

**UNIVERSITE PARIS I PANTHÉON SORBONNE
UFR 04 L'École des Arts de la Sorbonne
& l'INSTITUT NATIONAL DES LANGUES ET CIVILISATIONS
ORIENTALES Études coréennes**

Laboratoires de rattachement : l'Institut ACTE (UMR 8218)
& l'Institut IFRAE (UMR 8043)

THÈSE

Pour l'obtention du titre de Docteur en 2025

Présentée et soutenue publiquement

le 20 octobre 2025 par

Céline Lou SOSSAH

Titre de la thèse

**La fiction analogique à partir du feuilleton télévisé sud-coréen : une étude
de cas, « *La Déesse du Feu* » (불의 여신 정이) de 2013 à nos jours.**

Volume I

Sous la direction de M. Olivier SCHEFER

Professeur des Universités HDR à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

& la co-direction de M. KIM Daeyeol

Professeur des Universités HDR à l'Institut National des Langues et Civilisations
Orientales.

Membre du Jury

Sophie Lécole-Solnynchkine, Professeur des Universités, à l'Université Toulouse.

Benjamin Thomas, Professeur des Universités, à l'Université de Strasbourg.

Judith Michalet, Maîtresse de Conférence, à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Yannick Bruneton, Professeur des Universités, à l'École pratique des hautes Études.

Résumé

Cette thèse en Esthétique propose une analyse critique de la fiction dans le cadre des feuilletons télévisés sud-coréens, avec une étude de cas centrée sur *La Déesse du Feu* (불의 여신 정이), diffusé en 2013 sur la chaîne MBC. Le concept de « fiction analogique », identifié grâce aux écrits du penseur taoïste Guiguzi (鬼谷子, v. 390 – 320 av. n. è.) sur la persuasion, désigne ici une forme narrative qui, tout en s’ancrant dans un contexte esthétique spécifique, crée des ponts symboliques avec d’autres cultures, sans dévoiler explicitement ses objectifs. Ce type de fiction manipule astucieusement les attentes du spectateur, le confrontant à des messages voilés sous une intrigue apparemment inoffensive. Cette étude visuelle dévoile que *La Déesse du Feu*, à travers sa structure de fiction analogique, est un divertissement quasi documentaire qui devient un outil d’influence. Commanditée par l’Agence coréenne de contenus créatifs (KOCCA) et soutenue par le Ministère de la Culture, des Sports et du Tourisme de la République de Corée, ce feuilleton télévisé joue un rôle à la fois culturel et politique. Utilisant l’histoire de la céramique coréenne comme toile de fond, elle traite de thèmes contemporains tels que l’émancipation des femmes, les rapports de pouvoir et la transmission des traditions. Ce récit dépasse ainsi la simple reconstitution historique pour interroger les tensions actuelles entre tradition et modernité, tout en s’inscrivant dans un cadre plus large de productions artistiques et intellectuelles visant à diffuser la « coréanité ». En mettant en scène une héroïne forte, mais toujours enfermée dans les structures patriarcales de son époque, le feuilleton semble promouvoir un discours progressiste, tout en renforçant subtilement des normes sociales conservatrices. Cette dynamique, influencée par la tradition d’insinuation développée dans *L’Art de la persuasion* écrit par Guiguzi, soulève des questions sur le rôle de la fiction analogique dans la transmission de valeurs morales et sociales, en jouant sur les sous-entendus et les omissions. Ce type de fiction, en dissimulant son discours, peut ainsi poser des problèmes éthiques cruciaux, illustrant les dangers que cette méthode discursive représente pour les valeurs démocratiques dans une époque où le divertissement devient un vecteur central de communication sociale.

Mots-clés

La Déesse du Feu – Feuilleton télévisé sud-coréen – Série sud-coréenne – Drama

Céramique coréenne – Beauté coréenne – Pensée coréenne – Esthétique coréenne

Fiction analogique – Wang Xu (王 詡), présenté comme le nom de naissance du penseur taoïste Guiguzi (c. 390 – 320 av. n. è.).

C. Lou SOSSAH | La fiction analogique à partir du feuilleton télévisé sud-coréen : une étude de cas, « La Déesse du Feu » (불의 여신 정이) de 2013 à nos jours | 2024

Summary

This thesis in Aesthetics offers a critical analysis of fiction in the context of South Korean television dramas, with a case study focusing on *The Goddess of Fire* (불의 여신 정이), aired in 2013 on MBC. The concept of "*analogical fiction*," as identified through the writings of the Taoist thinker Guiguzi (鬼谷子, c. 390 – 320 BCE) on persuasion, refers here to a narrative form that, while rooted in a specific aesthetic context, creates symbolic connections with other cultures without explicitly revealing its objectives. This type of fiction skillfully manipulates viewers' expectations, confronting them with hidden messages embedded within an ostensibly innocuous plot. This visual study demonstrates that *The Goddess of Fire*, through its analogical fiction structure, serves as a quasi-documentary entertainment piece that simultaneously operates as a tool of influence. Commissioned by the Korea Creative Content Agency (KOCCA) and supported by the Ministry of Culture, Sports, and Tourism of the Republic of Korea, this television drama plays both a cultural and political roles. By situating its narrative against the history of Korean ceramics, it addresses contemporary themes such as women's emancipation, power dynamics, and the transmission of traditions. The narrative thus transcends mere historical reconstruction to explore the current tensions between tradition and modernity, while contributing to a broader spectrum of artistic and intellectual productions aimed at disseminating "*Koreanness*." By portraying a strong heroine still constrained by the patriarchal structures of her time, the drama seems to advocate a progressive message while subtly reinforcing conservative social norms. This dynamic, shaped by the tradition of insinuation explored in Guiguzi's eponymous collection of writings on persuasion, raises questions about the role of analogical fiction in transmitting moral and social values through subtext and deliberate omissions. This form of fiction, by concealing its discourse, can generate significant ethical dilemmas, highlighting the potential risks that such discursive methods represent for democratic values in an era where entertainment increasingly serves as a central medium of social communication.

Keywords

Jung Yi, The Goddess of Fire – South Korean TV Series – South Korean Drama – K-drama
Korean ceramics – Korean beauty – Korean thought – Korean aesthetics

Analogical fiction – Wang Xu (王詡), purported to be the birth name of the Taoist thinker Guiguzi (c. 390 – 320 BCE).

Dédicace.

Je dédie cette thèse à ma mère, Pierrette Echard, pour son soutien constant. À ma sœur, Oriane Sossah, qui m'a persuadée de regarder mon tout premier feuilleton télévisé sud-coréen. Et à ma ronronthérapeute, Misty, pour le réconfort précieux qu'elle m'a prodigué.

Avant-propos

Le processus de transcription du langage coréen employé ici est le processus officiel instauré par le gouvernement sud-coréen en 2000¹. Conformément à l'usage en Corée, les noms de famille des individus coréens mentionnés précéderont les prénoms de ces personnes. Les prénoms, habituellement composés de deux syllabes, seront présentés en deux parties séparées par un tiret et marqués par une seule majuscule.

En ce qui concerne les noms d'entreprises ou les noms géographiques, ainsi que certains termes communs ou expressions, lorsqu'une transcription différente est largement reconnue ou adoptée par l'usage, nous préserverons la transcription courante. Exemples : « Samsung » et non « Samseong », ainsi que « chaebol » et non « jaebeol ». Pour la même raison, les patronymes KIM, LIM, PARK très communs sous cette forme, seront transcrits ainsi et non GIM, IM, BAK comme le système officiel le recommanderait.

Lorsqu'aucune précision n'est apportée, le mot « Corée » fait référence à la République de Corée, c'est-à-dire à la Corée du Sud, pour la période postérieure à sa création en 1948. Avant cette date, le terme se réfère donc à l'ensemble de la péninsule coréenne.

En raison de la diffusion croissante des versions anglaises des titres de programmes télévisés mondiaux, le recours à la traduction française est systématique. Cependant, lorsque la traduction en français semble peu claire ou nécessite une phrase complexe, on adoptera une version plus courte, ou l'équivalent en anglais, tenant compte des caractéristiques du programme. Le titre original apparaîtra, dans tous les cas, lors de la première mention du nom du programme.

Ensuite, pour garantir une meilleure lisibilité, les sources en version originale (coréennes, chinoises, grecques, anglaises, etc.) seront présentées entre parenthèses ou, lorsqu'il s'agit de citations longues, en vis-à-vis dans un tableau.

Enfin, chaque illustration correspondant à une séquence dont la légende est accompagnée d'un lien cliquable vers l'extrait concerné, précédé de la mention « [TC...] » pour code temporel. Celui-ci indique avec précision l'heure, la minute et la seconde de la séquence, ainsi que le numéro de l'épisode.

¹Romanization of Korean | National Institute of Korean Language,
https://korean.go.kr/front_eng/roman/roman_01.do, (consulté le 19 août 2024).

Remerciements

Je tiens à exprimer mes sincères remerciements aux personnes qui m'ont soutenue tout au long de ce parcours académique.

Tout d'abord, je souhaite remercier chaleureusement mon directeur de thèse, Olivier Schefer, pour sa patience, ses conseils avisés et son accompagnement constant. Votre expertise a été une source précieuse d'inspiration pour mon travail. Je tiens également à exprimer ma gratitude envers mon co-directeur de thèse, Kim Daeyeol, pour ses précieuses remarques et sa tutelle éclairée. Votre contribution a grandement enrichi mes réflexions. Un immense merci à Christophe Genin pour son appui indéfectible et ses encouragements tout au long de cette aventure de recherche. Mes remerciements vont aussi à Koo Moduk et Cha Yejin pour nos échanges fructueux et enrichissants, ainsi qu'à Antoine Coppola pour son accueil chaleureux à l'université de Sungkyunkwan. Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers Park So-jeong pour ses enseignements inspirants et Judith Michalet pour son accompagnement dans le domaine de la formation. Je suis profondément reconnaissante envers Wawa Wei pour son aide considérable. De même, je remercie chaleureusement Tony Yip pour sa relecture minutieuse. Je tiens à exprimer ma gratitude envers la scénariste Song Jae-jung, le producteur Han Hee et le réalisateur Cho Jung-rae pour avoir généreusement consacré leur temps à répondre à mes questions et partager leurs connaissances. Votre contribution a grandement contribué à la pertinence de mon analyse. Un remerciement particulier à Sylviane Audoinaud et Daniel Bellay pour leur relecture attentive et leurs suggestions précieuses qui ont contribué à améliorer la qualité de ce travail. Je souhaite adresser des remerciements particuliers à mes collègues, mes amis et ma famille pour leur appui inconditionnel, comme Chloé Joubert, Coralie Wiencek, Lætitia Chantrait, Jean-Pierre Ancèle, Aude Eychenne et Camille Moreau. Vos encouragements et votre présence ont été une source de motivation permanente. Enfin, je souhaite dédier mes plus profonds remerciements à tous ceux qui ont contribué, de près ou de loin, à l'achèvement de cette thèse. Votre aide a été d'une valeur inestimable et a joué un rôle déterminant dans la réalisation de ce travail.

Liste des abréviations

- ap. : après
- av. : avant
- c. : circa (environ)
- v. : vers
- J.C. : Jésus-Christ
- n. è. : notre ère
- TC : time code (code temporel)
- itv : interview (entretien)

Sommaire

Résumé.....	9
Mots-clés.....	9
Summary.....	10
Keywords.....	10
Dédicace.....	11
Avant-propos.....	12
Remerciements.....	13
Liste des abréviations.....	14
Sommaire.....	15
Préambule.....	17
Introduction.....	21
Partie I : Les mécanismes de la fiction analogique.....	44
I : LA MANIÈRE DE GLORIFIER.....	45
A) LA TRAVESTIE YOO TAE-PYUNG.....	47
B) LA MÉTAMORPHOSE DE L'OURSE.....	50
C) L'ICONOGRAPHIE DU TIGRE.....	53
II : LA MANIÈRE DE DRAMATISER.....	59
A) LES PROCRÉATRICES GONG BIN ET YEON OK.....	61
B) LE COUPLE JUNG ET GWANG-HAE.....	65
C) LES ANTAGONISTES IN BIN ET LEE.....	68
III : LA MANIÈRE DE COMBLER LES SILENCES.....	72
A) LA MÈRE YEON OK.....	74
B) LA CONSŒUR YEON JEONG.....	77
C) LES PÈRES YOO ET LEE.....	80
IV : LA MANIÈRE D'INFLUENCER.....	85
A) LA MARCHANDE SON.....	88
B) LA MEILLEURE AMIE HWA-RYEONG.....	90
C) LE FRÈRE DE LAIT TAE-DO.....	93
V : LA MANIÈRE DE NOUER.....	98
A) LA DÉIFICATION DE JUNG.....	100
B) LE TRIO D'ASSISTANTS CÉRAMISTES.....	104
C) L'HOMME DE MAIN MA-POONG.....	107
Partie II : Le discours discursif dans la fiction analogique.....	112
I : LA PERSPECTIVE CORÉENNE.....	113
A) LA SPONTANÉITÉ DE LEE YOOK-DO.....	115
B) LE DÉSORDRE DE MOON SA-SEUNG.....	118
C) LA SIMPLICITÉ DE YOO EUL-DAM.....	121
II : LA PERSPECTIVE NIPPO-CORÉENNE.....	126
A) LE SAMOURAÏ KENZO.....	129
B) LE MAÎTRE DU THÉ TOYOTOMI HIDEYOSHI.....	132
C) L'UN DES GÉNÉRAUX.....	136

C. Lou SOSSAH I La fiction analogique à partir du feuilleton télévisé sud-coréen : une étude de cas, « La Déesse du Feu » (불의 여신 정이) de 2013 à nos jours I 2024

III : LA PERSPECTIVE SINO-CORÉENNE.....	141
A) LA CÉCITÉ DE JUNG.....	142
B) LE VERT CÉLADON DE LEE YOOK-DO.....	146
C) L'AMBASSADEUR DE LA DYNASTIE MING.....	150
IV : LA PERSPECTIVE AMÉRICANO-CORÉENNE.....	155
A) LA DEXTÉRITÉ DE LEE KANG-CHUN.....	157
B) LE CLASSICISME DE LEE YOOK-DO.....	161
C) L'UTILITARISME DE YOO JUNG.....	165
V : LA PERSPECTIVE GERMANO-CORÉENNE.....	171
A) LE MAUVAIS GOÛT D'IM-HAE.....	173
B) L'APPRENTISSAGE DES PROTAGONISTES.....	176
C) LE BON GOÛT DE JUNG.....	180
Partie III : Essai sur l'origine des principes de la fiction analogique.....	185
I : COMMENTAIRE SUR LES CROYANCES ANCESTRALES.....	186
A) LES CINQ SOUFFLES VITAUX.....	189
B) LES CINQ DIRECTIONS DE COULEUR.....	192
C) LES CINQ GOÛTS.....	195
II : COMMENTAIRE SUR LE TAOÏSME.....	200
A) LE BINÔME TAE-DO ET LE PRINCE.....	202
B) LES RIVAUX TAE-DO ET LE PRINCE.....	205
C) LE DUO TAE-DO ET LE PRINCE.....	208
III : COMMENTAIRE SUR LE BOUDDHISME.....	215
A) L'ILLUMINATION DE JUNG.....	217
B) LA COMPASSION DE JUNG.....	220
C) LE PARDON DES ANTAGONISTES.....	224
IV : COMMENTAIRE SUR LE CONFUCIANISME.....	230
A) L'IMMATURITÉ DU PRINCE.....	232
B) LA MATURITÉ DU PRINCE.....	235
C) L'ESPRIT-CŒUR DU HÉROS.....	238
V : COMMENTAIRE SUR LE PRAGMATISME.....	243
A) L'HÉROÏNE DE LA NUIT.....	245
B) LE ROI DU CIEL.....	248
C) LE HÉROS DU JOUR.....	251
Conclusion.....	256
Bible des personnages principaux.....	276
Bibliographie du manuscrit.....	278
Table des annexes.....	286
Table des illustrations.....	301
Table des cartes.....	302
Index des noms de lieux, de personnes, etc.....	306
Table des matières.....	307

Préambule

On assiste aujourd'hui à l'émergence d'un nouveau système économique de la production audiovisuelle de récits sériels. *Netflix*, un site américain d'abonnement en ligne au visionnage de contenus vidéo, produit ses propres séries et feuilletons et maintient l'attention de ses abonnés du monde entier grâce aux feuilletons sud-coréens, qui sont paradoxalement de moins en moins produits et diffusés dans leur pays d'origine : « *En avril dernier, le co-p.d.g. de Netflix, Ted Sarandos, révélait qu'au moins 60 % des utilisateurs de sa plateforme avaient déjà visionné un contenu coréen. D'autre part, 90 % de l'audience des séries romantiques coréennes venait de l'extérieur du pays asiatique*² » selon l'article du quotidien canadien *Le Devoir* du 30 décembre 2023. *Netflix* envisage d'accroître la production de ces feuilletons en raison de leur audience exceptionnelle à l'échelle internationale. Ainsi, la fiction sud-coréenne, enracinée dans des traditions et des valeurs propres à la culture extrême-orientale, dépasse désormais cet héritage en s'intégrant également dans la culture occidentale. Il va sembler paradoxal de faire référence aux auteurs antiques grecs et chinois pour discuter de la fiction contemporaine sud-coréenne, cependant, c'est précisément ce que remettent en question ces feuilletons : la *fiction causale*. Il est nécessaire de remonter à l'époque antique pour comprendre l'héritage fictionnel légué par ces philosophes et ces penseurs, afin de saisir l'impact déroutant des récits sud-coréens à l'heure actuelle.

Dès lors, cela pose des questions propres à l'épistémologie ou « *partie de la philosophie qui a pour objet l'étude critique des postulats, conclusions et méthodes d'une science particulière, considérée du point de vue de son évolution, afin d'en déterminer l'origine logique, la valeur et la portée scientifique et philosophique*³ ». En effet, il paraît pertinent de se rappeler l'histoire des courants de pensée qui ont façonné les cultures occidentales et extrême-orientales, peut-être même de les comparer. C'est à l'époque de la Grèce archaïque que le penseur chinois Confucius (孔子, 551 – 479 av. n. è.) s'entretient avec ses contemporains de la même manière, qu'un siècle plus tard, le philosophe grec Socrate (Σωκράτης, 470 – 399 av. n. è.) le fera dans des dialogues philosophiques. Confucius d'abord et Socrate ensuite sont deux penseurs moraux. Tous deux auront des disciples qui rédigeront leurs enseignements. Quand le premier veut entraîner le plus grand nombre à se cultiver en

²Sarah Boumedda, *La montée en force de la «hallyu» sur vos plateformes de «streaming»*, <https://www.ledevoir.com/culture/ecrans/804515/ecrans-montee-force-hallyu-plateformes-streaming>, 30 décembre 2023, (consulté le 12 avril 2024).

³ÉPISTÉMOLOGIE : Définition de ÉPISTÉMOLOGIE, <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/%C3%A9pist%C3%A9mologie>, (consulté le 13 mai 2021).

développant leur propre vertu, le second les interroge pour faire accoucher leur propre esprit critique. Ces deux systèmes de pensée, bien qu'issus de cultures différentes, présentent une similitude dans leur approche didactique, ce qui souligne le caractère commun de la maïeutique. C'est également l'époque d'une divergence significative dans la manière dont les raisonnements sont construits, entre la pensée syncrétique et la philosophie dualiste. Alors que la philosophie dualiste tend à analyser le monde en catégories distinctives ou opposées, la pensée syncrétique cherche à trouver des points communs et des liens entre des éléments en apparence disparates. Ces deux systèmes de raisonnement ont évolué dans deux formes esthétiques distinctes.

D'une part, le premier à formuler la ressemblance épistémologique de la *Poétique* avec la *Rhétorique* d'Aristote (Ἀριστοτέλης, 384 – 322 av. n. è.) est Philip Sidney (Sir Philip Sidney, 1554 – 1586), érudit et homme politique britannique de l'époque élisabéthaine du XVI^e siècle, dans *Éloge de la poésie*⁴ (*An Apology for Poetry*, 1595). Cet héritage a également eu une influence significative dans la manière de relater des faits ou de raconter des histoires. De nos jours, la professeure de littérature américaine Kathy Hannah Eden dans *La fiction juridique dans la tradition aristotélicienne*⁵ (*Legal Fiction in the Aristotelian Tradition*, 2014) et la philosophe italienne Cristina Viano dans son article *Chaînes causales et fictions dans la Poétique et dans la Rhétorique d'Aristote*⁶ en 2016 cherchent à prouver que les deux disciplines utilisent la même chaîne causale. De plus, pour Eden, toute l'esthétique occidentale s'inspire de cette tradition. Ainsi, la construction causale des intrigues dans la fiction juridique et poétique est issue de la même tradition aristotélicienne. C'est pourquoi la *fiction causale* domine les productions américaines et occidentales dans leur ensemble, en raison de leur influence culturelle prédominante. Hier, le modèle télévisuel était largement dominé par la fiction nord-américaine, mais aujourd'hui, c'est la fiction sud-coréenne qui semble occuper cette place centrale.

D'autre part, l'évolution esthétique extrême-orientale pourrait être attribuée en partie au penseur chinois Guiguzi (鬼谷子, v. 390 – 320 av. n. è.), dont le nom de naissance serait probablement 王 翽 (Wang Xu), célèbre pour son *Tao de la tromperie*, exposé dans son

⁴Philip Sidney, *The Defense of poesie: otherwise known as an Apology for poetry*, Boston, Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 1890, xlv+143 p.

⁵Kathy Eden, *Poetic and legal fiction in the Aristotelian tradition*, Princeton (N. J.), Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Princeton University Press, 1986, 198 p.

⁶Cristina Viano, « Chaînes causales et fictions dans la Poétique et dans la Rhétorique d'Aristote », *Philosophie antique. Problèmes, Renaissance, Usages*, 1 novembre 2016, n° 16, p. 131-149.

ouvrage *l'Art de la persuasion*⁷(捭闔策, IV^e siècle av. n. è.). Son influence pourrait constituer un élément décisif expliquant le *pouvoir en douceur* (*soft power*) présent dans la fiction extrême-orientale, offrant ainsi un éclairage sur les fondements culturels et les modes de pensée de cette esthétique. Les principes de Guiguzi soulignent l'importance de la persuasion, voire de l'insinuation, pour atteindre un consensus ou un accord mutuel. Cela suppose d'écouter attentivement les autres, de comprendre leurs perspectives et de rechercher des solutions bénéfiques pour tous. On remarque que la pensée de Guiguzi, représentée par la métaphore de la grotte, privilégie la manipulation des ombres plutôt que la quête de la lumière de la vérité, comme le propose le philosophe grec Platon (Πλάτων, 427 – 348 av. n. è.) dans son *Allégorie de la caverne*⁸. Platon encourage à rechercher des définitions précises pour comprendre notre environnement, tandis que Guiguzi soutient que la nature changeante des choses rend cette tâche impossible. La lignée platonicienne considère la recherche de définitions précises comme essentielle, ce qui se reflète dans son approche de la fiction causale où chaque événement découle logiquement du précédent, dans un souci de non contradiction. En revanche, ceux qui suivent les principes de Guiguzi adoptent une méthode analogique, reconnaissant la nature changeante du monde. Cette perspective pourrait s'intituler la *fiction analogique*, où les événements sont liés par des similitudes plutôt que par des relations de cause à effet.

