissance d'un nouveau pôle

Seo-Kyeong Hong-Mercier

À part la comédie de situation, les séries épisodiques à héros récurrents sont rares dans la télévision sud-coréenne, et ceci explique l'absence de séries policières ou médicales. Or, certaines séries épisodiques ont gagné une popularité quasi institutionnelle. Ce fut le cas de *Journal de campagne*<sup>5</sup>.

### La réception transnationale des séries télévisées sud-coréennes

Les séries télévisées sud-coréennes ont commencé à être exportées au milieu des années 1990 en Chine, au Japon, à Taiwan, à Hongkong, aux Philippines. Elles ont retenu immédiatement l'attention du grand public asiatique et sont devenues le produit culturel phare de la Vague Coréenne (*Hallyu*), nom donné au phénomène de popularité des produits culturels sud-coréens. Les études de réception montrent que la consommation passionnée des séries et les *fandoms*<sup>6</sup> qu'elles génèrent, relèvent d'une quête d'identité culturelle asiatique<sup>7</sup>. Nous analysons cette quête identitaire à travers la réception de deux grands succès sud-coréens : *Winter Sonata* (2002, 20 épisodes) et *Jewel in the palace* (2004, 56 épisodes).

*Winter Sonata* est un *Trendy Drama*, qui raconte l'histoire du premier amour entre deux personnes qui se retrouvent dix ans après. L'héroïne pensait que l'homme qu'elle aimait était mort, or ce dernier revient sous une autre identité (accident et amnésie). Ils tombent amoureux pour la deuxième fois alors que la véritable identité de l'homme n'a pas été révélée. Au moment où les deux envisagent de se marier, le secret éclate : il est son demi-frère ! La série manifeste les caractéristiques classiques du mélodrame sentimental, malgré sa qualité esthétique non négligeable. Elle a obtenu un tel succès dans plusieurs pays asiatiques qu'elle a généré de nombreuses analyses. Les deux acteurs principaux sont devenus les valeurs sûres de *Hallyu* et le *fandom* féminin constitué autour de l'acteur Bae Yong-Jun (qui interprétait l'homme amoureux au destin tragique) est considéré comme quelque chose d'inouï. « *Tombées amoureuses de Bae Yong-Jun, avec la permission de mari* », titrait une presse écrite taiwanaise en 2003. La série est reçue par les téléspectatrices de plus de

40 ans (la fameuse *Obasan* japonaise) comme le plaidoyer du sentiment amoureux absolu et pur, dont les femmes asiatiques sont nostalgiques. La discrétion et la retenue dans la relation amoureuse, contrairement aux coutumes occidentales contenues dans les fictions audiovisuelles importées, sont remarquées comme « confucianistes » et reconnues comme « asiatiques ». Les plus jeunes ressentent le sentiment d'être « asiatique » en s'identifiant aux personnages féminins aimés par ces hommes, bienveillants, proches des femmes car fragiles, émouvants, et surtout beaux. « *Ils pleurent comme nous, les femmes* », disent les téléspectatrices hongkongaises<sup>8</sup>. La beauté est une dimension importante, autour de laquelle se construisent les *fandoms* des *dramas* sud-coréens en tant que communautés du sentiment<sup>9</sup>. La beauté du visage, des gestes, des regards et du paysage magnifient le caractère absolu et tragique du sentiment amoureux traité dans les *dramas*<sup>10</sup>. En somme, les téléspectatrices asiatiques perçoivent cette beauté aménagée à la façon sud-coréenne comme « asiatique ». Le *drama* sud-coréen est également compris comme une mise en scène de la tension entre la recherche du bonheur individuel (choix de l'époux, du métier) et la responsabilité envers la famille ou les attentes des parents ainsi que comme la tension entre les valeurs culturelles confucianistes et les conditions de vie modernes et urbaines. De ce fait, le *drama* sud-coréen semble offrir un espace public aux discours sur le sentiment d'être « asiatique » et « moderne ».

### Au-delà de l'identité asiatique : le cas de *Jewel in the palace*

*Jewel in the palace* est un cas intéressant, non seulement pour son succès pan-asiatique, mais aussi en ce qui concerne l'innovation du genre de *drama* sud-coréen. C'est un feuilleton historique, qui raconte l'histoire de Janggeum, jeune apprentie cuisinière au palais royal, au XV<sup>e</sup> siècle et dont l'existence est brièvement signalée dans les archives officielles de la dynastie Yi. Malgré de multiples complots contre elle, cette orpheline atteint le sommet de son art et devint le médecin principal du roi, une promotion sans précédent dans une époque où la vie des femmes était confinée à l'espace privé. Le feuilleton

Seo-Kyeong Hong-Mercier

Corée du Sud,  
naissance d'un nouveau pôle

historique est un genre dont la consommation était limitée jusqu'alors à la Corée du Sud, car le contenu est difficile à comprendre à cause du contexte et des sous-entendus historiques non partagés, contrairement aux mini-séries mélodramatiques qui mettent en scène un sujet universel (l'amour) dans un contexte commun (la modernité). Or, cette série connaît, contre toute attente, un succès fulgurant en Asie orientale grâce, avant tout, à l'innovation du genre. Le public du feuilleton historique est en général masculin, heureux de retrouver un monde confucianiste où les hommes gardent l'autorité et la dignité et combattent pour respecter les principes de loyauté. La version féminine mettait en scène la vie des concubines se disputant les faveurs du roi, pour favoriser l'accès de sa progéniture au trône royal. Or, les personnages principaux dans *Jewel in the palace* sont de simples cuisinières et fonctionnaires qui s'occupent de la vie quotidienne du palais, et non de grands personnages politiques qui ont fait l'histoire. La série mélange d'une façon habile la « série culinaire » (séquences de cuisine et de recettes), la série policière (énigmes médicales liées aux complots politiques), la série de pensionnat (la vie en dortoir des jeunes apprenties), la série médicale (anecdotes de soins et des guérisons), la série politique (succession du pouvoir entre les cuisinières d'obédiences politiques différentes), la série éducative (formation de Janggeum), et la comédie romantique au ton féministe, dans le cadre d'une *Success Story*. Malgré sa dimension historique, cette série est moderne dans sa forme et dans son contenu. Le mélange des genres offre des intrigues diverses et le suspens nécessaire à une écoute soutenue. La multiplicité des personnages au caractère ambigu et leurs relations diverses offrent de nombreux points d'identification et la liberté de lecture qu'attend le téléspectateur d'une fiction télévisuelle ambitieuse de nos jours. Les personnages de *Jewel in the Palace* sont modernes, dans la mesure où les téléspectateurs asiatiques contemporains peuvent rapprocher les problèmes rencontrés par les personnages à leurs propres problèmes<sup>11</sup>. La droiture des personnages principaux, le sens du travail de qualité illustré par Janggeum, la philosophie de la médecine asiatique qui souligne l'harmonie entre l'homme et la nature, sont perçus

également comme « asiatiques » par les téléspectateurs asiatiques.

Le succès de *Jewel in the palace* a suscité diverses pratiques culturelles. Elles varient de la popularité de la cuisine coréenne, de l'habit traditionnel, de la curiosité touristique, aux jeux de rôle en ligne sur internet, etc. Cette fois-ci, le *drama* sud-coréen a su convaincre le grand public ainsi que les critiques, qui restaient incrédules envers le *drama* sud-coréen mélodramatique, car ils le considéraient comme « une jolie copie du drama japonais ». La culture sud-coréenne identifiée comme telle dans le phénomène de *Hallyu* a une dimension féminine, contrairement à la culture japonaise, perçue comme supérieure, dominante et envahissante par les consommateurs asiatiques. Elle est perçue comme agréable, de meilleure qualité par rapport à la production locale de certains pays asiatiques<sup>12</sup>, mais parfois méprisable, comme les mini-séries mélodramatiques. L'important n'est pas cette hiérarchie culturelle établie entre le Japon, la Corée du Sud et d'autres pays asiatiques, qui ne représente rien de plus que la hiérarchie économique de la région, mais le fait que les téléspectateurs asiatiques « reconnaissent » l'identité asiatique dans les séries télévisées sud-coréennes et que ce soit dans la représentation de la vie urbaine des jeunes amoureux ou dans l'histoire d'une jeune servante du palais royal au XV<sup>e</sup> siècle. *Hallyu* est actuellement l'objet de nombreuses recherches, qui, tour à tour, soulignent la signification de cet échange culturel extraordinaire à travers les produits culturels sud-coréens, et touchent surtout le *drama* dont la capacité de représentation des valeurs dominantes est bien prouvée. Les questions se posent sur l'identité de l'espace construit par la réception transnationale du *drama* sud-coréen, la possibilité de son développement, et la signification de cette nouvelle logique de l'échange culturel dans le monde globalisant.