Cette hypothèse esthétique de la *fiction analogique* pour définir l'héritage non-dualiste de la pensée syncrétique ne doit pas s'amalgamer avec « *la modélisation analogique*⁹ ». En effet, l'esthéticien français Jean-Marie Schaeffer théorise la modélisation analogique comme l'un des trois mécanismes de la mimétique. Or dans cette hypothèse d'une *fiction analogique*, la *mimèsis* (μίμησις) est à écarter, étant donné l'absence de traduction du mot *représentation* dans la pensée chinoise, comme le souligne le sinologue helléniste français François Jullien dans son ouvrage *Cette étrange idée du beau*¹⁰. On ne cherche pas à imiter la réalité dans un souci de réalisme, mais on se métamorphose dans un souci de transformation de l'être, comme pour *Le Rêve du papillon*¹¹(莊周夢蝶, IV^e siècle av. n. è.) du penseur chinois Zhuangzi (莊子, 369 – 288 av. n. è.). Dans cette approche, il n'y a pas de séparation rigide entre le monde réel et le monde fictionnel, mais plutôt une continuité où les frontières

⁷(Wang Xu) Guiguzi, *L'art de la persuasion*, traduit par Lichuan Chen et traduit par Michel Mollard, Paris, France, Éditions Payot & Rivages, 2019, 172 p.

⁸Platon : *La République - livrer IX (bilingue)*, <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/rep10.htm>, (consulté le 1 avril 2022).

⁹Jean-Marie Schaeffer, <https://vox-poetica.com/t/articles/schaeffer.html>, (consulté le 13 avril 2024).

¹⁰François Jullien, « Cette étrange idée du beau: dialogue ».

¹¹Zhou Zhuang et Jean-Jacques Lafitte, *Le rêve du papillon: oeuvres*, Paris, France, A. Michel, 1997, 339 p.

s'estompent. Ainsi, la *fiction analogique* explore les similitudes entre différents éléments, plutôt que les considérer comme des entités séparées de la réalité. Elle met l'accent sur les ressemblances entre les phénomènes, plutôt que sur leurs distinctions. En adoptant cette perspective, on reconnaît la banalité hasardeuse, soulignant ainsi l'interconnexion du monde qui nous entoure. Chez Jullien, dans son ouvrage *l'Éloge de la fadeur*, en se fondant sur l'esthétique chinoise, cela correspond à sa théorie sur « *cette immanence (celle du Tao)*¹²», car on ne ressent pas le besoin d'introduire quelque chose d'extérieur à la réalité dans laquelle l'homme évolue et agit.

Par conséquent, cette étude explore la méthode analogique, remettant en question l'adéquation de la traduction pour définir des concepts, surtout dans le contexte de la pensée extrême-orientale. Par exemple, le Tao (道) pose un défi de traduction en raison de sa polysémie, ce qui rend impossible une définition unique. En effet, traduire un mot seul ne suffit pas à en saisir toute sa portée, car son sens peut varier en fonction du contexte dans lequel il est utilisé. À l'inverse, selon les propos du sinologue suisse Jean François Billeter, le fait qu'il soit impossible de définir une vérité reflète en réalité l'autoritarisme du pouvoir établi : « *si la question des fins ne peut être posée dans un tel monde, c'est qu'il obéit à une finalité qui ne doit pas être remise en question : le pouvoir*¹³». Ainsi, remettre en question la vérité ou revendiquer sa propre vision des choses devient un sujet délicat dans une société qui cherche à maintenir le statu quo. Cette dynamique pourrait expliquer pourquoi les feuilletons télévisés sud-coréens évitent souvent les discours moralisateurs où leurs héros sont remplis de contradictions. Ainsi, le discours du feuilleton devient ironique, ce qui signifie la mort d'un art qui défend une thèse. Cela semble adopter une approche équilibrée, puisque personne n'est parfait, ce qui paraît réaliste. Or, comme mentionné précédemment, il n'y a pas de quête du réalisme, car il n'existe pas d'univers fictionnel distinct. C'est donc en réalité, une stratégie discursive visant à influencer tout en dissimulant ses véritables intentions. En examinant de près les raisons qui incitent un pouvoir établi à rejeter ou à approuver une méthodologie fondée sur les définitions, on peut percevoir des conséquences esthétiques des productions artistiques qui en découlent.

¹²François Jullien, *Éloge de la fadeur: à partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Arles, France, 1991, p. 32.

¹³Jean-François Billeter, *Contre François Jullien*, Paris, Allia, 2018, p. 62.

Introduction

Le contexte culturel :

Pour amorcer cette étude, il est indispensable d'aborder le concept du *miroir* non pas comme un reflet de la réalité, mais plutôt comme un outil introspectif permettant d'explorer les failles de l'individu en vue de son amélioration. Cette perspective se trouve enracinée depuis l'Antiquité chinoise, notamment chez les penseurs taoïstes où l'eau est le miroir qui reflète la perfection céleste. L'eau, en tant que miroir, est perçue comme un reflet du Ciel, ou du cosmos, illustrant l'idée que l'univers se manifeste à travers des principes naturels. Cette image de l'eau-miroir évoque une interconnexion entre le monde matériel et immatériel, soulignant l'harmonie entre la nature et l'esprit. Le reflet du miroir symbolise donc un idéal de sagesse dans la quête spirituelle. Ce miroir va bien au-delà de sa fonction physique : il incarne une capacité à refléter sans déformation, essentielle dans la recherche de la connaissance intérieure. En se contemplant dans ce miroir naturel, l'individu est invité à une introspection, à examiner ses propres défauts et à se corriger continuellement. Au IX^e siècle, dans la péninsule coréenne, la métaphore du miroir se perpétue et prend une forme spécifique avec le miroir de bronze ou d'argent poli qu'on dépoussière. Cette symbolique se retrouve dans le poème *Volonté ancienne* du penseur coréen Ch'oe Ch'i-wôn (崔致遠, 857 – date inconnue).

VOLONTÉ ANCIENNE

*Le renard peut bien se changer
en une belle femme, Le lynx
aussi se métamorphoser en
lettré confucéen.*

*À qui le comprend, les animaux
revêtent, Une forme humaine
pour tromper.*

*De se transformer n'est pas une
affaire, Mais de préserver son
esprit-cœur est très difficile.*

*Appliquons-nous à distinguer le
vrai et le faux, Et puissions-
nous nettoyer et voir le miroir
de notre cœur¹⁴.*

古意

狐能化美女，狸亦作書生。

誰知異物類，幻惑同人形。

變化尚非艱，操心良獨難。

欲辨真與偽，願磨心鏡看¹⁵。

¹⁴Ch'i-wôn Ch'oe, *Ch'oe Ch'i-wôn Chônso* [Œuvres complètes de Ch'oe Ch'i-wôn], Asea Munhwasa., Séoul, 1998, vol. 2/II« Poésies ».

¹⁵Ch'i-wôn Ch'oe (崔致遠), 古意, <https://www.haoshici.com/zh-tw/bebjyyk.html>, (consulté le 23 mai 2024).

Ici Ch'oe utilise le miroir pour se libérer des impuretés mentales et spirituelles. En dépoussiérant ce miroir, on cherche à éliminer les illusions et les distractions afin de révéler la véritable nature de l'être. En ce sens, il incarne la pratique de l'auto-examen, valeur chère à la tradition confucéenne et bouddhiste qui influence la pensée coréenne. Le dépoussiérage du miroir symbolise l'effort constant pour atteindre un état de clarté mentale, en éliminant les obstacles internes qui empêchent la réalisation de soi. Ainsi, à travers cette métaphore, Ch'oe et ses contemporains expriment une quête spirituelle comme un processus de purification, utilisant le miroir comme le symbole de cette aspiration.

En revanche, dans de nombreuses cultures occidentales, le miroir est souvent perçu comme un objet permettant de se contempler soi-même et de vérifier son apparence, une action souvent associée à des notions de vanité. Ce concept de représentation implique que les récits fictifs doivent être évalués en fonction de leur capacité à reproduire fidèlement ou à symboliser la réalité. Alors que la pensée extrême-orientale influencée par le taoïsme, le confucianisme et le bouddhisme attribue au miroir une signification différente. Plutôt que de se mirer pour apprécier son apparence extérieure et superficielle, le miroir est utilisé comme un symbole de réflexion intérieure. Se regarder dans le miroir, dans ce contexte, n'est pas un acte de mise en scène de soi-même pour les autres, mais plutôt une métaphore pour l'examen de sa purification intérieure. Cela reflète une divergence culturelle importante entre l'Extrême-Orient et l'Occident. Cette différence fondamentale dans la signification du miroir explique pourquoi certains concepts, comme celui de la représentation, ne sont pas traduisibles en chinois au XIX^e siècle. La langue et la culture chinoises ne possédaient pas de termes équivalents pour exprimer cette idée occidentale de la représentation, car leur compréhension du miroir était ancrée dans une perspective introspective plutôt que dans une allégorie visuelle externe. D'ailleurs, le sinologue helléniste français François Jullien souligne cette différence fondamentale dans son ouvrage *Cette étrange idée du beau*¹⁶. Jullien explique que l'absence de traduction du mot *représentation* par le premier grand lecteur d'Immanuel Kant (Emanuel Kant, 1724 – 1804) le penseur chinois Wang Guowei (王國維, 1877 – 1927), révèle cette divergence dans la manière de concevoir le rapport au monde et à l'art. En effet, il devient intéressant de s'apercevoir que la notion de simulacre n'est pas traduisible. Là où l'Occident privilégie la *mimèsis* (μίμησις) ou l'imitation de la réalité depuis l'Antiquité grecque, la pensée extrême-orientale se concentre davantage sur la transformation intérieure. Cette approche de réflexion et non de réflexion du miroir, offre une perspective singulière sur

¹⁶François Jullien, « Cette étrange idée du beau: dialogue ».

la création artistique. Elle suggère que l'art serait un moyen pour la méditation, l'amélioration personnelle et l'exploration des dimensions intérieures de l'existence humaine. En somme, la différence conceptuelle entre les cultures occidentale et extrême-orientale en matière de représentation et d'introspection illustre des visions du monde distinctes, chacune apportant une richesse particulière à la compréhension de l'art.

Ici le miroir est utilisé comme un moyen de métamorphose visant à transformer l'être, une idée illustrée par le célèbre récit du *Rêve du papillon*¹⁷ (莊周夢蝶, IV^e siècle av. n. è.) du penseur chinois Zhuangzi (莊子, 369 – 288 av. n. è.) :

*Un jour, Zhuang Zhou rêva
qu'il était devenu un papillon.
Un papillon tout guilleret,
content de son sort et suivant
son seul caprice, ne sachant
pas qu'il était Zhou. Soudain, il
se rendit compte, tout surpris,
qu'il était Zhou. Mais il ne
savait plus s'il était Zhou ayant
rêvé qu'il était un papillon ou
s'il était un papillon rêvant
qu'il était Zhou. Car, entre
Zhou et un papillon il y avait
pourtant bien une différence !
Or, c'était là ce qu'on appelle
« la métamorphose des
êtres »¹⁸.*

昔者莊周夢為胡蝶，栩栩然
胡蝶也，自喻適志與！不知
周也。

俄然覺，則蘧蘧然周也。

不知周之夢為胡蝶與，胡蝶
之夢為周與？

周與胡蝶，則必有分矣。

此之謂物化¹⁹。

Là l'objectif est de se concentrer sur le processus d'abnégation ou d'oubli de soi. Dans cette perspective, l'homme n'est pas limité par des frontières rigides entre le monde réel et fictionnel ; il évolue et agit dans la continuité. Cette absence de séparation nette entre la réalité et la fiction constitue un élément crucial pour appréhender tous les aspects qui découlent de ce concept du miroir. En effet, cela remet en question les fondements même de la représentation dans la diégèse ou les mécanismes de la narration. Cette notion n'a pas été suffisamment explorée dans les analyses antérieures de la fiction sérielle sud-coréenne.

La première thèse française sur *Les feuilletons télévisés sentimentaux sud-coréens* a été soutenue en 2013 par Stéphane Thévenet, qui contextualise leur production. Les études historiques se concentrent généralement sur les événements passés, enregistrant les faits et les

¹⁷Zhou Zhuang et Jean-Jacques Lafitte, *Le rêve du papillon: oeuvres*, Paris, France, A. Michel, 1997, 339 p.

¹⁸Lao zi, Zhou Zhuang et Yu kou Lie, *Philosophes taoïstes*, Paris, France, Gallimard, 2022, p. 204-205.

¹⁹莊子 et Tchouang-tseu Zhuangzi, 莊周夢蝶, <https://ctext.org/zhuangzi/adjustment-of-controversies/zh>, (consulté le 23 mai 2024).

développements chronologiques. Elles offrent une compréhension des motivations sous-jacentes qui ont conduit à la création artistique. Ce présent essai, quant à lui, propose une autre approche, une analyse critique d'un feuilleton sud-coréen suivant les principes du philosophe grec Aristote (Ἀριστοτέλης, 384 – 322 av. n. è.) dans sa *Poétique* :

*Aussi, la poésie est plus
philosophique et plus sérieuse
que l'histoire, car elle traite
plutôt du général, alors que
l'histoire s'occupe du cas
particulier²⁰.*

*Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ
σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας
ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον
τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ
καθ' ἕκαστον λέγει²¹.*

Cela suggère que la poésie, vise à révéler des lois universelles plutôt que de lister des faits historiques. Autrement dit, les esthètes organisent des événements désordonnés pour transmettre une vérité juste et logique, tandis que les historiens relatent des actions passées qui pourraient être erronées. L'étude historique apporte un contexte précieux, mais elle peut omettre une explication complète des causes fondamentales. Ainsi, cette étude de cas a pour dessein d'expliquer comment l'histoire est racontée par le médium audiovisuel. De plus, c'est là qu'une analyse esthétique devient pertinente, car en examinant le miroir comme une forme d'introspection et non d'extrospection, cela nous ouvre d'autres perspectives narratives.

Actuellement, les recherches en narratologie se concentrent sur l'identification des mécanismes universels de la réception des récits. Le narratologue suisse Raphaël Baroni, dans son ouvrage *La tension narrative*²², soutient que l'attention du public est maintenue par trois éléments clés : le suspense, la curiosité et la surprise. Selon Baroni, ces composantes sont essentielles pour capter et retenir l'intérêt des spectateurs ou des lecteurs, créant ainsi une expérience narrative immersive. De son côté, le fabuliste canadien Richard Saint-Gelais, dans son livre *Fictions transfuges: la transfictionnalité et ses enjeux*²³, défend l'idée que notre besoin de fiction est universel et commun à toutes les cultures. Saint-Gelais explore comment les récits fictifs traversent les frontières des œuvres individuelles, créant des mondes partagés et interconnectés où les personnages et les événements migrent d'une histoire à l'autre. Si les recherches en narratologie occidentale apportent des éclairages importants sur les mécanismes de la réception des récits, elles ne tiennent pas toujours compte des spécificités culturelles et

²⁰Poétique, Aristote et Richard Bodéüs, *Œuvres: éthiques, politique, rhétorique, poétique, métaphysique*, Paris, France, Gallimard, 2014, p. 887 [1451b].

²¹Aristote, Poétique, Paris, France, Les Belles Lettres, 1997, p. 34 [1451b].

²²Raphaël Baroni, *La tension narrative: suspense, curiosité et surprise*, Paris, France, Éd. du Seuil, DL 2007, 2007, 437 p.

²³Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges: la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2011, 601 p.

des conceptions alternatives de la fiction. La perspective extrême-orientale, en traitant la fiction comme une extension du monde réel plutôt que comme une imitation, ouvre de nouvelles voies pour comprendre et apprécier la diversité des formes narratives à travers le monde.

Les productions télévisuelles sud-coréennes sont souvent examinées sous des angles esthétisants qui mettent en avant des aspects superficiels ou quantitatifs. L'un des aspects les plus critiqués de ces productions audiovisuelles est le recours systématique à la chirurgie esthétique pour leurs acteurs. Cette pratique, bien que souvent jugée scandaleuse, illustre une volonté de maintenir une homogénéité des visages à l'écran. Les critiques soulignent que cette uniformité contribue à une certaine superficialité, où l'apparence prime sur la diversité et l'authenticité des personnes. Cette homogénéité pourrait également être perçue comme une forme de standardisation culturelle, visant à projeter une image idéalisée de la société sud-coréenne.

Les études sociologiques quant à elle, se concentrent souvent sur des analyses quantitatives de l'audience, cherchant à déterminer le profil des téléspectateurs et le type de public touché par ces productions. Ces recherches mettent en lumière des statistiques sur les taux d'audience, les préférences des différents groupes démographiques et les comportements des téléspectateurs. Bien que ces données soient intéressantes pour comprendre l'impact des feuilletons, elles ne s'intéressent pas aux mécanismes idéologiques. Dans ce contexte, il est possible que les secrets de fabrication de ces feuilletons puissent être jalousement gardés comme un brevet technique. Cette recherche a pour objet de dévoiler ces mécanismes et révéler les techniques utilisées pour influencer les publics.

L'hypothèse de recherche :

En écartant l'idée de représentation, qui ne trouve pas sa place dans la pensée chinoise, la narration des histoires adopte une approche différente de celle des Grecs. Cette distinction révèle une divergence fondamentale dans les conceptions narratives et philosophiques entre ces deux cultures anciennes. Pour les Grecs, la représentation jouait un rôle central dans la création de récits. Leurs mythes et leurs œuvres littéraires visaient souvent à imiter des aspects de la réalité, mettant en scène des dieux, des héros et des événements qui étaient censés refléter la vérité universelle, le mythe d'Œdipe par exemple. En revanche, la pensée chinoise, imprégnée de taoïsme, de confucianisme et de bouddhisme, ne valorisait pas nécessairement cette imitation directe de la réalité. Au lieu de cela, les récits chinois tendaient à explorer des idées abstraites, des concepts implicites et de vérité intérieure à travers des allégories, des métaphores et des paraboles. Cette approche narrative plus ineffable écartait la nécessité de représenter fidèlement le monde matériel. Ainsi, tandis que la fiction grecque se concentrait sur la représentation du visible, la fiction chinoise cherchait à explorer l'invisible. Cette divergence d'approche montre comment les différentes cultures antiques conceptualisaient et utilisaient la fiction pour exprimer leurs visions du monde et de l'humanité.

Un des penseurs antiques qui pourrait être à l'origine de cette fiction chinoise est Guiguzi, célèbre pour son *Tao de la tromperie*. Le Maître de la Vallée du Diable ou Guiguzi (鬼谷子), est enveloppé de mystères et son vrai nom est dit être Wang Xu (王詡, v. 390 – 320 av. n. è.). Selon les sources historiques de Qian Mu (錢穆, 1895 – 1990) dans *Chronologie des Maîtres à penser d'avant la dynastie des Qin* (先秦諸子繫年 [221 – 206 av. n. è.], 1935), Wang Xu était originaire du Royaume de Chu et aurait vécu entre 390 et 320 avant notre ère. Guiguzi aurait trouvé refuge dans la *Vallée du Diable*, située dans le district de Qi, dans la province du Henan (河南) en Chine et c'est de là que provient son surnom. Cette province est considérée comme le berceau de la civilisation chinoise et a joué un rôle crucial dans le développement de sa culture. Elle est associée à la dynastie des Shang (商), qui a régné de 1570 à 1045 avant notre ère. C'est la première dynastie historiquement attestée en Chine. C'est également dans le Henan que l'écriture chinoise aurait été inventée, sous forme d'inscriptions sur des carapaces de tortues et des os d'animaux qui servaient à la divination. La présence de Guiguzi dans cette région historiquement importante peut ajouter à son aura, à l'image de sa grotte qui est plongée dans l'obscurité. La volonté du maître d'être persuadé par

ses élèves d'autres exactitudes par le seul moyen de la parole, est le fondement de son enseignement. La métaphore de la grotte obscure peut symboliser le fait que Guiguzi détient des connaissances cachées ou difficiles à percevoir et qu'il attend de ses élèves qu'ils fassent preuve de perspicacité pour le faire douter de ses convictions. Il met l'accent sur l'importance de la dialectique et de la maîtrise des mots pour persuader afin d'influencer les autres : des compétences essentielles pour un stratège ou un diplomate. Selon d'autres sources, l'immortel taoïste Guiguzi était médecin, stratège et théoricien militaire chinois et aurait vécu pendant la période des Royaumes combattants (476 – 221 av. n. è.).

Quoi qu'il en soit, il a écrit un traité de rhétorique intitulé *l'Art de la persuasion*²⁴(捭闔策, IV^e siècle av. n. è.), qui mettait l'accent sur l'art de la guerre psychologique, la manipulation des adversaires et l'utilisation de l'espionnage pour atteindre ses objectifs :

*Ce qui nous lie aux autres est
minime, il faut percevoir
rapidement leur sentiments [...]
Il faut d'abord avoir des
principes clairs avant de guider
les autres et il faut les conduire
sans le laisser paraître, sans
montrer par où l'on passe, c'est
divin*²⁵.

其與人也微，其見人也疾；
[...]