### Notes

1. Hong-Mercier, Seok-Kyeong, « L'État et la télévision sud-coréenne », *MédiaMorphoses*, hors série, janvier 2005, p. 115-121.
2. Whang In-Sung et Won Yong-Jin (ed), *Les amants : séries télévisées, culture et société*, Séoul : Hannarae, décembre 1997.
3. En 1998, en Corée du Sud on comptait plus de 3 millions d'abonnés aux réseaux et plus de 5 millions d'utilisateurs de PC se connectaient régulièrement sur les forums en ligne.

Corée du Sud,  
naissance d'un nouveau pôle

Seo-Kyeong Hong-Mercier

4. Éric Macé, « Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés, 1. La configuration médiatique de la réalité, 2. Les trois moments de la configuration médiatique de la réalité : production, usages, représentations », *Réseaux*, n° 104 et 105, 2000-2001.

5. Cette série a pris fin en 2002, au bout de 1 054 épisodes et de 25 ans de diffusion. Elle met en scène la vie communautaire d'un petit village de campagne, non loin de Séoul. Elle a construit le mythe de l'espace communautaire non urbain, basé sur la nostalgie de la population qui rêve de l'enracinement géographique, dans un pays où plus de 70 % de population vit dans un environnement urbanisé et y mène une vie nomadique.

6. Le *fandom* (de l'anglais *fan kingdom*) représente tout ce qui touche au domaine de prédilection d'un groupe de personnes et qui est organisé ou créé par ces mêmes personnes. Les fans enthousiastes de certains domaines, phénomènes ou personnes (auteurs, idéologies ou encore modes) se manifestent souvent sous la forme d'un *fandom*. Les fans typiques s'intéressent au moindre détail de l'objet de leur *fandom* et c'est ce souci du détail qui les différencie des amateurs. [ndlr. Source : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Fandom>]

7. *Rediscovery of Asia : Cultural / industrial Meaning of Trans-Border Exchanges of TV programs in Est Asia*, Actes du colloque, organisé par

Korean Society for Journalism and Communication Studies, 20 mai 2005 ; Hong-Mercier, Seo-Kyeong, « Les études culturelles et le phénomène de *Hallyu* (Korean Wave) en Asie de l'Est », à paraître en 2006 dans *MEI 24*, « Études culturelles et communication ».

8. Angel Lin, Bekki Kwan, Ming Chung, « Le dilemme des employées (modernes) dans l'Asie (post) confucianiste : la réception des *dramas* sud-coréens par les téléspectatrices », *Program/Text*, Korean Broadcasting Institute, n° 11, 2004.

9. Dominique Pasquier, *La Culture des sentiments : l'expérience télévisuelle des adolescents*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999.

10. Le rôle du sentiment tragique dans le réalisme émotionnel de l'imagination mélodramatique est développé par Ian Ang, dans son travail inaugural sur le feuilleton, *Watching Dallas*, London et New York : Methuen, 1982.

11. Yu-Fen Ko, « Korean Drama and Its Cultural Consequences in Taiwan », in *Rediscovery of Asia : Cultural / industrial Meaning of Trans-Border Exchanges of TV programs in East Asia*, op. cit.

12. Iwabushi, Koichi (ed.), *Feeling Asian Modernities : Transnational Consumption of Japanese TV Dramas*, Hong Kong : Hong Kong University Press, 2004.