已審先定以牧人，策而無形
容，莫見其門，是謂天神²⁶。

Dans cet extrait, Guiguzi prône de cacher ses intentions et de conduire les autres sans rien laisser paraître. Cela fait partie des stratégies de ruse qu'il enseigne dans son traité de rhétorique. Cette approche peut être considérée comme étant à la fois habile et subtile, car elle permet d'influencer les autres tout en gardant le contrôle de la situation. Guiguzi montre son intérêt pour ce qui est tangible, c'est-à-dire les faits et les circonstances concrètes, plus que pour la vérité absolue. Il entendait que la réalité peut être complexe et nuancée, autant que la vérité peut être sujette à interprétation et à manipulation. Son art de persuader peut être vu comme une réflexion sur la perception de la réalité. Cela souligne comment la vérité peut être malléable et être utilisée pour servir des objectifs stratégiques. Parfois, la réalité peut être présentée de manière sélective ou déformée pour influencer les perceptions et les comportements des autres, ce qui peut être particulièrement utile dans les domaines de la diplomatie, de la négociation et de la prise de décision. Cela ne signifie pas nécessairement

²⁴(Wang Xu) Guiguzi, *L'art de la persuasion*, traduit par Lichuan Chen et traduit par Michel Mollard, Paris, France, Éditions Payot & Rivages, 2019, 172 p.

²⁵(Wang Xu) Guiguzi, *L'art de la persuasion*, traduit par Lichuan Chen et traduit par Michel Mollard, Paris, France, Éditions Payot & Rivages, 2019, p. 65.

²⁶Guiguzi (Wang Xu), 王詡/鬼谷子, <https://ctext.org/gui-gu-zi/fan-ying/zh>, (consulté le 23 mai 2024).

que Guiguzi encourage la tromperie ou la malhonnêteté, mais plutôt qu'il reconnaisse le pouvoir d'atteindre des objectifs spécifiques dans des contextes complexes. En adoptant cette perspective, Guiguzi met l'accent sur l'importance de la compréhension d'autrui, de leurs motivations et des intentions de l'adversaire, afin de pouvoir agir de manière stratégique et tactique pour atteindre les résultats souhaités.

Les doctrines de Guiguzi valorisent un savoir-faire de la persuasion pour parvenir à ses fins qui nécessite une écoute attentive des autres, une compréhension de leurs points de vue et la recherche de solutions avantageuses pour tous. Comme dans toute diplomatie, il est essentiel de considérer l'éthique et l'intégrité dans l'utilisation de telles stratégies. Alors que certaines tactiques peuvent être considérées comme manipulatrices, d'autres peuvent être utilisées de manière constructive pour faciliter une communication plus ouverte et honnête. Son apport aide à saisir la notion de *pouvoir en douceur* (soft power) qui met en lumière les bases de cette civilisation et les modèles de pensée de cette esthétique.

La méthode analogique :

Si persuader est un Art, alors il est possible de concevoir une esthétique propre à la fiction chinoise et d'en identifier une méthode de création distincte. La persuasion, en tant qu'élément central dans cette approche narrative, s'enracine dans des pratiques qui valorisent l'influence voire la suggestion plutôt que la représentation directe. Dans ce cadre, la méthode analogique devient un outil essentiel. Contrairement à une approche causale, qui définirait l'eau, par exemple, comme une combinaison de molécules H²O, qui s'évapore en vapeur à 100°C et se solidifie en glace à 0°C. Dans une méthode analogique, le terme « 水 [eau] » évoquera toutes les sensations, souvenirs ou émotions qu'un individu associe à cet élément, tel qu'exposé dans une séance d'étude de la pensée dans le feuilleton sud-coréen *Hwarang* (화랑, KBS2, 2016-2017).

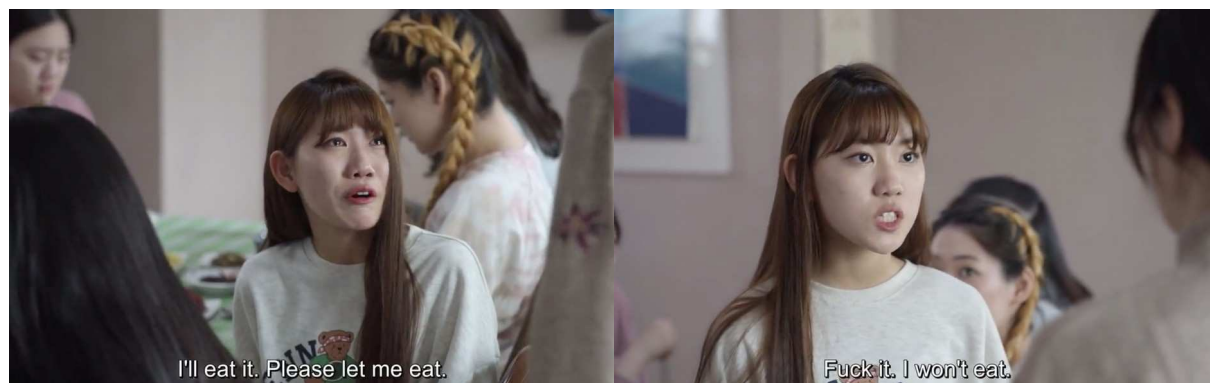


[TC - 00-41-53 à 00-44-06, dans l'épisode 6]

La méthode analogique met en lumière les similarités entre les phénomènes plutôt que de chercher des définitions. Ainsi, la fiction chinoise s'éloigne de la tradition narrative occidentale, ancrée dans l'imitation et la causalité, pour embrasser une esthétique où les éléments sont interconnectés par affinités. Les histoires ne cherchent pas simplement à simuler la réalité, mais à créer des réalités alternatives qui influencent notre perception du monde. Cette perspective pourrait être qualifiée de *fiction analogique* où les incidents sont connectés par des ressemblances plutôt que par des liens de cause à effet. Guiguzi, en mettant

en avant la persuasion par une compréhension fine des autres, fournit une base pour saisir cette esthétique analogique. Ainsi, la fiction analogique explore des connexions par associations, reflétant une vision du monde en constante évolution. Cette méthode s'écarte de la tradition narrative occidentale, centrée sur la fiction causale, pour adopter une esthétique où les éléments sont liés par des résonances. Cette approche permet de créer des récits non linéaires qui offrent une richesse d'interprétation, captivant le public par des réflexions introspectives. Cela les transforme également en instruments de persuasion redoutables, car ils exercent une influence édifiante sur leurs téléspectateurs.

S'il est nécessaire de semer le doute chez les téléspectateurs, comme les disciples de Guiguzi cherchaient à le faire chez leur Maître, dans l'obscur grotte, alors la fiction analogique devient un instrument de désinformation. Prenons par exemple le feuilleton sud-coréen *Justice juvénile* (소년 심판, Netflix, 2022) qui aborde le sujet des enfants délinquants ou de l'abus des adultes sur eux. C'est en effet, deux lectures possibles et délibérément recherchées par leurs créateurs. Dans le même épisode à quelques minutes d'intervalle, deux séquences montrent la même scène du point de vue des adolescentes délinquantes qui sont maltraitées par l'adulte qui les encadre au sein du foyer, puis l'inverse, du point de vue de l'adulte encadrant victime du harcèlement des jeunes.



[TC : 00:30:33 à 00:32:13, dans l'épisode 4] [TC : 00:36:20 à 00:37:47, dans l'épisode 4]

Aucune de ces hypothèses ne sera démentie dans la suite du récit. Contrairement à la fiction causale, qui aurait pris parti pour l'une ou l'autre des versions afin de tenir un discours cohérent, la fiction analogique laisse planer le doute, refusant de prendre parti. Alors, où est la vérité ? Il n'y en a pas, puisque c'est l'impact sur les spectateurs qui est recherché et non la vérité, ce qui constitue de la désinformation.

L'impact réside donc dans la manière dont se construisent les arches narratives, c'est-à-dire la méthode utilisée pour entrelacer les intrigues. Prenons l'exemple de la scène de l'entretien d'embauche d'une avocate pour un poste de commis d'office dans le feuilleton

J'entends ta voix (너의 목소리가 들려, SBS, 2013). Un des juges l'interroge sur les raisons de son exclusion du lycée, un détail qu'elle avait évoqué pour susciter la sympathie du jury. Elle entame alors un long retour en arrière (*flashback*) de trente minutes, laissant les jurés en suspens, car elle laissera une fin ouverte (*cliffhanger*) à son histoire, afin de créer une forte attente voir un impact maximal sur eux.



[TC : 00:16:46 à 00:49:11 dans l'épisode 1]

Dans une fiction à structure causale, le retour en arrière se serait arrêté une fois qu'elle aurait expliqué les raisons de son exclusion du lycée. Cependant, dans une fiction à structure analogique, l'intrigue s'enrichit par l'introduction d'un nouvel élément perturbateur : le bruit d'un accident dans une rue voisine capte notre attention. Au lieu de tisser l'histoire de manière linéaire, une nouvelle intrigue se noue de façon parallèle au souvenir. L'avocate, alors adolescente, est témoin d'un meurtre provoqué par un accident de la route délibéré, où le conducteur sort de son camion pour achever sa victime à coups de barre de fer. Le bruit de l'appareil photo de l'héroïne, qui tente de capturer la scène, fait fuir l'assassin, sauvant ainsi le fils de la victime, assis sur le siège passager. Cependant, elle est poursuivie par le meurtrier, qui manque de temps pour la retrouver à cause des sirènes de police qui se font entendre au loin. Ce dernier, néanmoins, la menace de mort si elle témoigne contre lui. Lors du procès, l'héroïne hésite à entrer pour témoigner, craignant les représailles. C'est à ce moment qu'elle met fin à son histoire, laissant les jurés spéculer sur le fait qu'elle ait ou non témoigné, ce qui les marquera suffisamment pour qu'elle obtienne le poste. Finalement, en se remémorant

C. Lou SOSSAH | La fiction analogique à partir du feuilleton télévisé sud-coréen : une étude de cas, « La Déesse du Feu » (불의 여신 정이) de 2013 à nos jours | 2024

l'adolescence, on passe de l'un à l'autre des souvenirs par le biais de la contiguïté, opérant ainsi par analogie.

En jouant sur les analogies plutôt que sur des liens de causalité, ces fictions cultivent une connexion plus intuitive et émotionnelle avec le public. Effectivement, en engageant les spectateurs à travers des récits qui résonnent avec leurs expériences personnelles et leurs émotions, ces œuvres peuvent subtilement orienter leurs attitudes. Cette influence discrète, mais efficace, peut renforcer des valeurs culturelles, promouvoir des idéologies spécifiques et même modeler des comportements de manière presque imperceptible. Ainsi, la fiction analogique devient un outil non pas de divertissement, mais plutôt de transmission de messages idéologiques, façonnant les normes d'une société souhaitée. L'exemple des feuilletons télévisés sud-coréens illustre parfaitement cette dynamique. En intégrant des éléments culturels, des mœurs traditionnelles et des thèmes contemporains, ces feuilletons peuvent à la fois préserver et promouvoir l'identité coréenne tout en séduisant un public international curieux. Cette dualité, entre le maintien des traditions et l'ouverture à l'inclusion, montre comment les récits peuvent servir à unir une nation autour de valeurs patriotiques et à projeter une image moderne sur la scène mondiale. De ce fait, les fictions deviennent des armes idéologiques sophistiquées, capables d'exercer une influence significative sur les esprits des téléspectateurs, à la fois localement et internationalement.

La problématique :

La fiction analogique émerge comme un outil de manipulation, influençant les publics pour perpétuer l'ordre établi tout en affichant une façade de promotion de la diversité. Les feuillets, souvent destinés à un auditoire étranger, agissent comme des armes idéologiques, véhiculant une image de la « Coréanité » (ou l'identité coréenne) tout en maintenant un équilibre délicat entre les traditions et les attentes contemporaines. La fiction analogique, par sa capacité à contourner les frontières entre réalité et fiction, offre une plateforme idéale pour influencer les publics. Elle devient ainsi un vecteur de pouvoir en douceur (*soft power*), orientant des idéaux sur un public global. Pour illustrer cette dynamique, prenons l'exemple du feuilleton *La Déesse du Feu*²⁷(불의 여신 정이, MBC, 2013). Commandité par l'Agence coréenne de contenus créatifs (KOCCA) et financé par le Ministère de la Culture, des Sports et du Tourisme de la République de Corée, ce programme se positionne comme une vitrine patrimoniale. Chaque épisode commence par un carton introductif qui met en avant cet aspect. Cette production se distingue donc comme un exemple frappant de stratégie identitaire, s'inspirant de la vie de la potière Baek Pa-sun (백파선 ou 百婆仙), née dans la péninsule coréenne en 1560 et décédée au Japon en 1656 à l'âge de 96 ans. Ce personnage historique incarne l'artisanat traditionnel à travers une narration élaborée par les scénaristes Kwon Soon-kyu (권순규) et Lee Seo-yoon (이서윤), avec une mise en scène du réalisateur principal Park Seong-su (박성수) ainsi que les assistants réalisateurs Park Won-guk (박원국) et Han Jin-seon (한진선). Composé de trente-deux épisodes de soixante-cinq minutes chacun, le feuilleton a été diffusé du 1^{er} juillet au 22 octobre 2013, sur la chaîne MBC. La narration se déploie en plusieurs épisodes consécutifs, formant un récit clos, sans seconde saison, ce qui facilite l'analyse du système narratif analogique. Nous nous inspirerons de la méthode du sémiologue français Roland Barthes (1915 – 1980) qui utilise l'affiche publicitaire pour expliquer son concept de la *Rhétorique de l'image*²⁸. De la même manière la promotion d'une culture s'apparente à la promotion d'un produit dans leur intelligibilité.

Cette promotion volontaire de la culture s'appuie sur la pensée nationaliste coréenne. Historiquement le mouvement nationaliste commence bien avant Shin Chae-ho (申采浩, 1880 – 1936), connu sous son nom de plume Dan Jae(丹齋), un intellectuel coréen du début du XX^e siècle qui a fait une contribution moderne à l'effort patriotique, à travers l'apologie de figures historiques. Dan Jae est célèbre pour son ouvrage *L'histoire héroïque de l'Amiral Yi*

²⁷« La Déesse du feu ».

²⁸Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, 1964, vol. 4, no 1, p. 40-51.

Sun-sin (水軍第一偉人 李舜臣傳, 1905), qui présente un héros symbolisant la résistance coréenne face à l'occupation japonaise. Cette démarche identitaire reposait sur la conviction que l'histoire nationale était un élément essentiel dans la défense du pays. Dan Jae a contribué à promouvoir ses idées à travers *Les nouvelles quotidiennes de Corée* (*The Korea Daily News*), un journal indépendant financé en partie par des fonds britanniques, où il a publié des articles engagés. Cependant, malgré ses efforts, l'annexion de la Corée par le Japon en 1910 a finalement eu lieu, conduisant à l'exil de Dan Jae et d'autres indépendantistes à Vladivostok. Aujourd'hui, le mouvement nationaliste coréen connaît un renouveau à travers l'essor de sa culture populaire à travers le monde, appelé la vague coréenne ou *Hallyu* (한류). Ses productions audiovisuelles sont devenues des outils pour promouvoir la Corée du Sud auprès d'un public international. Ainsi, les feuilletons mettent en lumière la richesse de sa culture à travers sa musique, sa cuisine, son art traditionnel et ses coutumes, renforçant ainsi l'identité du pays. En présentant ces éléments de manière attrayante et accessible, les feuilletons contribuent à promouvoir la fierté nationale et à renforcer les liens entre les citoyens coréens et leur héritage culturel. Cela soulève des questions sur les véritables intentions derrière ces productions.

Dans quelle mesure, les idéologies implicites véhiculées à travers ces récits sont-elles dangereuses ? C'est à travers l'étude de cas du feuilleton *La Déesse du Feu* que ces messages sous-jacents qui pourraient être considérés comme néfastes par leur contenu et l'influence qu'ils exercent sur le spectateur seront explicités.

L'analyse des thèmes, des personnages et des intrigues permet de déceler une stratégie politique. Par exemple, le choix de la céramique traditionnelle comme thème central, le rôle de l'héroïne principale et l'absence de discours tranchés indiquent une volonté de charmer un public international tout en masquant des intentions conservatrices d'un patriarcat latent. Ainsi, ce feuilleton navigue entre une approche commerciale visant à séduire un auditoire féminin et une perspective discursive qui évite les controverses. En présentant de manière fluide des récits où les contradictions coexistent, l'institution parvient à détourner l'attention des tensions sociales et des conflits idéologiques. En effet, ce récit sériel met en avant la céramique culinaire souvent dévalorisée par les Américains et sacralisée par les Japonais, ces divergences d'opinions vont finir par s'unir. Cette stratégie narrative promeut une vision du monde où les contradictions sont non seulement tolérées, mais aussi intégrées, créant ainsi une illusion d'unité et de cohésion. En valorisant cette approche, l'autorité en place encourage

une forme de pensée qui accepte les ambiguïtés et les paradoxes, renforçant ainsi son contrôle en minimisant les conflits.

Le synopsis :

Le feuilleton sud-coréen *La Déesse du Feu* est un drame historique qui débute vers 1575, le jour de la naissance de ses héros, le Prince Gwang-hae et la potière Yoo Jung, dont les destins seront intimement liés par une relation amoureuse. Dès leur naissance, les deux protagonistes, perdant chacun leur mère, sont marqués par la tragédie. La Concubine royale mère du héros, décède en couche. Tandis que la mère de l'héroïne Ok Yeon meurt lors de l'effondrement d'un four de potier frappé par la foudre, alors qu'Ok s'y était réfugiée pour accoucher de sa fille. Jung est sauvée in extremis par le céramiste Yoo Eul-dam, qui l'élèvera comme sa propre fille à la suite de la mort de sa mère. Après le décès de son père adoptif, Jung, l'héroïne devenue adolescente, est animée d'une détermination inébranlable : elle s'engage à réaliser le rêve inachevé de sa mère en devenant céramiste à la prestigieuse Manufacture Royale de Céramique²⁹ (司饗院分院³⁰). Pourtant, son parcours est semé d'embûches, car elle doit faire face à la jalousie et à la rivalité de son demi-frère, qui voit en elle une menace à ses propres aspirations. Cette rivalité rappelle celle qui avait opposé autrefois son père adoptif, Yoo, au père biologique de Jung, Lee Kang-chun, soulignant ainsi la continuité des aspirations artistiques dans la famille. Malgré ces obstacles et les intrigues qui se tissent autour d'elle, Jung refuse de céder. L'explosion d'un four de potier lui fera perdre la vue pendant un temps. Sa passion pour la céramique et son talent exceptionnel la guident sur la voie de la réussite. Grâce à une persévérance constante, elle parvient à réaliser son rêve et obtient la reconnaissance en devenant la première femme céramiste à la Manufacture Royale. Son père biologique, Lee, qui est également le Directeur de l'établissement, complot alors pour l'envoyer de force au Japon pendant une invasion nippone. Cette conspiration mettra fin au rêve de Jung d'exercer dans son pays natal.

²⁹Carte 1 : Bunwon-ri

³⁰Woo Minah, « Changes in the Characteristics of White Porcelain Decorated with Underglaze Iron- brown Produced in Joseon Official Kilns ».

Annnonce du plan de l'argumentation:

Au-delà de sa capacité à captiver grâce à une intrigue romanesque riche en rebondissements, *La Déesse du Feu* possède une structure narrative complexe nécessitant une analyse approfondie. Ce feuilleton, à travers une narration stratifiée, propose plusieurs niveaux de lecture, illustrant des thématiques telles que la subordination des femmes, la prévalence d'une érudition masculine ainsi que l'acceptation de discours contradictoires. L'absence de repères clairs face aux opinions exprimées dans cette œuvre crée un espace où tout semble acceptable et rien n'est véritablement réprimé. Cette étude d'un feuilleton sud-coréen en tant que fiction analogique nous permettra d'explorer ses mécanismes tout en révélant ses implications insidieuses. Ainsi, nous verrons que ce type de récit ne se limite pas à un divertissement innocent, mais agit plutôt comme un outil idéologique. L'œuvre ciblant particulièrement un public féminin, a le potentiel d'influencer les perceptions et les comportements, notamment en suscitant une résignation face aux aspirations d'émancipation. Cependant, cette menace s'étend bien au-delà. Si ces techniques narratives sont employées pour empêcher la remise en question de notre société — comme les lois, la démocratie et la liberté — l'ampleur de leur influence pourrait devenir alarmante. La question se pose alors : comment pourrions-nous encore défendre nos principes lorsque ces fictions analogiques menaceront les valeurs sur lesquelles reposent nos sociétés ? Car c'est précisément la possibilité de remettre en cause les lois qui permet leur évolution, tout comme le choix du représentant dans un régime démocratique garantit une alternance de gouvernance. La liberté d'expression constitue le socle de ces dynamiques critiques. Or, lorsqu'une société ne peut plus interroger la finalité qu'elle poursuit, c'est qu'elle se trouve soumise à un pouvoir qui se veut hors d'atteinte, un pouvoir qui impose sa direction comme allant de soi — en refusant toute mise en débat.

Première partie : Les mécanismes de la fiction analogique

1. La manière de glorifier

L'héroïne se travestit pour surmonter des obstacles sociaux, ce qui illustre que la ruse et l'audace peuvent se manifester comme des formes de courage. Le mythe de Tangun

valorise la persévérance à travers l'histoire d'une ourse qui, en résistant à la tentation, parvient à l'humanité. La peinture Minhwa, quant à elle, utilise le tigre comme symbole de l'ambiguïté des valeurs, représentant tant le courage que la lâcheté, révélant ainsi la fluidité des valeurs humaines. Ces récits démontrent comment les personnages sont magnifiés en naviguant à travers des dilemmes moraux et des défis internes plutôt qu'externes.

2. La manière de dramatiser

L'ignorance initiale des héros, suivie de la découverte des tragédies entourant la mort de leurs mères, joue un rôle central dans l'intrigue. Cette révélation crée des tensions palpables et des sentiments de culpabilité, tout en jouant sur les attentes des spectateurs. L'intrigue amoureuse se développe de manière chaste, où les émotions et les désirs des personnages se manifestent à travers des scènes symboliques et des allusions, enrichissant ainsi une relation jugée impossible. Les antagonistes, tels que le céramiste Lee et la concubine In Bin, agissent par amour parental, prêts à tout pour protéger leurs enfants, ajoutant ainsi une dimension justifiable à leurs actions condamnables.

3. La manière de combler les silences

L'interprétation des silences incite les téléspectateurs à transcender la simple observation des images explicites, les transformant en participants actifs. Les spectateurs doivent reconstituer l'intrigue à partir de leurs souvenirs et leurs déductions. L'affirmation selon laquelle l'héritage se forge davantage par la naissance que par l'acquit met en lumière le fait que la formation de l'identité provient d'une simple transmission génétique, plutôt que des expériences de vie et des interactions. Ainsi, ce message, véhiculé à travers des scènes oniriques irrationnelles, d'une même scène rêvée par deux personnages différents, peut générer des doutes chez les spectateurs, car la nature ambiguë des passages suscite des questionnements sur la véracité du discours proposé.

4. La manière d'influencer

L'ambivalence de la marchande en chef, Son Haeng-soo, débute avec une orientation principalement vénale, mais évolue vers une intégrité morale. Elle subira la trahison fatale de son assistante, Hwa-Ryeong. Ancienne amie de l'héroïne et élève de son père adoptif, Hwa-Ryeong trahit Son par ambition, jalouxant Jung, ce qui la mènera à une fin solitaire. Kim Tae-do, en revanche, incarne un modèle de fidélité inébranlable. En tant que frère de lait de l'héroïne, son amour non réciproque pour elle se transforme en engagement total à la protéger. Malgré la douleur de cet amour à sens unique, Tae-do reste dévoué à Jung jusqu'à son dernier

souffle. Le feuilleton exerce une influence en présentant des personnages incarnant des valeurs contrastées, positives ou négatives, poussant ainsi le spectateur à remettre en question la notion même de vertu et de vice.

5. La manière de nouer

Le nœud narratif repose sur l'invraisemblance, comme la naissance divine de l'héroïne, autour de laquelle gravite une constellation de personnages secondaires. Ceux-ci, notamment le trio d'assistants, s'attachent à elle, en contraste avec la loyauté ambivalente de Ma-poong, un personnage déchiré entre ses devoirs cruels et son libre-arbitre. L'intrigue, tissée comme une passementerie narrative, s'étend dans un réseau de liens entrelacés. Ce laçage symbolique renforce non seulement les enjeux émotionnels qui se dénouent pour Jung, mais également pour les spectateurs la tension narrative qui se noue en avance pour les protagonistes, car on perçoit en permanence le poids des actions invisibles façonnant leurs destins dans un suspense permanent.

Deuxième partie : Le discours discursif dans la fiction analogique

1. La perspective coréenne

La créativité instinctive du demi-frère Lee Yook-do se distingue par sa façon de peindre, où l'émotion guide ses gestes de manière non filtrée. Le Maître céramiste Moon, quant à lui, embrasse le chaos, jouant avec les normes académiques pour valoriser une beauté subversive. À l'opposé, le père adoptif Yoo incarne une simplicité maîtrisée, mettant en avant l'essence des objets. Ensemble, ces figures offrent une vision artistique où intuition, rupture et pureté dialoguent en harmonie. Il s'agit ici d'une tentative de neutralisation des contrastes, où toute forme de dissonance est écartée au profit d'une continuité fondée sur la recherche de similitudes. Les singularités sont alors adoucies, polies, dans une volonté d'unifier plutôt que de confronter.

2. La perspective nippono-coréenne :

La quête du samouraï se matérialise à travers le personnage récurrent de Kenzo, engagé pour retrouver l'héroïne, créatrice des trois bols admirés par son seigneur. Toyotomi

Hideyoshi, en tant que Maître du Thé et dirigeant politique, savoure son thé dans l'un de ces bols tout en nourrissant l'ambition de conquérir le Royaume de Joseon, afin de soumettre les céramistes coréens, captivé par leur savoir-faire. Un autre général voit également dans ce bol un symbole de prestige, révélant que sa quête de reconnaissance est motivée autant par l'approbation de son seigneur pour cet objet que par son succès sur le champ de bataille.

3. La perspective sino-coréenne :

Jung, lors de sa cécité, excelle en céramique grâce à son intuition et à son sens aiguisé de la matière et démontre la tension entre perception et invisible. Lee Yook-do maîtrise la reproduction du céladon couleur jade, mais son travail reste empreint d'une dépendance aux techniques du passé. L'Ambassadeur Ming, bien que bienveillant en apparence, dissimule sous ses louanges des intentions plus sombres, y compris une condamnation secrète de ceux qui osent rivaliser avec le savoir-faire chinois. À travers ces personnages, l'invisible incarne la tension entre ce qui est perçu et ce qui est dissimulé, révélant que la véritable maîtrise réside dans la capacité à naviguer entre apparence et réalité.

4. La perspective américano-coréenne :

Les tensions esthétiques se manifestent à travers le céramiste Lee, symbole de virtuosité technique, tandis que Yook-do incarne un classicisme raffiné, axé sur la beauté formelle. Jung, de son côté, privilégie l'ingéniosité en créant des objets à la fois simples et fonctionnels. Ces trois approches reflètent les tensions entre sophistication artistique et utilitaire artisanale, évoquant les débats esthétiques présents dans la culture américaine. Au cœur de ces divergences se glisse une idée tenace : celle selon laquelle la beauté serait signe de transcendance.

5. La perspective germano-coréenne :

La quête du bon goût contraste avec le mauvais goût du prince Im-hae, marqué par sa superficialité et son arrogance, ce qui s'oppose aux aspirations des autres personnages. À travers l'apprentissage des protagonistes, notamment dans le domaine de la céramique, se dessine une évolution vers le savoir-être, reflétant les valeurs de l'idéalisme allemand, comme le roman d'éducation. Au final, le bon goût de Jung se manifeste comme un symbole de cette recherche esthétique, illustrant avec humour les qualités gustatives de l'héroïne de manière authentique.

Troisième partie : Essai sur l'origine des principes de la fiction analogique

1. Commentaire sur les croyances ancestrales :

Dans le feuilleton, les croyances anciennes sont réinterprétées pour promouvoir une identité culturelle commune et spécifique. Les cinq éléments, largement partagés dans le monde asiatique, ainsi que l'utilisation des cinq directions de couleurs, demeurent d'actualité en Corée du Sud. Cette notion de « coréanité » s'inscrit dans une politique identitaire afin de s'appropriier ses propres concepts culturels.

2. Commentaire sur le Taoïsme

Les traditions et techniques martiales dans les Hwarang, le Taekwondo et le p'ungnyu sont intimement liées à des principes taoïstes, incarnant la discipline et le développement personnel. Les Hwarang, jeunes nobles coréens, combinaient arts martiaux et loyauté, tandis que le Taekwondo, issu de cette tradition, privilégie la maîtrise de soi et la protection des autres. Le p'ungnyu (souffle du vent) complète cette approche en prônant une spontanéité contrôlée, où l'expression naturelle dissimule une grande maîtrise technique. Ces trois éléments convergent vers une quête de perfection dans l'action anticipée.

3. Commentaire sur le Bouddhisme

L'illumination, issue du bouddhisme, est explorée comme une prise de conscience intérieure transcendant les conflits personnels. La compassion de l'héroïne émerge comme un moteur essentiel de transformation, incitant les personnages à dépasser leurs ressentiments pour embrasser une compréhension plus grande des autres. Le pardon, quant à lui, est présenté comme un acte complexe visant à apporter la paix intérieure, sans nécessiter la confession ou le repentir de la part du fautif. Ensemble, ces concepts illustrent la quête d'unité et de réconciliation au sein des relations humaines.

4. Commentaire sur le Confucianisme :

L'évolution du Prince dans le feuilleton se traduit par un cheminement progressif de son esprit-cœur, un principe confucéen. Mû par l'empathie envers l'héroïne qu'il a involontairement blessée, il amorce une transformation intérieure. Par la suite, son amour devient plus charnel, avec le désir de fonder une famille et de se retirer de la scène publique.

Cependant, son sens du devoir envers son peuple prend finalement le pas, l'amenant à sacrifier ses aspirations personnelles pour répondre aux exigences de sa position. Cette évolution témoigne de son passage d'un amour individuel à une dévotion plus large, centrée sur le bien commun.

5. Commentaire sur le Pragmatisme

La symbolique des responsabilités, comme la nuit reflète la quête personnelle de l'héroïne, marque son parcours de redécouverte de ses relations et de ses objectifs. Le Roi incarne les responsabilités célestes et les défis liés à son pouvoir, soulignant à la fois son autorité et ses dérives. Parallèlement, l'épanouissement du Prince met en avant son engagement public, illustrant l'idéal du souverain appelé à gouverner avec sagesse. L'examen de ces éléments, à la fois pragmatique et empirique, permet d'appréhender plus finement les dynamiques narratives du feuilleton.

En somme, ce feuilleton illustre un système d'influence caractéristique de la fiction analogique. Le public féminin, en quête d'une émancipation inspirée d'une figure historique coréenne à travers *La Déesse du Feu*, se voit plutôt enrôlé dans un discours patriarcal, où le Prince Gwang-hae, omniprésent et irréprochable, occupe le devant de la scène. Les femmes, de leur côté, sont conditionnées à ne pas aspirer aux mêmes distinctions. La mère de l'héroïne, dont les ambitions sont bafouées et qui subit un viol, ne reçoit ni justice pour son agression, ni sanction pour son agresseur. Bien que certains principes issus de la pensée extrême-orientale soient louables, leur méconnaissance expose l'Occident à des influences insidieuses. L'héroïne, malgré ses compétences en céramique, ne parvient jamais à obtenir la reconnaissance escomptée, laissant les téléspectatrices perplexes quant au véritable message véhiculé par le récit. La fiction analogique masque ainsi ses véritables intentions sous des discours complexes. Aujourd'hui, la fiction à thèse, héritée des Grecs, cède le pas à la fiction analogique, prisée par les utilisateurs de plateformes telles que Netflix. Si nous nous laissons aveugler par leur nature apparemment divertissante, nous risquons de sombrer dans un relativisme permanent, perdant ainsi toute certitude. La méthode analogique, bien que poétique, affaiblit notre rationalité en nourrissant notre imagination à travers des associations d'idées. Des problématiques sérieuses, tel que le harcèlement sexuel ou moral, se trouvent banalisées dans ces récits, sans véritable punition pour les auteurs des actes répréhensibles.

Partie I : Les mécanismes de la fiction analogique

I : La manière de glorifier

Dans la fiction causale, le héros est souvent présenté comme le porteur de valeurs, telles que la justice, le courage ou la loyauté. Son parcours est jalonné d'obstacles externes qu'il doit affronter pour permettre à ces valeurs de s'affirmer dans le monde. Ce type de récit met en avant l'action et la capacité du personnage à faire face à des défis concrets, qu'ils soient d'ordre physique, social ou politique. Le cheminement du héros dans la fiction causale est généralement linéaire, les événements se déroulant de manière à ce que chaque action ait des répercussions directes sur l'évolution de l'histoire. Les valeurs incarnées par le héros sont ainsi mises à l'épreuve par les victoires ou les échecs qu'il rencontre en cours de route. Ces défis permettent de mettre en avant les qualités du héros et de renforcer l'importance des valeurs qu'il défend.

En contraste, la fiction analogique explore la psychologie du héros, où les dilemmes moraux internes sont au cœur de la narration. Ici, le personnage est glorifié non pas pour ses actions héroïques au sens traditionnel, mais pour la manière dont il navigue à travers ses conflits intérieurs. Les obstacles qu'il rencontre ne sont pas nécessairement des forces extérieures, mais des choix éthiques complexes qui mettent en jeu son intégrité, ses convictions et ses sentiments. C'est dans ce cadre que s'inscrit l'œuvre du réalisateur coréen Han Hee, connu notamment pour le feuilleton *L'impératrice Ki* (기황후, MBC, 2013-2014). Lors de deux entretiens menés les 7³¹ et 12 décembre 2018 à Séoul, Han Hee a expliqué sa vision de la création du personnage principal, dont la structure repose principalement sur des dilemmes moraux internes³². L'héroïne, la futur Impératrice Ki, est tiraillée entre deux forces : son devoir envers son pays et son amour pour un homme. Han Hee, par son approche, montre que la grandeur dans la fiction ne réside pas uniquement dans les actions visibles du héros, mais surtout dans sa capacité à affronter ses contradictions, ses désirs conflictuels et les responsabilités qui en découlent. Le héros analogique est ainsi représenté comme une figure complexe, loin des stéréotypes, dont la force réside dans la reconnaissance lucide de sa propre humanité, faite de failles et de doutes intérieurs. Cette psychologie introduit une lecture plus nuancée du parcours héroïque, où le triomphe ne consiste pas seulement à incarner des valeurs, mais à demeurer fidèle à soi-même, même au cœur des tempêtes intérieures.

³¹Annexe 2 : premier entretien avec Han Hee

³²Annexe 3 : deuxième entretien avec Han Hee

Dans les récits de *L'impératrice Ki* et *La Déesse du Feu*, les héroïnes doivent se travestir pour atteindre leurs objectifs, un acte qui illustre la tension entre leur identité personnelle et les attentes sociétales. Dans *L'impératrice Ki*, l'héroïne se déguise pour cacher ses origines, ayant été élevée dans un pays rival où elle découvre l'amour. Ce subterfuge devient non seulement une nécessité pour sa survie, mais aussi un moyen de se protéger de celui qu'elle aime tout en cherchant à accomplir son destin. De manière similaire, dans *La Déesse du Feu*, l'héroïne se travestit pour accéder à la profession de céramiste, une vocation interdite aux femmes à l'époque. Sa métamorphose en homme est une ruse qui lui permet de s'affranchir des limites imposées par son genre et de poursuivre son aspiration à devenir une artiste reconnue. Ces deux personnages féminins sont ainsi placés dans une position où l'intégrité semble compromise par la ruse. Le travestissement devient alors un symbole de résistance, remettant en question la rigidité des rôles de genre et des attentes sociales. Le mythe de Tangun, celui qui va établir le premier royaume coréen, raconte l'histoire de sa mère, une ourse qui se transforme en humaine après avoir résisté à la tentation de voir le soleil pendant cent jours. C'est un autre exemple de l'art de glorifier les qualités humaines. Cette légende met en avant la persévérance et la discipline comme des vertus essentielles pour surmonter les épreuves. Dans ce récit, l'ourse symbolise la ténacité face à la tentation, une qualité souvent nécessaire pour atteindre un objectif. La transformation de l'ourse en humaine est une récompense pour sa capacité à endurer malgré les défis et les tentations. Cette légende, tout comme les récits des héroïnes travesties, souligne que la capacité à persévérer, même lorsqu'on est tiraillé par des désirs ou des tentations, est un aspect central qui rappelle la *Métamorphose des êtres* chez Zhuangzi. La tentation devient une métaphore des épreuves morales que le personnage doit surmonter pour atteindre une forme d'accomplissement personnel. Le manichéisme des valeurs est également remis en question dans l'art traditionnel coréen, notamment à travers les illustrations du tigre dans la peinture populaire ou Minhwa. Le tigre peut symboliser aussi bien le courage que la lâcheté. Il illustre la complexité des valeurs humaines. Cette dualité reflète une vision du monde où les valeurs ne sont pas strictement définies, mais sont plutôt perçues comme des qualités fluides qui peuvent varier selon les circonstances. Cela rejoint l'idée que les personnages, qu'ils soient mythiques ou fictifs, ne sont pas simplement des porteurs de valeurs rigides, mais des êtres en mutation qui naviguent entre des forces contradictoires.

A) La travestie Yoo Tae-pyung

Dans les épisodes cinq à onze du feuilleton, l'héroïne adopte l'identité masculine de Yoo Tae-pyung. La première fois qu'elle se travestit, c'est pour des raisons légitimes. Après la mort de son père adoptif, Yoo Eul-dam, elle trouve refuge chez le Maître céramiste, Moon Sa-seung, un vieil homme souffrant de douleurs aux jambes. Pour subvenir à leurs besoins, elle modifie son apparence afin de vendre de la vaisselle et de rapporter des médicaments au Maître, qui, dans son état, ne la reconnaît pas.



[TC : 00:41:19 à 00:42:20 dans l'épisode 5]

Animée par l'ambition, Jung/Tae-pyung décide de poursuivre son rêve en intégrant la Manufacture Royale de Céramique (司饗院分院), une institution prestigieuse qui n'accepte que de jeunes hommes aspirant à devenir céramistes. Afin de réaliser son dessein, elle continue à dissimuler son identité féminine, convaincue que c'est le seul moyen d'accéder à cet univers réservé aux hommes.

Au fil du temps, Tae-pyung prend conscience des nombreuses discriminations dont les femmes potières sont victimes. Malgré un talent souvent égal à celui de leurs homologues masculins, les femmes sont systématiquement écartées des positions de pouvoir et privées des opportunités qui leur permettraient de se distinguer dans cet art. Par exemple, elles se voient interdire l'accès à des outils essentiels comme la tour de potier. Cette injustice devient une

source de frustration pour Tae-pyung, qui voit peu à peu son rêve se teinter d'amertume. La situation dégénère jusqu'à des croyances superstitieuses où l'on prétend que la simple présence de femmes près des fours pendant la cuisson des céramiques porterait malheur. Ironiquement, c'est Tae-pyung, sous son identité masculine, qui se voit confier la tâche de chasser les potières loin du four durant tout le processus de cuisson. Ce rôle renforce l'absurdité de la situation, un paradoxe qui n'échappe pas aux spectateurs de l'histoire. Ils perçoivent l'ironie du fait que Tae-pyung, une femme elle-même, soit contrainte de perpétuer ces superstitions en éloignant d'autres femmes.



[TC : 00:32:52 à 00:34:27 dans l'épisode 10]

Cette dynamique pousse Tae-pyung à lutter intérieurement contre les injustices systémiques auxquelles elle participe malgré elle. Alors qu'elle est confrontée aux mensonges qu'elle doit maintenir pour poursuivre son rêve, elle est forcée de réévaluer ses priorités et son sens de l'intégrité. Le dilemme atteint son paroxysme lorsque son aînée, Yeon Jeong, s'approche d'elle près du four. Tae-pyung, rongée par la culpabilité d'être elle aussi complice de ces croyances infondées, n'ose pas la chasser. Ce moment de confrontation intime souligne la complexité de sa position : tiraillée entre son désir de réussir et la prise de conscience des sacrifices moraux que cela implique.

Parallèlement, Tae-pyung développe une relation complexe avec le Prince Gwang-hae du royaume. Leur lien se renforce, mais il est également marqué par la tension croissante liée

au secret de son identité. Le Prince, qui voit en Tae-pyung un allié et un protégé, ignore que son fidèle compagnon cache son identité jusqu'à ce qu'il la sauve de la noyade. À plusieurs reprises le Prince donne l'opportunité à Tae-pyung de lui révéler la vérité. Cependant, Tae-pyung ne dira rien et c'est le Prince qui finit par lui reprocher de ne pas dire qu'il est une femme. Cette situation plonge d'abord l'héroïne dans le mutisme, car se dévoiler serait risquer de tout perdre, y compris l'estime et la protection du Prince.



[TC : 00:00:10 à 00:02:20 dans l'épisode 10]

Finale,ment, Tae-pyung finit par se défendre, réaffirmant ses ambitions avec des larmes aux yeux, cherchant désespérément la compréhension du Prince. Progressivement, Tae-pyung ne montre plus aucun remords et déploie toutes ses ressources pour convaincre le Prince de la laisser poursuivre son mensonge. À ce moment-là, elle dévoile ses aspirations qui la font apparaître comme une opportuniste. En agissant ainsi, elle semble davantage incarner les caractéristiques d'un antagoniste perfide, voire vil, plutôt que celles d'une héroïne courageuse et vertueuse. Ainsi, dans la fiction analogique, l'évolution de l'héroïne, autrefois animée par des intentions nobles, se transforme progressivement jusqu'à la faire apparaître comme une tentatrice dévoyée, incarnant ainsi une véritable métamorphose morale.

B) La métamorphose de l'Ourse

Dans le récit légendaire, Tangun (단군), considéré comme le fondateur du premier royaume coréen, est né de l'union entre Ung, une divinité céleste et une femme-ours. Tangun représente le lien entre les mondes céleste et terrestre. Dans cette version du mythe, l'ourse se métamorphose en femme après avoir résisté à la tentation de voir le soleil pendant cent jours, permettant ainsi la naissance de Tangun. Ce mythe établit la fondation de l'ancien royaume de Chosŏn, marquant ainsi le début de l'histoire coréenne.

À cette époque, il y avait un ours et un tigre qui vivaient ensemble dans une grotte. Ils priaient souvent le Dieu Ung [parce qu'ils] voulaient se transformer en êtres humains. Ung leur donna une tige miraculeuse d'absinthe et vingt perles d'ail. Il leur ordonna de les manger et de ne pas regarder la lumière du soleil pendant cent jours. Ils acquerraient alors facilement une forme humaine. L'ours et le tigre prirent et mangèrent ce qu'il leur avait donné. Ils restèrent dans l'isolement pendant trois fois sept jours, et l'ours prit le corps d'une femme. Mais le tigre n'ayant pas pu s'empêcher [de regarder la lumière du jour], il ne fut donc pas possible pour lui d'obtenir un corps humain. La femme-ours ne put trouver personne pour se marier; après quoi sous les arbres de l'autel elle pria pour enfanter. Ung prit une forme humaine et l'épousa. Elle tomba enceinte et eut un fils, et son nom était Tangun³³

時有一熊一虎。
同穴而居。
常祈於神雄。
願化為人。
時神遺靈艾一炷。
蒜二十枚曰。
爾輩食之。
不見日光百日。
便得人形。
熊虎得而食之。
忌三七日。
熊得女身。
虎不能忌。
而不得人身。
熊女者無與為婚。
故每於壇樹下咒願有孕。
雄乃假化而婚之。
孕生子。
號曰壇君王儉。³⁴

³³Che-Won Kim, « Han Dynasty Mythology and the Korean Legend of Tangun », *New York*, 49 1948, III, p. 44 traduit de l'anglais.

³⁴Donald Sturgeon, *L'Héritage des Trois Royaumes : Volume 1 - Projet de numérisation des textes de philosophie chinoise*, <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=252437>, (consulté le 23 août 2024).

Bien que d'autres récits légendaires relatifs à la fondation de la nation coréenne aient pu être mentionnés dans des sources antérieures ou transmis par des traditions orales, cette version du mythe, consignée dans le *Samguk Yusa* (三國遺事), reste la plus proche d'un récit historique officiel. Ce texte, également connu sous le nom de *Mémoires des trois royaumes*, a été compilé au XIII^e siècle par le moine bouddhiste Iryeon (一然, 1206 — 1289). Le *Samguk Yusa* rassemble une variété de récits historiques, légendaires et religieux, se concentrant sur les événements associés aux trois royaumes de la péninsule coréenne : Goguryeo, Baekje et Silla.

Néanmoins, selon l'historienne de l'art Evelyn McCune (1907 – 2012), des preuves iconographiques antérieures pourraient être liées au mythe de Tangun. Dans son ouvrage *Les Arts de la Corée (The Arts of Korea)*, McCune mentionne une fresque trouvée dans la tombe de Wu Liang-tz'u, située dans la province chinoise de Shandong et datant de la Dynastie Han (206 av. n. è. à 220 n. è.), qui pourrait représenter ce mythe. Selon les dessins du Chin Shih So³⁵, la fresque dépeint non pas une ourse, mais une tigresse comme mère de Tangun. Cette version diffère de la tradition coréenne, où l'ourse est la figure maternelle dans le récit des *Mémoires des trois royaumes*. Il est possible que cette interprétation spécifique soit unique à cette fresque ou qu'elle reflète des variations régionales ou artistiques du mythe. Ces découvertes archéologiques, ainsi que les recherches qui en découlent, continuent d'élargir notre compréhension des mythes anciens, soulignant la nécessité de considérer la diversité des sources et des interprétations dans l'étude de ces récits. En outre, d'autres chercheurs, comme Kim Che-won et Kim Chi-yong³⁶, ont mis en lumière le fait que Tangun était vénéré par des peuples d'Asie centrale, voire du nord, bien avant d'être associé à l'origine du peuple coréen. Leurs études révèlent des similitudes et des liens potentiels entre le mythe de Tangun et d'autres récits ou croyances présents dans les régions voisines, suggérant une possible diffusion culturelle et religieuse. Cette hypothèse propose que le mythe de Tangun ait pu être influencé ou partagé par différentes communautés ethniques, soulignant la complexité de l'étude des mythes fondateurs et la multiplicité des hypothèses qui en découlent. Parallèlement, les sites de dolmens de Gochang, Hwasun et Ganghwa en Corée du Sud, reconnus par l'UNESCO, témoignent de l'importance de la culture mégalithique dans la

³⁵E.B. McCune, *The arts of Korea*, op. cit., p. 49.

³⁶E.B. McCune, *The arts of Korea*, op. cit., p. 29 traduit de l'anglais: « Some modern interpretations of the Tangun myth significantly point to Western origins for the Korean people. Professor Ryu Imanishi believed that Tangun was a Tungusic deity when Tungusic peoples occupied northwest China. See his *Chosen Shi no Shiori* (A Guide to Korean History) (Seoul, 1935). Kim Che-Won, Kim Chi-Yong, and others have written learned accounts pointing out that Tangun was worshipped by peoples living in central or north Asia long before he was associated in the Korean tradition with the origin of the Korean people. »

région. Ces sites, abritant des centaines de dolmens datant du I^{er} millénaire avant notre ère, sont décrits comme ayant « *la plus grande concentration et la plus grande variété de dolmens de Corée, et même du monde entier*³⁷ ». Bien que des structures similaires existent en Europe, la concentration et la diversité observées en Corée sont sans égal. Ces dolmens reflètent les migrations de communautés humaines à la fin du Néolithique et au début de l'âge du Bronze (1500 – 300 av. n. è.), offrant un aperçu précieux de la culture et des pratiques funéraires de l'époque.

L'origine exacte de ce peuple reste incertaine, mais ce qui importe, c'est de comprendre les répercussions du choix d'un mythe fondateur et son influence sur l'identité nationale. Le mythe de Tangun, relatant la création du premier royaume, revêt une signification particulière. La transformation de la mère de Tangun, qu'elle soit ourse ou tigresse, en être humain, est chargée de symbolisme. La légendaire métamorphose d'animal en humain, illustre la capacité du peuple à surmonter ses origines pour atteindre des sommets culturels et civilisationnels, tout en restant fidèle à ses racines. Cette image influence non seulement la perception que les citoyens ont d'eux-mêmes, mais aussi celle qu'ils projettent aux autres. Ce mythe fondateur devient l'aspiration d'un peuple dans une histoire qui célèbre la nature autant que l'humanité.

Dans ce contexte culturel, la transformation d'un personnage n'est pas simplement un événement narratif, mais une véritable vertu. Ainsi, la métamorphose morale de l'héroïne devient inévitable, incarnant cette évolution symbolique. Contrairement à une pensée dualiste, où les valeurs sont défendues de manière inflexible, cette approche non dualiste valorise l'évolution progressive de l'individu. La métamorphose devient alors une allégorie de mutation intérieure, où le changement n'est pas perçu comme une trahison des idéaux, mais comme une progression naturelle vers une version améliorée ou dépréciée de soi-même. Cette dynamique narrative ouvre par ailleurs la porte à des interprétations variées et parfois contradictoires des valeurs incarnées par le héros.

³⁷Sites de dolmens de Gochang, Hwasun et Ganghwa - UNESCO World Heritage Centre, <http://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwhc.unesco.org%2Ffr%2Flist%2F977#>, (consulté le 15 octobre 2021).

C) L'iconographie du Tigre

Selon l'historien Choi Joon-sik, la figure du tigre à la fin de l'époque Joseon (1392 – 1910) revêt une multiplicité d'interprétations dans les peintures populaires, également connues sous le nom de Minhwa (민화). Bien que ces œuvres semblent similaires dans leur sujet central, elles offrent une riche diversité de significations qui dépendent du contexte social, culturel et politique. L'interprétation la plus évidente du tigre est celle de la force et du courage. Souvent représenté dans une posture majestueuse et puissante, le tigre symbolise la domination de la nature ainsi que la force intérieure, des qualités fréquemment associées à la résilience, à la bravoure et à la protection. Cette symbolique est illustrée par le *Tigre* dans l'œuvre de Kim Hong-do (1745 – 1806), également connu sous le nom de *Danwon*.

Le tableau suivant est une imitation de l'œuvre de Kim Hong-do. Comme beaucoup d'autres imitations, il y a quelque chose d'étrange dans la composition de ce tableau. Le tigre est représenté d'une manière particulière. Les peintres populaires de la période de Joseon, libres de toute contrainte de règles, élargissaient leur imagination au maximum et produisaient un grand nombre de tableaux bizarres. La raison pour laquelle cette peinture semble étrange est parce que le tigre a été dessiné de deux points de vue différents, l'un de l'avant et l'autre du côté. Les peintres populaires ne ressentaient probablement pas le besoin d'adhérer à la notion communément admise du dessin de l'époque. Pour eux, représenter une scène à partir de différentes perspectives dans une image doit avoir été plus naturel. Une telle composition rappelle une peinture cubiste de

The next painting is an imitation of Kim Hong-do's work. Like many other imitations, there is something strange about the composition of this painting. The tiger is portrayed in a peculiar way. Folk painters in the Joseon period, unconstrained by rules, expanded their imagination to the fullest, and produced a great number of odd-looking pictures. The reason why this painting looks odd is because the tiger was drawn from two different points of view; one from the front and the other from the side. Folk painters probably did not feel the need to adhere to the commonly held notion of drawing of the time. To them, depicting a scene from different perspectives in one picture must have been more natural. Such composition reminds one of a cubist painting by Pablo Picasso³⁸.

³⁸J. Choi, Understanding Koreans and their culture, op. cit., p. 129-131

Pablo Picasso.

Ainsi, la peinture populaire, souvent anonyme, dépasse une seule interprétation simpliste. À cette époque, le tigre était brodé sur le vêtement des magistrats. Les caricatures de tigre étaient parfois utilisées comme une allégorie politique de la lâcheté des élites. Par exemple, dans ce contexte marqué par les conflits, le tigre pouvait être interprété comme un symbole de résistance contre l'injustice. Cette approche démontre la polyvalence du tigre en tant qu'icône dans l'art Minhwa, où l'animal devient un véhicule pour exprimer des messages complexes sur le plan collectif. Le tigre devient ainsi un symbole de l'esprit du peuple coréen, représentant sa lutte pour la liberté et l'indépendance.

Dans les peintures Minhwa, le tigre revêt également une dimension spirituelle et religieuse. Ancré dans la tradition coréenne, il est étroitement lié au chamanisme et aux croyances animistes, où il est perçu comme un messenger divin et un protecteur spirituel. Ces représentations artistiques du tigre transmettent alors des idées de connexion avec le monde spirituel, de protection contre les forces malveillantes et de quête d'équilibre entre l'homme et la nature. Cette richesse interprétative révèle la capacité de l'art à susciter des réflexions et des émotions diverses chez les spectateurs. Par la méthode analogique, l'art permet une multitude de lectures, illustrant la diversité des perceptions individuelles face à un même symbole. Ce procédé peut également éclairer les différentes façons dont les spectateurs interprètent la fiction analogique, où les significations ne sont jamais figées, mais ouvertes à une exploration personnelle. La méthode analogique, par sa nature de jouer avec les similitudes plutôt que la causalité, permet aux spectateurs de développer des interprétations multiples, offrant ainsi un espace de réflexion sur les discours présentés. Ce type de fiction permet aux spectateurs de découvrir ou d'adapter leurs propres perceptions au récit central. Toutefois, il est peu probable que toutes ces interprétations convergent vers un discours unique, indépendamment du contexte culturel des spectateurs. Les interprétations individuelles sont façonnées par des éléments subjectifs tels que les expériences personnelles, les connaissances et les préférences, ce qui engendre des perspectives divergentes et des hypothèses variées.

Le feuilleton intègre des éléments qui, à première vue, peuvent sembler arbitraires ou imprévisibles. Cependant, ces choix narratifs sont en réalité des décisions délibérées visant à enrichir la narration et à stimuler d'autres hypothèses. Cette capacité à accepter et à intégrer diverses perspectives peut expliquer pourquoi *La Déesse du Feu* est particulièrement

captivante pour un public de cultures diverses. La fiction analogique, en offrant un éventail de discours pouvant être contradictoires, permet aux spectateurs d'explorer différentes interprétations sans imposer une vision unique.

L'arc narratif de l'héroïne illustre particulièrement bien cette dynamique. Dans le dernier épisode, elle renonce à rester auprès de l'homme qu'elle aime pour se consacrer pleinement à son devoir envers sa nation, ce qui la conduit à s'exiler au Japon. En effet, avant de partir, l'héroïne négocie avec les occupants nippons la libération de ses collègues de la Manufacture Royale, soulignant ainsi son sacrifice envers sa communauté.



[TC : 00:47:57 à 00:48:35, dans l'épisode 32]

Ce sacrifice, bien que noble, soulève des questions sur son acceptation réelle et sa place dans la société. Bien qu'elle finisse par obtenir la reconnaissance en tant que céramiste royale et l'adoration des japonais, son exil nécessaire pour exercer son art met en lumière une ambiguïté persistante concernant son intégration complète dans un milieu traditionnellement masculin. D'une part, cela pourrait être perçu comme une invitation à remettre en question les normes sociales et à examiner de manière critique les perspectives variées sur la condition des femmes dans la société du XVI^e siècle. D'autre part, en évitant de prendre position clairement dans le débat sur la condition féminine, le feuilleton s'abstient de susciter des controverses. La diversité des interprétations possibles enrichit l'expérience du spectateur, faisant du

feuilleton un terrain fertile pour une analyse nuancée des valeurs culturelles et des dynamiques de pouvoir.

Au terme de cette triple analyse — consacrée à la figure travestie de Yoo Tae-pyung, à la métamorphose initiatique de l'Ourse, ainsi qu'à la charge symbolique véhiculée par l'iconographie du Tigre — se dessine la possibilité d'un retournement interprétatif, ouvrant la voie à une reformulation de l'hypothèse initiale.

Ainsi, loin d'être une simple stratégie permettant à l'héroïne de se libérer des contraintes imposées par son genre, le travestissement peut être interprété, à la lumière des traditions philosophiques et religieuses asiatiques, comme une négation du féminin lui-même. Les travaux de la sinologue française Catherine Despeux éclairent cette lecture, car dans de nombreuses traditions confucéennes, taoïstes et bouddhistes, l'accomplissement spirituel de la femme semble n'être rendu possible qu'à condition de renoncer à son identité sexuée. Le *Sûtra de la transformation du corps de la femme*³⁹ affirme en effet qu'une femme vertueuse, au terme de son cheminement, abandonne son corps féminin pour renaître en homme. Même les courants dits égalitaires, comme le Chan [le Sôn coréen] ou certains courants tantriques, peinent à inscrire cette égalité dans la réalité : les exceptions féminines dans les lignées patriarcales y sont rares, révélant une tension entre le discours de la vacuité et la persistance de normes genrées implicites. Dans le contexte bouddhique, la figure féminine est fréquemment associée à une source de trouble, perçue comme une force de séduction perturbatrice susceptible de détourner l'homme de sa voie spirituelle. De nombreuses sources doctrinales lui attribuent des traits négatifs persistants. Ainsi, selon Daoxuan (道宣, 596 – 667), maître des préceptes et référence majeure du bouddhisme chinois, la femme incarnerait sept vices caractéristiques⁴⁰ : absence de retenue dans l'excitation du désir masculin, jalousie constante au sein du foyer, duplicité verbale dissimulant une intention malveillante, obsession pour l'apparence au détriment des pratiques religieuses, parole rarement sincère, absence de honte face à l'ardeur du désir et impureté physique inhérente, notamment liée à la menstruation. Ce portrait idéologique, ancré dans une logique de suspicion, structure une vision normative selon laquelle toute élévation spirituelle ou sociale de la femme nécessiterait une forme de renoncement à sa condition : pour s'élever, elle devrait devenir non seulement semblable à l'homme, mais pleinement intégrée à une posture virile, détachée de son sexe et de ses attributs supposés corrupteurs. Ce schème se prolonge dans l'imaginaire fictionnel contemporain, notamment lorsqu'une héroïne cherche à s'attirer la clémence d'un supérieur

³⁹Catherine Despeux dans son article « Mère, courtisane, moniale, médium ou déesse. Le féminin dans le confucianisme, le bouddhisme et le taoïsme » Gladys Chicharro et al., *Le féminin et le religieux: mélanges offerts à Brigitte Bapandier*, Paris, France, L'Asiathèque, 2022, p. 48.

⁴⁰Bernard Faure, *Sexualités bouddhiques: entre désirs et réalités*, Aix-en-Provence, France, Éditions Le Mail, 1994, p. 119.

masculin par le biais de la pitié, reconfigurant ainsi l'ancienne tentation — autrefois charnelle — en une stratégie affective. La comparaison entre les scènes d'ouverture du feuilleton britannique *Cleaning Up* (ITV, 2019) et de son adaptation sud-coréenne *클리닝 업* (JTBC, 2022), que l'on pourrait traduire par *Nettoyage en règle*, met au jour cette tension narrative. Dans les deux versions, une employée de nettoyage tente de convaincre son supérieur de la laisser quitter son poste à l'heure.



[TC : 00:01:03 à 00:02:45, dans l'épisode 1]

L'image proposée diverge toutefois sensiblement : dans la version anglaise, un plan serré la montre agenouillée, nettoyant une tache sur la moquette, absorbée dans l'exécution d'un travail qu'elle tente de bien faire ; dans la version coréenne, le plan est resserré sur le visage de l'héroïne, suppliant qu'elle doit amener sa fille à l'école plus tôt ce matin, renforçant l'axe émotionnel au détriment du contexte professionnel. Dans les deux versions, l'homme demeure inébranlable, refusant son départ tant que la tache n'aura pas disparu.

Une telle configuration dramatique reconduit la prééminence d'un masculin érigé en norme implicite, où *devenir homme* ne s'apparente ni à une métamorphose de l'Ourse ou du Tigre, ni à un travestissement librement choisi par l'héroïne, mais à une performativité contrainte, imposée comme seuil d'accès à la reconnaissance sociale dans un système où l'autorité demeure fondamentalement genrée.

II : La manière de dramatiser

Dans la fiction causale, on observe souvent une surenchère des obstacles. Le héros se bat farouchement pour défendre les valeurs qu'il représente. L'intervention d'un « Dieu sorti de la machine » ou *Deus Ex Machina* (Ἀπὸ μηχανῆς θεός) tend à affaiblir le mérite du héros, car elle repose sur un événement extérieur. Le problème se résout de lui-même diminuant ainsi la crédibilité de l'intrigue. En revanche, dans une fiction analogique, c'est l'inverse : l'événement indépendant aux actions du héros devient le moteur qui fait progresser la narration, enrichissant ainsi la mécanique tragique et comique du récit.

Par exemple, Bong Joon-ho, le célèbre cinéaste sud-coréen, qui a été primé à Cannes pour son film *Parasite* en 2019, utilise le concept du *piksari*. Ce terme peut expliquer comment il crée des moments inattendus dans ses films. La sortie de *The Host* (*Monstre*) en France en 2006 avait été l'occasion pour le réalisateur de donner un entretien aux *Cahiers du Cinéma* où il évoquait son approche artistique, en utilisant les actions involontaires des héros pour surprendre les spectateurs.

De la même manière, l'action type de vos films commence et finit mal. Comme ce cocktail Molotov qui semble bien parti, mais qui s'écrase aux pieds du personnage.

Oui. Les jeunes ont un mot pour ça : « piksari », manquer un geste c'est piksari. Gang-du qui veut prendre la main de sa fille et qui se trompe d'enfant, la balle qui manque dans le fusil, c'est encore piksari. L'opération du cerveau de Gang-du qui au lieu de le lobotomiser, le rend au contraire plus rapide, plus efficace c'est piksari. C'est ce qui m'intéresse dans l'action, parce que le piksari amène de l'imprévu⁴¹.

Le terme *piksari*, avancé par Bong Joon-ho lors de cet entretien révèle une facette captivante de l'art cinématographique coréen. Cette expression désigne un événement saugrenu qui surgit au sein d'une scène ou d'une situation dramatique, déjouant ainsi les attentes émotionnelles du public. Cet imprévu confère au cinéaste une liberté créative sans bornes, lui permettant de s'éloigner des sentiers battus. En intégrant ces instants imprévisibles au cœur même de l'intrigue, le cinéaste parvient à établir des connexions avec le spectateur en suscitant des émotions inattendues et en brisant les schémas prévisibles.

Dans le feuilleton, une approche similaire est adoptée à travers la surenchère des actions imprévisibles auxquelles les protagonistes sont confrontés. Ces éléments narratifs ne

⁴¹Joon-Ho Bong, Stéphane Delorme et Jean-Philippe Tessé, « L'Art du piksari », *Cahiers du Cinéma*, traduit par Yejin Kim, 12 décembre 2006, vol. 618, p. 47-49.

sont pas de simples artifices ; ils jouent un rôle fondamental dans la construction de la tension dramatique. En plongeant les personnages dans une tourmente continue et en introduisant des événements imprévus, le feuilleton amplifie l'impact émotionnel sur le spectateur de manière comparable à celle du *piksari*. Cette stratégie narrative permet de maintenir l'engagement du public en créant un univers riche en surprises, tout en offrant une expérience émotionnelle qui laisse une marque indélébile.

Les mères des héros sont présentées comme des figures tragiques, leur décès en couche illustrant leur sacrifice ultime pour la survie de leurs enfants. Cette illustration des femmes, réduites à des agents de procréation, renforce une vision patriarcale où leur rôle se termine là où commence celui de l'enfant. En omettant de leur attribuer un rôle actif dans l'éducation de leurs descendants, le récit souligne une certaine fatalité, suggérant que les femmes, bien qu'indispensables à la continuation de la lignée, restent en marge des décisions et des actions qui façonnent véritablement l'avenir de leurs enfants.

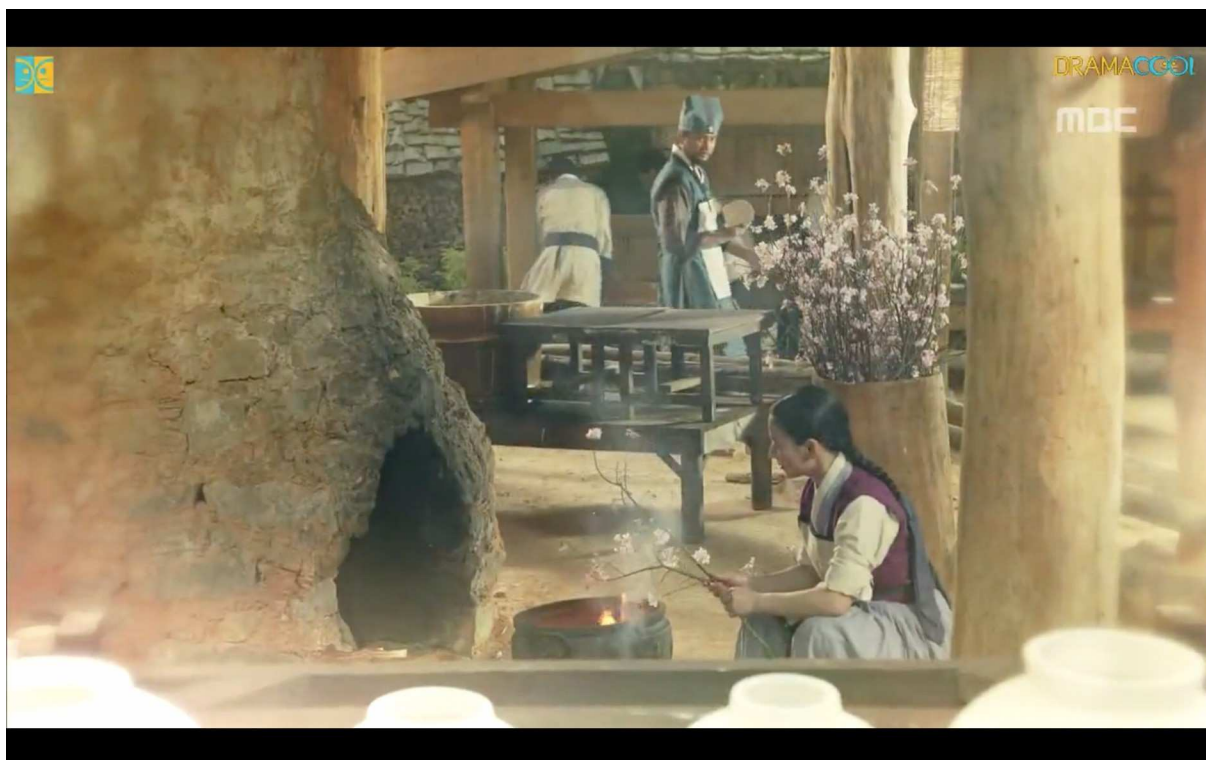
L'histoire d'amour des protagonistes est marquée par une tragédie implacable, accentuée par les circonstances extérieures qui échappent à leur contrôle. L'attirance mutuelle, bien que palpable et sincère, se heurte à des obstacles insurmontables, notamment à cause du passé sombre liant leurs parents. Le fait que la mère de l'héroïne soit indirectement responsable de la mort de celle du héros condamne leur amour dès le départ. Cette relation tragique, empêchée par des forces extérieures et des événements passés, incarne l'impossibilité d'une réconciliation entre les deux familles, transformant ce sentiment pur en un rêve inaccessible, déchiré par les cicatrices du passé.

Les antagonistes dans ce récit ne se contentent pas de jouer le rôle de simples obstacles ; ils sont au cœur des drames qui accablent les protagonistes. Le père de l'héroïne et la rivale de la mère du héros sont directement impliqués dans les événements qui conduisent à la mort des mères, exacerbant ainsi le drame familial. Ces personnages, par leurs actions et leurs décisions, deviennent les architectes d'un destin cruel qui enchaîne les héros à une fatalité inévitable.

Ainsi, le feuilleton utilise avec habileté des actions incontrôlables par les protagonistes. Ce récit, en multipliant les obstacles et en complexifiant les dynamiques familiales, ne se contente pas de créer un drame captivant ; il invite également les spectateurs à une réflexion sur les forces qui gouvernent la vie et sur la manière dont les individus, malgré leurs efforts, sont parfois impuissants face à la cruauté du destin.

A) Les procréatrices Gong Bin et Yeon Ok

Dans le feuilleton, l'absence d'une fin heureuse entre le Prince Gwang-hae et Yoo Jung s'explique par un événement tragique qui lie la mort des mères du héros et de l'héroïne. La concubine royale Gong Bin, mère de Gwang-hae, souffrait d'une allergie aux fleurs de pêcher. Trompée par une ruse du père biologique de l'héroïne, Lee Kang-chun, la mère de Jung, Yeon Ok, sans en connaître les répercussions, utilise du bois de fleurs de pêcher pour fumer la glaçure d'un service à thé destiné à la cour. Cette action involontaire déclenche une réaction allergique chez la concubine royale qui perd connaissance.



[TC : 00:11:14 à 00:15:18, dans l'épisode 1]

D'ailleurs, cette scène n'est pas racontée de manière linéaire, mais présentée comme un souvenir du père adoptif de l'héroïne, Yoo Eul-dam. Lorsqu'il est torturé et accusé devant la cour, il se remémore avoir vu sa collègue, Ok, utiliser du bois de pêcher pour le fumage de la glaçure. C'est à ce moment que Yoo accepte sa responsabilité et se soumet à la condamnation pour trahison envers la concubine du Roi, créant ainsi un retournement de situation inattendu pour les spectateurs qui, jusqu'alors, croyaient en son innocence. Par la suite, l'allergie de la concubine provoquera des complications lors de son accouchement qui aboutiront à son décès. Cet événement tragique souligne les circonstances imprévues et

dévastatrices des actions de la mère de Jung, qui se répercutent bien au-delà de leur conséquence initiale.

De son côté, Jung demeure dans l'ignorance totale des circonstances tragiques qui ont conduit à la mort de leurs mères. Protégée de cette sombre réalité par le céramiste Yoo, son père adoptif, elle grandit bercée par les histoires qu'il lui raconte chaque soir. Cependant, ces récits ne captivent qu'à moitié son attention, puisqu'elle s'endort paisiblement avant d'en entendre la fin, blottie contre lui.

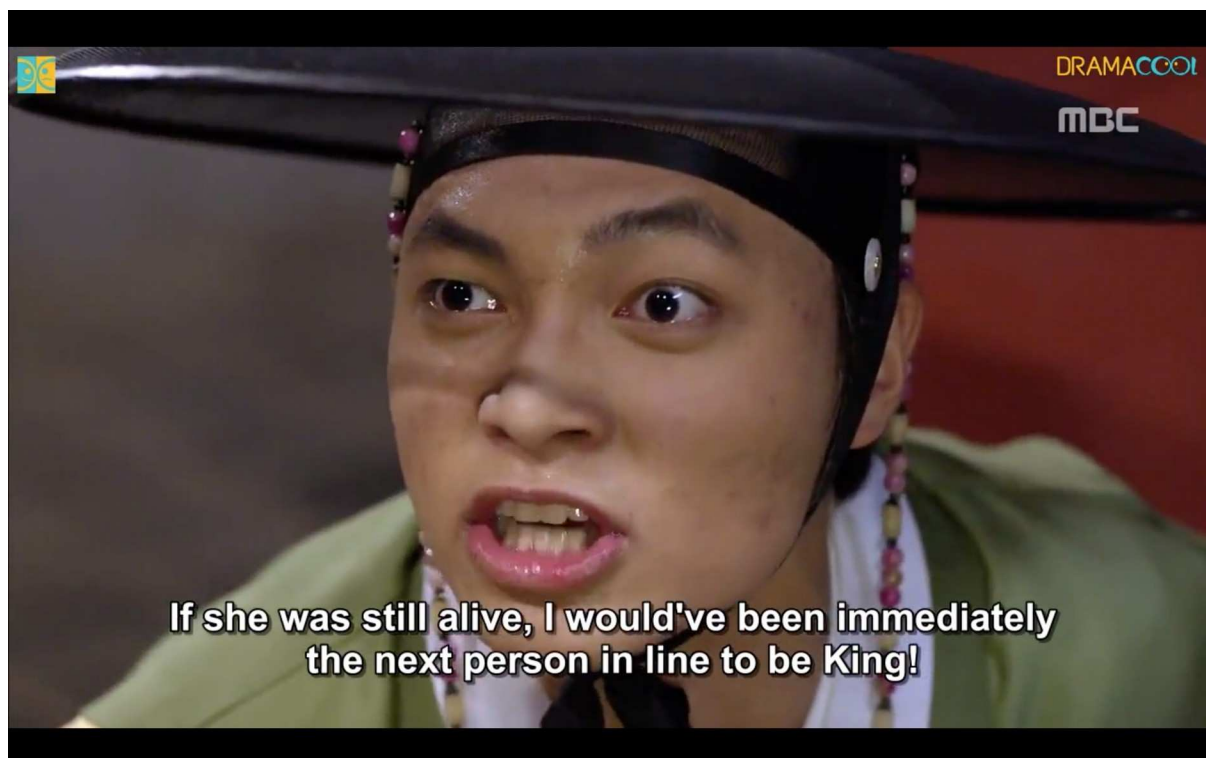


[TC : 00:35:26 à 00:36:48, dans l'épisode 2]

Dans cette scène, l'héroïne sombre dans le sommeil alors que Yoo évoque le rêve de sa mère, une séquence qui se termine par un fondu au noir. Cette ellipse, savamment orchestrée, est conçue pour maintenir le spectateur en suspens, laissant présager le moment inéluctable où Jung découvrira enfin le drame qui pèse sur elle, ajoutant ainsi une couche supplémentaire de tension narrative.

Du côté du Prince Gwang-hae, le poids de la culpabilité est exacerbé par les reproches constants de son frère aîné, qui ne lui pardonne jamais la mort de leur mère. Ainsi, la mémoire de leur défunte mère demeure un spectre omniprésent, hantant le héros et le rendant responsable, à ses propres yeux, de la tragédie qui a marqué sa naissance et qui semble continuellement précipiter sa chute. Le frère aîné du héros aggrave les tensions en lui

reprochant de ne pas avoir été désigné Prince couronné, un titre qui reviendra certainement à leur demi-frère cadet, favorisé par la présence protectrice de leur mère, la concubine In Bin.



[TC : 00:59:51 à 01:02:37, dans l'épisode 2]

Ce ressentiment se double d'une autre accusation : l'association du héros avec le céramiste Yoo, responsable de l'allergie fatale de leur mère. Bien que cette circonstance ait échappé à la connaissance du héros, elle est perçue par son frère aîné comme une trahison impardonnable, alourdissant encore le fardeau de culpabilité qui pèse sur ses épaules. Pour le frère aîné, cette action est non seulement inexcusable, mais constitue une violation des devoirs filiaux, justifiant ainsi une punition sévère. En signe de vengeance, le frère aîné, Im-hae brise un bol commémoratif de leur dynastie, un objet précieux dont le héros avait la charge.

Que ce soit du côté de l'héroïne ou du héros, leur ignorance initiale, suivie de la découverte des circonstances entourant la mort de leurs mères, constitue un jeu narratif habile qui manipule les attentes du spectateur, le conduisant à anticiper les moments où les personnages seront confrontés à des sentiments de déchirement et de culpabilité. Cette progression narrative ouvre la porte à de nombreuses hypothèses pour le public, qui imagine notamment le ressentiment croissant du héros envers les parents de l'héroïne, les tenant responsables. Les rebondissements dramatiques qui en découlent enrichissent considérablement l'intrigue, suscitant chez les spectateurs des émotions intenses, allant de la tristesse à la colère, en passant par une intense empathie pour ces personnages pris dans une tourmente perpétuelle.

B) Le couple Jung et Gwang-hae

Les destins tragiques des mères des protagonistes jouent un rôle crucial dans le feuilleton en créant un obstacle insurmontable à une fin heureuse entre eux, malgré l'amour réciproque qui les lie. Leur relation, d'abord innocente, devient de plus en plus difficile à maintenir, finissant par ne jamais être pleinement consommée. Cette situation maintient les spectateurs dans une attente presque sadique, où l'amour chaste des protagonistes alimente une tension palpable, voire érotique, sans jamais s'assumer explicitement.

Tout commence par des scènes empreintes d'un comique de répétition, où les jeunes protagonistes se retrouvent accidentellement ensemble dans un trou que l'héroïne avait creusé pour attraper des proies. À deux reprises, tentant en vain de s'échapper les protagonistes tombent l'un sur l'autre, dans un sens puis dans l'autre. Cette rencontre fortuite et maladroite plante les premières graines de leur attirance, mais aussi des barrières qui se dresseront entre eux, à commencer par leur statut social, leur genre puis leur piété filiale.



[TC : 00:45:00 à 00:50:08, dans l'épisode 1] [TC : 00:52:00 à 00:54:03, dans l'épisode 1]

Par la suite, une gêne s'installe entre eux lorsque Jung, soucieuse de protéger le Prince du froid, insiste pour qu'il se réchauffe sous son jupon. Cette situation, empreinte d'une douce maladresse, introduit des sous-entendus délicats, éveillant chez les spectateurs un désir croissant de les voir se rapprocher. Gwang-hae, amusé par la situation, en profite pour taquiner l'héroïne, jouant sur son ignorance de sa véritable identité à la cour. En se rapprochant d'elle, il intensifie la tension, ce qui pousse Jung, haletante et confuse, à se lever brusquement, ne comprenant pas pourquoi son cœur bat si vite. Fier de lui, le Prince affirme alors avec un sourire qu'elle est tombée amoureuse de lui, marquant ainsi le début d'une relation où les sentiments, bien que présents, resteront longtemps inavoués, capturant l'essence même du drame qui se joue entre eux.

À l'âge adulte, les gestes maladroits ou accidentels des protagonistes deviennent des éléments récurrents, construits pour véhiculer des sous-entendus implicites révélant leur attirance mutuelle. Un exemple marquant se produit lorsque l'héroïne travestie, Yoo Tae-pyung, se retrouve ivre et tente d'escalader les murs de la Manufacture Royale en utilisant le cheval du Prince. Ce dernier se remémore alors un incident similaire de leur adolescence, où Yoo Jung, jeune fille, était tombée de son cheval. Ce souvenir partagé résonne pour les spectateurs comme un signe du destin, bien que les personnages ne soient pas encore conscients de leur lien. Les créateurs jouent habilement avec cette connaissance anticipée du public, qui attend avec impatience la réaction des protagonistes lorsqu'ils découvriront la véritable identité de leur premier amour, malgré les apparences trompeuses. La scène où les deux hommes s'infiltrèrent après le couvre-feu, imbriquant un retour en arrière, crée une analogie amoureuse riche en symbolisme. La peur des chevaux de Tae-pyung pourrait être interprétée comme un rappel inconscient de la chute de cheval de Jung adolescente, que le Prince croyait disparue.



[TC : 00:43:16 à 00:45:33, dans l'épisode 7]

Les créateurs ont délibérément choisi une approche subtile, laissant aux spectateurs le soin d'imaginer les implications homosexuelles sous-jacentes. Ce choix reflète également les normes culturelles et les attentes de la télévision coréenne, qui tend à privilégier une représentation pudique de l'amour et de la romance, se concentrant davantage sur les émotions et les tensions inavouées entre les personnages. Ce traitement renforce l'intensité

C. Lou SOSSAH | La fiction analogique à partir du feuilleton télévisé sud-coréen : une étude de cas, « La Déesse du Feu » (불의 여신 정이) de 2013 à nos jours | 2024

dramatique de l'intrigue tout en respectant les codes de narration propres à ce genre de production.

D'ailleurs, la tension érotique entre le Prince Gwang-hae et l'héroïne Jung atteint son paroxysme lors d'une séquence particulièrement suggestive. Contrairement à la scène explicite du film *Ghost* de Jerry Zucker (1990), où les protagonistes s'embrassent passionnément lors d'une scène de poterie, celle du feuilleton joue sur l'implicite. Alors qu'ils tournent ensemble un bol dans la glaise, leurs doigts s'entremêlent, leurs visages se rapprochent, créant une proximité qui fait naître chez Jung une gêne palpable.



[TC : 00:11:46 à 00:13:53]

[TC : 00:54:44 à 00:57:14, dans l'épisode 12]

Dans le feuilleton, la scène demeure implicite, évitant de montrer explicitement l'embrassade entre les personnages. Ce jeu de regards et de gestes retenus crée une tension intense, faisant écho aux attentes des spectateurs, qui perçoivent sans qu'ils ne soient exprimés les désirs inavoués des personnages.

Les créateurs du feuilleton utilisent cette stratégie pour jouer avec les spectateurs, qui doivent lire entre les lignes et interpréter les sous-entendus pour comprendre la véritable nature des relations entre les personnages. Cette approche indirecte enrichit l'intrigue en permettant aux émotions non exprimées de se manifester à travers des scènes symboliques et des allusions délicates. Le respect des conventions culturelles et l'exploration des nuances de l'amour non binaire (*queer*) offrent une vision complexe de la romance, où l'absence de résolution explicite intensifie encore plus le sentiment d'attente et d'engagement émotionnel des spectateurs.

C) Les antagonistes In Bin et Lee

Les parents dévoyés jouent un rôle clé dans le développement de l'intrigue, notamment à travers leurs actions condamnables. Ces personnages, motivés par des intérêts personnels, ajoutent de la complexité à l'histoire en influençant directement les destins des protagonistes. Parmi eux, la concubine Kim In Bin se distingue par son évolution de manipulatrice impitoyable à mère dévouée, illustrant ainsi la dualité des personnages et leurs motivations. Cette dualité et les actions de ces antagonistes enrichissent la trame narrative en créant des obstacles et des dilemmes moraux pour les autres personnages.

Au début du feuilleton, la concubine In Bin est clairement établie comme un personnage antagoniste. Son rôle dans la mort de la concubine royale Gong Bin, par l'intermédiaire du céramiste Lee Kang-chun, montre sa capacité à utiliser la manipulation et l'intrigue pour atteindre ses objectifs. Elle orchestre habilement l'empoisonnement de sa rivale, ce qui non seulement élimine un obstacle à son pouvoir, mais lui permet aussi de contrôler la Manufacture Royale de Céramique en plaçant Lee à sa tête. Ces actions démontrent son ambition démesurée et sa volonté de nuire pour renforcer son influence à la cour, la positionnant ainsi comme une figure machiavélique dans l'intrigue.



[TC : 00:15:39 à 00:16:12, dans l'épisode 1] [TC : 00:18:15 à 00:19:35, dans l'épisode 4]

À mesure que l'histoire progresse, le personnage de la concubine In Bin subit une transformation notable. Bien qu'elle continue à manigancer pour garantir l'ascension de son fils, le Prince Sinseong, sur le trône, ses motivations apparaissent de plus en plus comme un mélange d'ambition personnelle et d'amour maternel. Ce dévouement pour son fils apporte une nouvelle dimension à son personnage, la montrant sous un jour plus humain. Elle n'est plus seulement l'ennemie du héros, mais aussi une mère prête à tout pour protéger et assurer l'avenir de son fils, ce qui peut susciter une certaine empathie chez les spectateurs.

La dualité du père biologique de l'héroïne, le céramiste Lee, se manifeste dans son rôle complexe de manipulateur et de père dévoué envers son fils. Ce personnage incarne les choix moralement ambigus qui imprègnent l'univers du feuilleton. Cette ambivalence est révélée lorsqu'il défend publiquement son rival, le céramiste Yoo Eul-dam, accusé de trahison [TC : 00:11:14 à 00:15:18, dans l'épisode 1]. Dans la scène suivante, le Roi, impressionné par la magnanimité apparente de Lee, le félicite en privé et le récompense en lui confiant la direction de la Manufacture Royale. Or, le céramiste Lee est en réalité impliqué dans l'assassinat de la concubine Gong Bin, la mère du héros, c'est lui qui donnera sciemment les branches de pêcher à la mère de Jung.



[TC : 00:15:18 à 00:15:41, dans l'épisode 1] [TC : 00:39:04 à 00:40:59, dans l'épisode 32]

Dans l'épisode final, Lee révèle sa véritable motivation lors d'un acte de bravoure où il se sacrifie pour son fils. Il avoue alors à sa fille, Jung, qu'il ne pouvait pas l'accepter car elle possède tous les talents qu'il aurait souhaité pour son fils. Ce dévouement paternel, bien que teinté d'ombre, explique ses actes répréhensibles tout le long du feuilleton.

Ainsi, l'amour parental apparaît comme la motivation principale tant pour le céramiste Lee que pour la concubine In Bin, qui sont prêts à commettre des actes répréhensibles pour protéger et promouvoir l'avenir de leurs fils. Cette exploration des intentions des personnages ajoute une couche de complexité à l'intrigue, soulignant la tension entre devoir familial et moralité. Les spectateurs sont confrontés à des parents qui ne sont ni entièrement bons ni entièrement mauvais, ce qui les pousse à remettre en question nos perceptions initiales.

Au terme de cette triple analyse — les mères, cantonnées au rôle de procréatrices, les relations amoureuses privées de toute concrétisation charnelle, les antagonistes tels que la concubine In Bin ou le céramiste Lee invoquant les « trois obéissances (永嘉縣志) » [à son père, à son mari, à son fils] pour légitimer leurs actes — il apparaît que la fiction analogique ne met pas tant en scène l'arbitraire d'un destin implacable qu'elle ne donne à voir la reconduction discrète, mais persistante d'un ordre social patrilinéaire.

Ainsi, loin d'exposer une impuissance inéluctable, le récit révèle plutôt la manière dont certaines structures sociales se reproduisent par la médiation d'actions apparemment individuelles, souvent investies d'une charge morale. L'anthropologue américano-taïwanaise Yang Mayfair (楊美惠) dans son article « *Structures patriarcales et agentivité religieuse des femmes de Wenzhou, en Chine*⁴² », éclaire cette perspective. L'auteure y démontre que, loin d'être figées, les normes patriarcales sont constamment régénérées par des pratiques quotidiennes, parfois sous couvert d'émancipation. Ainsi, certaines formes d'agentivité religieuse, bien qu'ancrées dans la piété ou la souffrance, reconduisent la hiérarchie masculine en lui conférant une légitimation symbolique. Les femmes, en s'identifiant à des figures sacrificielles ou en se conformant aux attentes divines de soumission, contribuent à faire perdurer les structures qu'elles subissent. Leur persistance résulte d'une mise en scène continue, à la fois culturelle et émotionnelle, qui engage la complicité active – ou résignée – des figures féminines elles-mêmes.

En effet, ce n'est plus la fatalité décrétée par un *Deus ex machina* qui gouverne la fable, mais une résignation intériorisée, érigée en cadre interprétatif collectif, comme le reflet fidèle d'un monde en crise. Un feuilleton de science-fiction tel que *La Mer de la Tranquillité* (고요의 바다, Netflix, 2021), bien que structuré selon un récit d'anticipation ne propose pas une vision du futur : il met en scène une dystopie du présent. L'une des séquences d'ouverture assemble, dans un montage alarmant, des images d'actualité de paysages désertifiés, d'incendies colossaux, d'un nourrisson avec assistance respiratoire, d'eaux mazoutées, de cétacés échoués sur des fonds marins asséchés, de légumes sous serre et d'un distributeur d'eau géré comme un guichet bancaire. Ce panorama apocalyptique est accompagné de bulletins d'information multilingues — en anglais, français et coréen — qui énumèrent la baisse des précipitations, le tarissement des fleuves, la chute du niveau des mers, les échecs répétés des programmes de désalinisation, l'effondrement des ressources en eau douce, ainsi

⁴²Yang Mayfair (楊美惠) dans son article « Structures patriarcales et agentivité religieuse des femmes de Wenzhou, en Chine » G. Chicharro et al., *Le féminin et le religieux*, op. cit., p. 187.

que la montée des inégalités d'accès. Parmi les faits rapportés, on entend : « *Les pluies de janvier atteignent un nouveau seuil critique ; les grandes métropoles mondiales sont au bord de la sécheresse ; les fleuves se rétractent ; le niveau marin décroît. Le Conseil mondial des ressources hydriques prévoit une réduction de 40 % dans la décennie à venir* ». S'y ajoutent des informations fictives. Des investissements massifs dans des fermes verticales sont évoqués comme l'ultime recours agricole. L'adoption illégale d'animaux domestiques est stigmatisée, elle s'accompagne d'une campagne d'euthanasie soutenue par les pouvoirs publics qui reste peu suivie. Le rejet répété de la loi pour une distribution équitable de l'eau, conjugué à l'aggravation des inégalités, dessine un horizon sans régulation, ni réparation.



[TC : 00:04:34 à 00:05:45, dans l'épisode 1]

Ainsi la dramatisation dans une fiction analogique s'opère par l'insertion directe d'images issues du réel ou par l'évocation de situations actuelles ; dès lors, la frontière entre documentaire et fiction devient caduque. En rappelant que ce type de fiction ne relève pas de la représentation, mais de la continuité du monde, alors elle propose moins une imitation qu'une actualisation du réel, où chaque élément narratif tire sa force d'une reconnaissance immédiate. En définitive, les structures patriarcales ne se manifestent pas comme des entités abstraites imposant un destin collectif, mais comme des réseaux d'habitudes incarnés dans des gestes, des discours, des choix et des renoncements.

III : La manière de combler les silences

Dans la fiction causale, les faits peuvent être clairement articulés, les caractères incarnent des valeurs spécifiques, les obstacles extérieurs s'opposent aux protagonistes et le discours reste intelligible. Ce type de fiction soutient la vision de son créateur. Même lorsqu'une statue s'effondre sur le meurtrier de celui qu'elle représente⁴³, la vengeance de l'auteur se manifeste, comme Aristote le soutient dans sa *Poétique*. Ainsi, tout événement survient avec une intention et même le hasard sert un objectif précis dans le cadre de la fable.

En revanche, dans la fiction analogique, certains faits échappent à toute verbalisation, demeurant ineffables et suggérés plutôt qu'explicitement exprimés. Les caractères, loin de rester figés, se métamorphosent continuellement, évoluant au gré des circonstances, ce qui rend leur identité changeante. Les obstacles s'imposent de manière interne, reflétant les conflits psychologiques et existentiels des protagonistes. Les discours, quant à eux, ne se contentent pas d'une seule lecture. Ils se fragmentent en multiples interprétations, ouvrant la voie à diverses compréhensions et significations. Ainsi, dans ce type de fiction, les faits implicites doivent être devinés, ce qui exige du spectateur ou du lecteur une participation active. Il ne s'agit plus de recevoir passivement une histoire, mais de la reconstituer, de l'interpréter, de combler les silences et de déchiffrer les transformations des êtres. Cette dynamique modifie l'acte de réception en une expérience interactive, où le spectateur devient co-énonciateur de la signification de l'œuvre. La fiction analogique, par sa nature suggestive et polysémique, invite à une exploration des thématiques abordées, exigeant un engagement intellectuel et émotionnel plus intense de la part de son public.

Lorsque l'on évoque l'art de combler les silences, l'entretien réalisé en 2018 avec le réalisateur coréen Cho Jung-rae offre un éclairage précieux sur leur signification⁴⁴. Dans *Le retour des esprits* (*Spirits' Homecoming*, 2016), l'usage des silences — sans musique, sans bruit, sans parole — dans les scènes de violence sexuelle suggère métaphoriquement l'arrêt du cœur des femmes ayant enduré ces atrocités. Ces moments de silence absolu traduisent l'indicible douleur et l'anéantissement émotionnel de ces victimes, renforçant l'impact de leur souffrance sur le spectateur, en un mot la sidération.

*Lorsque les grands-mères
témoignent, elles disent souvent*

무음 사용에 관해서는 할머니
들이 피해 당시를 증언하시거

⁴³ Aristote, *Poétique*, op. cit., p. 888 [1452 a].

⁴⁴ Annexe 1 : questionnaire à Cho Jung-rae

que lorsqu'elles se souviennent de l'incident, elles étaient si effrayées et choquées que leur cœur s'arrêtait. J'ai utilisé le silence pour exprimer, au moins un peu, le sentiment déchirant que décrivaient les grands-mères.

나 떠올리실 때에 심장이 멎는 것 같은 두려움과 충격이 있었다고 말씀을 해주실 때가 많습니다. 할머니들께서 말씀하시는 심장이 멎는 것 같은 심정을 조금이나마 표현하고자 무음을 사용했습니다.

Avant de réaliser ce film en hommage aux « femmes de réconfort » victimes des militaires japonais, avant et pendant la Seconde guerre mondiale, le réalisateur Cho a pris soin de s'entretenir avec les survivantes. Cette démarche a permis de rendre compte de leur souffrance avec une grande sensibilité et authenticité. Le film illustre la réalité des jeunes filles enlevées et abusées par les occupants japonais, montrant non seulement la gravité de leur situation, mais aussi la manière dont ces atrocités étaient intégrées dans le quotidien de l'époque. Par conséquent, le film met en lumière l'oppression des femmes sans la critiquer explicitement, révélant ainsi la brutalité et la normalisation de ces violences dans le contexte historique dépeint.

De manière similaire, le feuilleton historique à l'étude, dépeint une réalité parallèle qu'il faut deviner. L'héroïne, née d'un viol perpétré par le céramiste en chef Lee sur son assistante la potière Yeon Ok, est le produit d'un acte qui est évoqué à demi-mots et reste ignoré, symbolisant l'impunité des agressions sexuelles à l'époque. Quant à la collègue potière, proche de l'héroïne Yeon Jeong, elle demeure confinée à des tâches subalternes, sans perspective d'évolution professionnelle. Elle est conditionnée au silence puisque que seuls les hommes peuvent devenir céramistes en ce temps là. Cette situation met en évidence l'injustice dont ces femmes sont victimes, marquées par le harcèlement sexuel et la discrimination. Pourtant, l'héroïne apporte une lueur d'espoir. En se travestissant en homme pour être formée au métier de céramiste, elle défie les contraintes imposées par la société. Inspirée par la céramiste Baek Pa-sun (백파선, 1560 – 1656), elle avance en silence, espérant que son talent sera reconnu, même des siècles plus tard. À travers ses personnages et son intrigue, le feuilleton dévoile comment les femmes affrontent les obstacles imposés par des traditions séculaires, mettant en lumière leur résilience et leur volonté de changer les normes établies. Ainsi, il devient un vecteur de changement, offrant une vision de l'évolution sociale et culturelle en cours, tout en célébrant le courage des femmes qui, malgré les défis, continuent de se battre pour leurs droits et leur dignité dans la société coréenne.

A) La mère Yeon Ok

Dès le premier épisode de la série, il est dévoilé que l'héroïne, Jung, est issue d'un viol. Sa mère, Yeon Ok, a été victime d'une agression perpétrée par Lee Kang-chun, l'un des deux céramistes royaux, qui devient ainsi le père biologique de Jung. Le silence de Yeon Ok après cette agression témoigne d'une forte dévalorisation personnelle. À cette époque, ce crime était un tabou social important et porter plainte pouvait détruire la vie de la victime, souvent perçue comme complice de son propre calvaire. Yeon Ok choisit donc de taire l'agression pour poursuivre son rêve de devenir céramiste.



[TC : 00:20:02 à 00:23:15, dans l'épisode 1]

Cependant, elle envisage de dévoiler à la justice son implication, ainsi que celle du céramiste Lee, dans l'utilisation du bois de pêcher, déclencheur d'une allergie chez la concubine royale Gong Bin, mère du héros. Elle souhaite ainsi sauver le céramiste Yoo, injustement accusé à sa place. Prête à sacrifier sa vie pour protéger celui qu'elle admire, elle n'aura néanmoins pas l'opportunité de mener cet acte à terme, car elle mourra avant.

Cette scène constitue la seule référence explicite à l'agression, ce qui souligne la manière insuffisante dont les violences sexuelles sont abordées dans ce feuilleton. D'après le témoignage de sa camarade de chambre, Yeon Jeong, le silence de Yeon Ok l'a poussée à une tentative de suicide, une révélation qu'elle confie à Maître Moon Sa-seung. Implicitement,

c'est au spectateur de déduire que cette scène, du vingt-neuvième épisode, est liée à l'agression subie par Yeon Ok, ce qui éclaire sa tentative de suicide. Rien n'est directement dit, tout est suggéré et la scène est même abrégée par une ellipse sur ce que les spectateurs savent déjà ou ont oublié.



[TC : 00:59:57 à 01:01:14, dans l'épisode 29] [TC : 01:01:14 à 01:02:13, dans l'épisode 29]

Dans la scène suivante, Maître Moon Sa-seung, en cherchant Jung, s'arrête dans l'atelier et exprime ses regrets dans un monologue adressé au public. Il reproche au céramiste Yoo de ne pas l'avoir informé des circonstances de la naissance de Jung, puis déplore le destin de l'héroïne. Une fois encore, c'est au spectateur de décoder ces ellipses et d'interpréter les sous-entendus de ce discours.



[TC : 00:16:02 à 00:19:59, dans l'épisode 31]

Vers la fin du feuilleton, l'héroïne confronte Lee, son père biologique, au sujet de l'agression, mais celui-ci ne s'excusera jamais. Jung le questionne : « Pourquoi est-ce ton sang qui coule dans mes veines ? », lui rappelant son mépris pour Yeon Ok, qui aspirait à devenir céramiste. Jung en déduit, à travers l'attitude de Lee, que sa mère n'était probablement pas consentante. Grâce à la première allusion, les spectateurs comprennent, ou non, les pensées de Jung, car un effort de mémoire est nécessaire pour reconstituer les silences et sous-entendus du scénario. En engageant les spectateurs à décrypter ces non-dits, le feuilleton les transforme en co-énonciateurs actifs, laissant place à des interprétations diverses qui nourrissent une variété de discours. Dans ce contexte, cela signifie que les spectateurs ne se contentent pas de recevoir l'histoire telle qu'elle est présentée en comblant les lacunes laissées par les ellipses narratives, c'est-à-dire les aspects de l'intrigue qui ne sont pas explicitement montrés ou expliqués, mais plutôt sous-entendus. Ce style narratif favorise ainsi la diversité des opinions et des discussions autour de l'œuvre, caractéristique de la fiction analogique.

B) La consœur Yeon Jeong

Yeon Jeong, la collègue de la mère, qui partage à la fois le travail et la chambre de l'héroïne à la Manufacture Royale de Céramique, milite pour le droit des femmes à devenir céramistes, suivant ainsi les pas de Yeon Ok. En effet, elle ne comprend pas pourquoi des superstitions infondées continuent de ternir la réputation des femmes potières. Selon une légende, les femmes porteraient malheur dans la fabrication des céramiques, qui justifie, aux yeux du céramiste Lee, l'exclusion des glaçures préparées par Yeon Ok pour la finalisation de la vaisselle créée par son fils.



[TC : 00:26:20 à 00:27:33, dans l'épisode 10]

Ironiquement, Yoo Tae-pyung, l'héroïne travestie en homme, passe à côté d'eux et surprend la fin de la conversation entre les deux artisans, sans dire un mot. Pour elle, c'est une accumulation de malchance, car elle vient d'être démasquée par le Prince. Elle comprend maintenant que si son identité féminine est révélée, elle sera la cause de la condamnation à mort de son demi-frère Lee Yook-do, si la reproduction du bol Ming pour l'Ambassadeur chinois est un échec. C'est un nouvel obstacle interne pour l'héroïne qu'elle ne peut pas surmonter comme un obstacle externe car elle est une femme tributaire de cette superstition sexiste. La superstition devient ainsi une nouvelle hypothèse que le spectateur peut choisir d'anticiper ou non.

La consœur Yeon Jeong ressent de la jalousie envers l'héroïne qui a réussi à apprendre l'art du tournage de la poterie en se travestissant en homme, un privilège jusque-là interdit aux femmes. Pour elle, la ruse de l'héroïne est perçue comme une trahison, renforçant l'idée que la solidarité féminine est impossible. Cependant, le personnage de Yeon Jeong évolue au fil du temps. Sa transformation la conduit à surmonter ses sentiments négatifs envers l'héroïne, qui, comme elle, lutte pour être reconnue. En secret, tout comme l'héroïne cache son identité masculine, Yeon Jeong décide de l'aider en lui fournissant la glaçure qu'elle a préparée, contribuant ainsi à la cause des femmes souhaitant devenir céramistes. Ce geste, où elle offre son aide pour la compétition de l'héroïne contre son demi-frère Lee Yook-do, peut être interprété alors comme un acte de sororité.



[TC : 00:16:19 à 00:17:37, dans l'épisode 26]

L'ambivalence constante des personnages féminins, oscillant entre des valeurs négatives et positives, entre des idées conservatrices et progressistes, maintient les spectateurs dans un état de doute, les poussant à interpréter l'histoire selon leur propre perception. Cette liberté est laissée au co-énonciateur, qui se souvient de certaines scènes pour construire son discours et défendre ses valeurs. Ce message peut sembler paradoxal.

La fiction analogique permet au spectateur d'attribuer leur sens au récit en se basant sur les réminiscences qu'il garde du feuilleton. Par exemple, la scène où l'héroïne utilise la glaçure préparée par sa consœur Yeon Jeong évoque celle du premier épisode, où le céramiste

Yoo collabore avec Yeon Ok, la mère de l'héroïne. Yeon Jeong souligne même cette analogie en comparant ouvertement Jung à Yoo, bien qu'il soit irrationnel de faire ce parallèle, étant donné que l'héroïne est en réalité la fille du céramiste Lee. Cependant, les similarités entre ces deux scènes suggèrent que Jung hérite symboliquement du savoir-faire et de l'esprit de Yoo.



[TC : 00:19:51 à 00:20:16, dans l'épisode 26] [TC : 00:06:10 à 00:06:28, dans l'épisode 1]

Cette technique narrative crée un lien entre les générations de personnages, dépassant les simples relations biologiques pour souligner un héritage artistique. Le spectateur, en remarquant ces parallèles, participe activement à la construction du sens de l'histoire. La ressemblance entre les scènes n'est pas fortuite ; elle incite le spectateur à réfléchir sur la manière dont les valeurs et les compétences se transmettent, non pas par le sang, mais par l'éducation. Ainsi, même si la filiation biologique de Jung est claire, le feuilleton invite à considérer l'héritage immatériel que Yoo a laissé, notamment à travers l'héroïne qui perpétue son art et ses valeurs. Ce jeu d'analogies renforce l'idée que le véritable héritage réside dans l'esprit et les actions, plutôt que dans la simple lignée familiale.

À travers ces réminiscences, le spectateur est invité à réfléchir sur la nature de son héritage : ce n'est pas tant l'inné, ou ce qui est reçu dès la naissance, qui définit un individu, mais plutôt ce qui est acquis au fil du temps, par l'expérience, l'éducation et les interactions avec les autres. Ces scènes analogiques soulignent que l'héritage est une construction dynamique, façonnée par les choix, les actions et les relations de chaque personnage. Le feuilleton nous rappelle ainsi que l'essence même de l'héritage réside dans ce qui est appris et transmis par l'exemple et le partage, plutôt que dans ce qui est simplement hérité de manière passive.

C) Les pères Yoo et Lee

Le véritable discours du feuilleton se révèle à travers les analogies entre les scènes, qui se répondent en écho. Des parallèles entre les situations, les dialogues et les gestes des personnages éclairent la notion d'héritage, montrant qu'il ne se limite pas à une simple transmission biologique ou familiale. L'héritage, tel que présenté ici, repose davantage sur l'acquisition de compétences, de valeurs et d'expériences partagées, soulignant que ce qui est transmis d'une génération à l'autre résulte des efforts, de l'apprentissage et des influences plutôt que du seul lien du sang.

Un exemple marquant de ce jeu d'échos se trouve dans la première et la dernière scènes du feuilleton, où un même pichet en porcelaine, d'un blanc étincelant et grossièrement orné d'une anse noire, fait son apparition. Ces scènes, qui encadrent le récit, créent une boucle narrative. Dans la scène initiale, un rêve du père adoptif de l'héroïne, ce pichet est présenté au Roi Seonjo. La scène met en lumière l'héroïne, Jung, encore enfant, présentée comme ayant une essence divine, née dans un four de potier. Ce passage fait écho à la légende chinoise du Dieu des potiers, où le *Génie du Feu et du Souffle*⁴⁵ se sacrifie en se jetant dans la fournaise pour créer des œuvres parfaites. Lors de cette première scène, Jung s'adresse aux céramistes royaux Yoo Eul-dam et Lee Kang-chun en les appelant « père ! », sans que l'on sache à qui elle s'adresse réellement, amorçant ainsi l'intrigue principale. À la conclusion du feuilleton, cette intrigue est enfin résolue par le Prince Gwang-hae, désormais Roi, qui révèle que Jung est la fille biologique de Lee, tout en étant l'héritière artistique de Yoo.



[TC : 00:00:00 à 00:02:36, épisode 1]

[TC : 00:54:54 à 00:57:02, épisode 32]

Le fait que la même scène apparaisse à la fois dans le rêve du père adoptif de l'héroïne, Yoo Eul-dam, puis dans les souvenirs du Prince Gwang-hae devenu roi crée une incohérence narrative. En effet, le Prince ne peut se rappeler une scène qu'il n'a pas vécue,

⁴⁵J.D. Ball, « Review of Description of Chinese Pottery and Porcelain », art cit, p. 1373.

d'autant plus qu'il s'agit d'un rêve de Yoo. Pourtant, le montage final juxtapose des images de la première scène avec celles de la dernière, créant un dialogue onirique entre l'héroïne adulte et le roi Gwang-hae, devenu roi lui-même, ce qui est paradoxal dans le cadre du récit. Cette incohérence narrative pourrait être interprétée comme un choix stylistique visant à instaurer une résonance symbolique ou un effet onirique. Le montage superposant l'image de l'enfant se prosternant devant le roi avec celle de l'héroïne adulte se relevant pourrait suggérer un lien entre le passé et le présent, entre l'innocence de l'enfance et la maturité, ou encore entre les rêves et la réalité. Cette utilisation onirique pourrait aussi remettre en question des normes sociales ou des conventions narratives. Le dialogue fantasmé entre l'héroïne adulte et le roi Gwang-hae, bien que incohérent dans un récit linéaire, pourrait alors servir à explorer des idées de manière subversive. L'héroïne elle-même devient alors une allégorie d'un dilemme philosophique : naît-on avec un don ou le développe-t-on avec le temps ? Elle répond à ce dilemme en déclarant : « Je comprends qu'être la meilleure céramiste signifie qu'on doit d'abord gagner sur soi-même, plutôt que de surpasser les autres. Si quelqu'un dédie entièrement son *esprit-cœur* (*maeum*) à une voie alors il deviendra le meilleur ».

Cette déclaration renvoie à une controverse qui a marqué la Corée sous la dynastie Joseon (1392 – 1897), connue sous le nom d'Horak entre l'école Ho et l'école Nak. Ce débat remettait en question les normes sociales et la structure de la société féodale de l'époque. Le feuilleton, par ce discours onirique, interroge ainsi la tension entre l'inné et l'acquis, l'autorité et la rébellion, l'individu et la société. Le débat Horak est une controverse qui a émergé au XIX^e siècle. Ce mouvement contestait les hiérarchies sociales, les systèmes de classes et les valeurs traditionnelles de l'époque. Principalement soutenu par les lettrés et intellectuels, le débat Horak visait à réformer la société en promouvant des idéaux d'égalité, de justice sociale et de méritocratie. Les critiques s'adressaient aux privilèges et abus de pouvoir des élites, ainsi qu'aux systèmes fondés sur la naissance et la classe sociale.

Dans l'article intitulé *Discussions sur le caractère unique de l'esprit-cœur des sages dans le débat Horak* (*Discussions of the Uniqueness of the Sage's Mind-and-Heart in the Horak Debate*), publié dans le *Journal de Corée* (Korea Journal, 2011), les chercheurs Moon Suk-yoon et Kim Hansang Andrew explorent l'idée que les individus issus de milieux privilégiés ou ayant une origine noble, pourraient avoir un accès exclusif à la sagesse comparé à ceux venant de milieux plus modestes. Le débat Horak s'articule autour de deux questions majeures : la signification de *weifa* (l'état originel de l'esprit) et celle de *mingde* (la puissance originelle de l'esprit).

Le débat Horak portait sur la question de savoir si les sages et les roturiers avaient le même esprit-cœur ; ce débat doit être compris en termes de graves inégalités sociales inhérentes à la fin de l'ère Joseon, ainsi que de l'auto-identification des lettrés de l'époque. Han Won-jin prétendait que la dotation physique dans l'état de weifa avait des gradations ou des variations, alors que Yi Gan prétendait que, dans l'état de weifa, le qì (souffle-énergie) était dans sa condition originelle et n'était donc pas sujet à des gradations ou des variations.

The Horak debate discussed whether sages and commoners had identical mind-and-heart; the debate should be understood in terms of the serious social inequalities inherent in late Joseon as well as the self-identity of the literati-officials of the time. Han Won-jin claimed that physical endowment in the weifa state had gradations or variations, whereas Yi Gan claimed that, in the weifa state, qì was in its original condition and therefore not subject to gradations or variations⁴⁶.

Le débat Horak sur l'égalité de l'esprit-cœur entre sages et roturiers se reflète dans l'intrigue de l'héroïne ayant deux pères. Cette intrigue soulève la question de savoir si les caractéristiques d'une personne sont le fruit de sa naissance ou de son éducation. Dans la pensée coréenne, ce débat remet en cause les hiérarchies sociales et les préjugés liés à la naissance et au statut social. En mettant en scène une héroïne avec deux pères, l'histoire examine comment les circonstances influencent le développement personnel. Elle propose que la véritable valeur d'une personne découle non pas de ses origines, mais de ses qualités intérieures et de ses réalisations, affirmant ainsi que l'héritage réside dans les efforts et les vertus personnels plutôt que dans les attributs innés ou les privilèges de naissance.

Néanmoins, ce discours est présenté à travers deux scènes oniriques, ce qui plonge les spectateurs dans l'incertitude, car un rêve ne doit pas être interprété de manière littérale. Bien que la signification des rêves puissent offrir des réponses à notre inconscient et convaincre certains, d'autres co-énonciateurs pourraient rester sceptiques quant à la crédibilité du message transmis par le feuilleton. Ainsi, le feuilleton engage chaque spectateur à interpréter et à reconstituer le sens à partir de ces symboles, créant un espace pour éviter toute controverse directe.

⁴⁶Suk-yoon Moon et Hansang Andrew Kim, « Discussions of the Uniqueness of the Sage's Mind-and-Heart in the Horak Debate », *Korea Journal*, 30 juin 2011, vol. 51, n° 2, p. 201 traduit de l'anglais.

Au terme de cette triple exploration — centrée sur la mère Yeon Ok, la consœur Yeon Jeong ainsi que sur les pères Yoo et Lee — se dessine une cartographie silencieuse de l’oppression féminine, exposant la cruauté banalisée de ces violences sans en proposer une contestation explicite, tant elles sont enracinées dans les usages de l’époque.

Force est de constater que, contrairement à l’hypothèse initiale, les figures féminines ne manifestent pas une volonté de transformation des normes sociales, mais incarnent au contraire des modalités de réassignation implicite. En s’appuyant sur l’article du sinologue Vincent Durand-Dastès, « Corps impénétrables et nonnes entremetteuses. Destins romanesques de la “fille de pierre” (*Shinü* 石女)⁴⁷», il est possible d’extrapoler un déplacement fonctionnel de ces personnages féminins : incapables d’accomplir leur propre trajectoire conjugale, certaines se voient investies d’un rôle subsidiaire, celui de faciliter la destinée d’autrui. Paradoxalement, cette figure de la *Shinü* est, dans la tradition littéraire chinoise, initialement associée au registre comique. Durand-Dastès précise que ces œuvres, bien que ludiques en apparence, émanent d’une frange lettrée de l’élite chinoise. Produites dans les marges d’une esthétique officielle, ces fictions licencieuses s’ancrent néanmoins dans une culture confucéenne élargie, où se croisent des accents de l’école de l’esprit-cœur et des influences bouddhistes et taoïstes. Le destin de ces « vierges malgré elles » — souvent vouées à la clôture monastique faute de trajectoire conjugale réalisable — cristallise alors un regard ambivalent sur les femmes entravées dans leur rôle social.

Les rapprochements peuvent sembler audacieux, pourtant la « fille de réconfort » dans *Spirit’ Homecoming*, la céramiste Jung dont le dévouement artisanal exclut toute intimité physique avec le héros masculin ou encore l’adolescente clonée traitée comme cobaye dans *La Mer de la Tranquillité* (고요의 바다, Netflix, 2021), toutes partagent un même statut liminal. Elles relèvent, à des degrés divers, de la figure archétypale de la *fille de pierre*, non comme métaphore de résistance, mais comme incarnation d’un mutisme structurel, assignées à l’entre-deux de la guérison et du martyre. Ainsi, dans le cas de *La Mer de la Tranquillité*, la reprise contemporaine de cette figure prend un tournant tragique. L’adolescente clonée, archétype moderne de la *fille de pierre*. Dans cette séquence, on découvre avec horreur les images documentant les échecs successifs des expériences pratiquées sur les clones. Cette scène est entrelacée à la séquence glaçante de la station lunaire où sont suspendus, sous vide, les corps des autres cobayes « prêts à l’emploi », réanimés à chaque série d’essais. Cette double révélation, accompagnée de cris de stupeur ou d’un silence abasourdi, brise toute

⁴⁷Vincent Durand-Dastès, « Corps impénétrables et nonnes entremetteuses. Destins romanesques de la “fille de pierre” (*Shinü* 石女) » G. Chicharro et al., *Le féminin et le religieux*, op. cit.

légèreté initialement associée à la figure clownesque. La dramatisation ne procède plus du comique, mais de l'effroi. Le récit met en scène non plus une simple entorse au mariage, mais la violence absolue faite aux corps rendus muets par l'expérience scientifique.



[TC : 00:16:24 à 00:17:57, dans l'épisode 7]

Ce traitement radical du corps fait écho, par contraste, aux différences entre les représentations corporelles en Europe et en Asie. Dans l'histoire de l'art européen, le nu s'est imposé comme un espace de tension entre le désir, la morale et l'idéalisation, au point de devenir un genre à part entière. En Asie, à l'inverse, le corps n'est pas un objet à contempler mais un support de flux — « le corps est plutôt un sac, quasiment informe, de souffle-énergie dont il convient de suivre le plus minutieusement la circulation (ainsi dans l'acupuncture)⁴⁸ ». On n'y cherche pas la forme idéale mais la continuité des énergies, la justesse du rythme, l'alignement intérieur.

La séquence remet en question l'hégémonie du savoir scientifique en révélant, par la mise en scène de corps féminins clonés vidés de souffle et de désir, la violence symbolique d'un regard objectivant qui nie toute dimension sensible ou éthique de leur existence.

⁴⁸François Jullien, Daniel Préfacier Bougnoux et François Préfacier L'Yvonnet, *De l'écart à l'inouï: un chemin de pensée*, Paris, France, L'Herne, 2019, p. 34.

IV : La manière d'influencer

Dans le cadre de la fiction causale, la tragédie a pour but de susciter chez le spectateur une catharsis, une purification des émotions par la pitié et la crainte éprouvées envers le protagoniste. Lorsqu'Œdipe découvre l'horrible vérité de son destin – qu'il a tué son père et épousé sa mère – il refuse de se laisser submerger par l'inéluctabilité de sa situation. Au lieu de se résigner, il prend le contrôle de son sort en se punissant volontairement, se crevant les yeux pour symboliser son aveuglement passé. En agissant ainsi, Œdipe transcende sa fatalité, démontrant une forme de maîtrise de son destin malgré les circonstances prédestinées.

Au contraire, dans la fiction analogique, la fatalité enferme les protagonistes dans un destin dont ils ne peuvent se défaire. Toute tentative de changer le cours de leur existence est vouée à l'échec, illustrant ainsi l'impuissance humaine face à leur destinée. Ce type de récit influence les spectateurs en leur suggérant que certaines choses sont inéluctables et échappent à tout contrôle, renforçant l'idée que tous les destins sont prédéterminés. Ce ressenti est d'autant plus prégnant, puisque le spectateur devient co-énonciateur du récit. La participation du public dans la narration rappelle celle du *Pansori* (판소리) un art lyrique traditionnel, où le narrateur-chanteur ou *Gwangdae*⁴⁹ avec le percussionniste ou *Gosu* sollicitent l'auditoire pour entonner des airs populaires connus, les engageant ainsi activement dans le déroulement de l'histoire. Il incorpore des chants folkloriques, chamaniques ou religieux, appelés *Sabip gayo*⁵⁰ dans l'intrigue principale, encourageant ainsi l'interaction du public.

Lors du stage dirigé par la chanteuse coréenne Min Hye-sung, qui s'est déroulé du 11 au 22 juin 2018 au Centre Culturel Coréen de Paris, les participants ont plongé dans une expérience artistique immersive et poétique. L'accent mis sur le chant leur a permis de créer des images visuelles à travers leurs voix en évoquant le paysage de la mer. Dans les chants folkloriques ou minyo des *Pêcheurs en mer*, une onomatopée est souvent prolongée pour imiter le souffle du vent s'étendant sur un océan calme et infini⁵¹. Le souffle du vent peut aussi être évoqué autrement, grâce à des mots imitant d'autres sons, comme l'illustre cette citation de la chercheuse Han Yu-mi dans *Le pansori : un art de la scène* : « Entre les sommets

⁴⁹Yu-Mi Han, *Le pansori : un art de la scène : patrimoine coréen vivant*, Besançon, France, Presses universitaires de Franche-Comté, 2015, p. 460-461.

⁵⁰Kim Kyung-Hee, "Theory of Pansori." In *Pansori*, edited by Yong-sik Yi. Vol. 2. Seoul, Korea: National Center for Korean Traditional Performing Arts, 2008, Seoul, Korea, National Center for Korean Traditional Performing Arts, 2008, vol.2, p. 63.

⁵¹Annexe 5 : captation du chant Minyo des *Pêcheurs en mer*

austères s'engouffrent et grondent les souffles tumultueux, ururururu !⁵²». Ces onomatopées immersives permettent aux spectateurs de visualiser les scènes et les récits de manière vivante. Contrairement aux trois coups marquant le début d'une représentation théâtrale, l'onomatopée mystérieuse « *deojil, deojil* » clôt le récit du Pansori de manière singulière.



Groupe des participants au stage animé par la chanteuse Min Hye-sung, le 22 juin 2018

Engager la participation des spectateurs les rend vulnérables. D'une part, l'expérience devient palpable et immersive, mais d'autre part, elle échappe à toute explication rationnelle. Être submergé par les émotions peut restreindre notre capacité à analyser l'action de manière critique. Cela explique pourquoi le concept de représentation ou de distance critique est absent dans la fiction analogique : la réaction des participants contribue directement à la construction de l'histoire. Alors, la fatalité qui s'abat sur les personnages du feuilleton devient un moyen d'influencer le spectateur.

Par exemple, le succès grandissant de la marchande en chef, Son Haeng-soo, se solde par une trahison fatale de la part de son assistante Sim Hwa-ryeong, incarnant l'impossibilité d'une véritable sororité. Ou encore, lorsque la meilleure amie ainsi que le frère de lait de

⁵²Yu-Mi Han, *Le pansori: un art de la scène : patrimoine coréen vivant*, Besançon, France, Presses universitaires de Franche-Comté, 2015, p. 460-461.

l'héroïne sont condamnés à la folie ou à la mort, car ils ne peuvent échapper à leur destin. La première est prisonnière de l'amour qu'elle ressent pour le frère de lait, Kim Tae-do, tandis que ce dernier est inexorablement lié à l'amour qu'il éprouve pour l'héroïne. Ces trajectoires conditionnent le spectateur à percevoir la passion comme une force incontrôlable et une faiblesse inhérente à la condition humaine.

A) La marchande Son

Dans le feuilleton, Son Haeng-soo, marchande en chef, est d'abord présentée comme une figure vénale, notamment à travers son implication dans la vente illégale de céramiques royales fournies par le céramiste Lee, père biologique de l'héroïne. Sa quête du profit semble être son principal moteur. Cependant, son refus de revendre les trois bols offerts par l'héroïne à un acheteur japonais révèle une évolution notable.



[TC : 00:14:14 à 00:15:49, dans l'épisode 2] [TC : 00:56:31 à 00:59:10, dans l'épisode 19]

Ce geste marque un tournant dans le développement de ce personnage, signifiant un éveil à l'importance de préserver le patrimoine culturel. En choisissant de ne pas vendre ces bols, Son Haeng-soo démontre qu'elle reconnaît leur valeur au-delà de l'aspect financier, considérant désormais leur signification artistique et culturelle. Ce changement suggère un début de rédemption où elle commence à s'affranchir de sa quête de profit pour adopter une vision plus respectueuse des objets qu'elle manipule. Cette transformation enrichit son personnage, dévoilant des aspects plus nuancés de sa personnalité. Ce refus pourrait donc être interprété comme un moment clé, marquant le début d'une réévaluation de son rôle, où elle passe d'une figure purement négative à une personne plus positive, en quête de réhabilitation aux yeux des spectateurs.

Malheureusement, alors que Son Haeng-soo prend sous son aile Sim Hwa-ryeong, une jeune femme qu'elle forme au commerce pour l'aider à rembourser les dettes de son père, cette décision se retourne contre elle de manière tragique. D'abord, Hwa-ryeong commence par trahir la confiance de sa mentor en acceptant l'échange des trois bols contre une boîte remplie de tortues d'or offerte par le samouraï Kenzo, un acte qui va à l'encontre des valeurs que Son Haeng-soo semblait avoir adoptées. Cette trahison marque le début d'une chute progressive pour la marchande en chef.

L'ambition de son assistante ne s'arrête pas là. Déterminée à conclure d'autres marchés, elle va jusqu'à assassiner sa cheffe, précipitant ainsi une transition brutale dans la dynamique des personnages. Cette évolution souligne un tournant négatif dans le récit, où l'antagonisme change de visage dès que le personnage de Son commence à montrer des signes de rédemption morale.



[TC : 00:37:06 à 00:40:28, dans l'épisode 24]

Le remplacement de Son Haeng-soo par Hwa-ryeong en tant qu'antagoniste met en lumière la nature impitoyable du pouvoir et de l'ambition dans l'univers du commerce. Alors que Son semblait sur le chemin de la réhabilitation, sa mort tragique rappelle que dans ce monde, les motivations éthiques sont souvent submergées par des forces plus sombres et opportunistes. Hwa-ryeong incarne cette nouvelle menace, plus implacable et calculatrice, prenant la place de Son non seulement en tant que figure d'autorité dans le commerce, mais aussi en tant que principale opposante dans l'histoire. Cette transition accentue la complexité narrative en montrant comment le mal peut persister et même se renforcer, malgré les tentatives de rédemption des personnages.

B) La meilleure amie Hwa-ryeong

Au début de l'histoire, Sim Hwa-ryeong, l'assistante de la marchande Son Haeng-soo, est d'abord présentée comme une alliée proche de l'héroïne, Jung. Leur relation est enracinée dans une amitié d'enfance, renforcée par le fait qu'Hwa-ryeong a été l'élève talentueuse du père adoptif de Jung, Yoo Eul-dam. Cette connexion préexistante entre les deux personnages, marquée par l'habileté supérieure de Hwa-ryeong en poterie durant leur adolescence, semble poser les bases d'une amitié solide et d'une compréhension mutuelle.



[TC : 00:33:59 à 00:35:08, dans l'épisode 1]

Néanmoins, cette relation initialement positive prend une tournure inattendue au fil de l'intrigue. Le passé partagé entre l'héroïne et Hwa-ryeong enrichit l'histoire, permettant d'explorer la complexité des amitiés et les pressions internes qui peuvent pousser un individu à faire des choix moralement discutables. L'évolution de Hwa-ryeong, influencée par ses frustrations et ses désirs inassouvis, ajoute une dimension tragique à son personnage.

L'amour non réciproque de Hwa-ryeong pour Kim Tae-do, le frère de lait de l'héroïne, joue un rôle crucial dans sa transformation. Tandis que Tae-do consacre toute son attention à protéger Jung, son indifférence envers les sentiments de Hwa-ryeong devient une source de souffrance pour cette dernière, à la fois durant leur adolescence et à l'âge adulte. Cet amour à

sens unique alimente en elle une frustration grandissante, exacerbant son ressentiment et l'éloignant de ses valeurs morales.



[TC: 00:32:01 à 00:33:58, dans l'épisode 2] [TC: 00:56:34 à 00:58:07, dans l'épisode 8]

Ce désir inassouvi, combiné à la déception de voir ses sentiments ignorés, pousse Hwa-ryeong à adopter des comportements de plus en plus répréhensibles. Elle trahit non seulement l'héroïne, mais aussi ses propres principes en dissimulant d'abord une information cruciale : l'envoi de Jung dans l'Empire de Chine est en réalité un stratagème pour la faire exécuter. Jung a en effet dépassé les attentes de l'Ambassadeur chinois en créant un bol capable de conserver les liquides chauds plus longtemps, un exploit perçu comme une offense grave, voire une humiliation pour le savoir-faire chinois.



[TC: 00:58:00 à 00:59:17, dans l'épisode 11]

Dans un moment de remords inattendu, Hwa-ryeong, révèle finalement cette information au frère de lait de Jung, lui permettant ainsi de tenter de la sauver. Cette confession tardive complexifie encore davantage le personnage de Hwa-ryeong, révélant un conflit interne entre sa loyauté et ses ambitions. La convoitise qu'elle nourrit pour Tae-do altère sa vision du bien et du mal, la menant sur un chemin de corruption morale.

Cette trajectoire met en lumière les nuances des relations humaines et les conséquences des désirs non réalisés. Même avec un passé commun et des liens forts, cela n'excuse en rien les actions néfastes de Hwa-ryeong. Ses décisions, motivées par des émotions incontrôlées et des ambitions dévorantes, restent moralement condamnables. Sa fin tragique, errant parmi les réfugiés à la recherche de chimères, sert de châtimement symbolique infligé par les créateurs, la condamnant peut-être pour ses meurtres et ses trahisons.



[TC: 00:40:59 à 00:41:16, dans l'épisode 32]

Le feuilleton joue habilement avec les attentes du spectateur, en introduisant des personnages dont les motivations évoluent de manière surprenante. Alors que certains personnages, d'abord perçus comme altruistes et prêts à se sacrifier pour les héros, se révèlent finalement être des antagonistes, l'ambivalence des arcs narratifs crée des éléments de surprise constants. Cette dynamique complexifie la narration, tenant le spectateur en haleine face à des retournements de situation inattendus.

C) Le frère de lait Tae-do

Dans son errance, le céramiste Yoo, père adoptif de l'héroïne, accepte l'aide de la mère de Tae-do pour allaiter Jung en même temps que son propre nourrisson. Kim Tae-do est ainsi lié à l'héroïne par un lien fraternel particulier, ayant été nourri au sein par la même femme après la mort de la mère biologique de l'héroïne lors de l'effondrement du four de potier par la foudre. Aux yeux de l'héroïne, Tae-do reste un frère de lait, pour lequel elle ressent beaucoup d'affection, mais sans jamais développer une attirance romantique. Adolescents, ils partageaient des activités comme le tir à l'arc et la chasse, renforçant leur complicité fraternelle. Cette proximité explique pourquoi l'héroïne, déjà garçon manqué à l'époque, avait acquis les compétences nécessaires pour creuser le piège dans lequel le Prince Gwang-hae finit par tomber.



[TC: 00:32:41 à 00:33:59, dans l'épisode 1] [TC: 00:59:18 à 01:00:04, dans l'épisode 11]

Néanmoins, Tae-do découvre peu à peu que son dévouement sans faille à l'égard de l'héroïne dépasse la simple affection fraternelle. Au fil du temps, il réalise que son obéissance à chacun des caprices de l'héroïne découle d'un amour silencieux. Par exemple, lorsque la situation l'exige, il n'hésite pas à orchestrer une mise en scène pour faire passer la mort de l'héroïne pour un suicide, se résignant à mentir à tous pour protéger celle qu'il aime, malgré la nature unilatérale de ses sentiments.

En grandissant, Tae-do perd de vue Jung, au point de ne plus la reconnaître lorsqu'elle se travestit en homme sous le nom de Yoo Tae-pyung. Le spectateur, conscient de cette transformation bien avant les personnages, assiste à une scène particulièrement ironique lorsque Tae-do, ignorant l'identité réelle de Tae-pyung, commet un vol aux conséquences graves. Il dérobe la ceinture du Prince, un objet précieux que l'héroïne, travestie, avait en sa possession pour des raisons qui échappent à Tae-do. Cette situation ajoute une dimension

cocasse à l'intrigue, accentuant la tension dramatique, car Tae-do, dans son ignorance, met en péril celle qu'il chérit.



[TC: 00:24:46 à 00:28:00, dans l'épisode 5]

Pour obtenir des informations sur l'assassin du père adoptif de Yoo, Tae-do accepte de collaborer avec la marchande Son Haeng-soo, une femme vénale et sans scrupules. Bien que ses méthodes soient discutables, sa motivation reste inchangée : venger la mort du père adoptif de l'héroïne, qu'il considère également comme un père. Sa loyauté inébranlable envers Jung le pousse à franchir des lignes morales, devenant lui-même voleur pour recueillir les informations nécessaires. Cette dualité dans ses actions révèle la loyauté de son personnage, qui pour son désir de justice est prêt à employer tous les moyens pour y parvenir.

L'amour que Tae-do éprouve pour l'héroïne ne l'aveugle pas, bien au contraire. Cet amour le pousse à devenir le garde du corps du Prince Gwang-hae, puis de son demi-frère cadet, dans le but de se constituer un réseau d'alliances influentes, capable de le sortir des situations les plus délicates. Bien qu'il soit conscient que le Prince est un rival amoureux, sa jalousie ne l'empêche pas de se montrer un allié indispensable lors des moments où l'héroïne est en danger de mort. Lorsque son amie d'enfance, Hwa-ryeong, lui révèle que l'héroïne est destinée à être envoyée dans l'Empire de Chine pour y être exécutée, il réagit immédiatement. Dans la scène suivante, on le voit se tourner vers le Prince, solliciter son appui pour libérer celle qu'il aime, démontrant ainsi que sa loyauté l'emporte sur ses sentiments personnels.



[TC: 01:00:32 à 01:02:38, dans l'épisode 5] [TC: 00:10:14 à 00:14:06, dans l'épisode 31]

Cette loyauté inébranlable le conduit inexorablement vers un destin tragique. Malgré ses efforts pour convaincre l'héroïne de fuir avec lui, la mettant à l'abri du danger et lui confessant à plusieurs reprises son amour, il ne parvient pas à la détourner de son dessein. Finalement, dans un ultime acte de bravoure, Tae-do se sacrifie pour la protéger, donnant sa vie au cours d'un combat acharné, contre les samouraïs japonais qui tentaient de la kidnapper. Sa mort devient un acte de dévotion ultime, scellant son destin tragique et renforçant l'impact de son sacrifice.

Étrangement, alors que les personnages féminins ne parviennent pas à surmonter leur jalousie — comme la concubine In Bin à l'égard de Gong Bin, ou encore Hwa-ryeong envers son amie Jung — les personnages masculins, quant à eux, réussissent à transcender ce sentiment pour protéger ceux qu'ils aiment. Le céramiste Lee se sacrifie pour sauver son fils et Tae-do, frère de lait de l'héroïne, donne sa vie pour elle. Cette dualité constante, où les femmes oscillent entre bienveillance et malveillance, tandis que les hommes demeurent intègres jusqu'au bout, traduit une discrimination notable. Le spectateur, emporté par la complexité des personnages et les revirements incessants, peine à prendre du recul pour discerner le patriarcat latent qui imprègne le récit. La vulnérabilité liée à ce manque de distance critique empêche de percevoir clairement comment ces histoires véhiculent des messages implicites. Les personnages féminins sont présentés comme imprévisibles et peu fiables, tandis que les hommes sont dépeints comme des modèles de constance et de loyauté.

Au terme de cette triple analyse — centrée sur la marchande Son, la confidente Hwa-Ryeong et le frère de lait Tae-Do — leur présence ne confirme pas tant un modèle de pathos destiné à rendre les spectateurs crédules qu'elle ne rend pensable une autre articulation du sensible et du politique, comme dans l'ontologie, soit la psychanalyse du feuilleton.

L'hypothèse de départ avançait que l'engagement sensoriel du spectateur dans la fiction analogique le rend vulnérable : l'immersion émotionnelle, en court-circuitant l'analyse rationnelle, empêcherait toute prise de distance critique. En cela, la fiction analogique serait étrangère à la représentation au sens traditionnel, puisque la participation affective du spectateur constituerait l'une des conditions de production du récit lui-même.

Or, cette hypothèse peut être renversée. En s'appuyant notamment sur les réflexions du sinologue et psychanalyste français Rainier Lanselle dans son article « *De quelques ombres de disparues. Observations à partir de la clinique psychanalytique chinoise*⁵³ », on peut envisager que la fiction analogique ne supprime pas la distance critique, mais la déplace : elle n'opère plus à partir d'un écart entre sujet et objet, mais à travers le trouble que suscite un désenchantement culturel partagé. Lanselle souligne combien l'Occident, à l'instar de l'Asie est marqué par une rupture silencieuse avec ses propres traditions — religieuses, sociales ou esthétiques — et que cette perte collective nourrit un symptôme contemporain : celui d'un sujet désorienté, traversé par une rationalité nouvelle qui disqualifie les formes symboliques anciennes sans leur substituer de récit fédérateur.

Ce n'est donc pas tant la science elle-même ou la causalité qui sont en cause, mais la manière dont son hégémonie narrative opère dans une société post-traditionnelle. La fiction analogique, en engageant le spectateur dans une expérience sensible directe, ne l'écarte pas de la pensée, mais lui propose une forme de résonance critique par l'affect : non pas en analysant la perte de sens, mais en la faisant sentir comme tension constitutive de la modernité.

Une scène du feuilleton *Poong, le psychanalyste de Joseon* (조선 정신과 의사 유세풍, TvN, 2022) illustre cette crise du rapport à la tradition : le jeune héros qui pratique la médecine traditionnelle, incapable d'intervenir face à un patient qui s'étouffe, reste paralysé malgré sa trousse d'aiguilles, tandis que le psychanalyste, formé à une approche moderne, applique une manœuvre de désobstruction contemporaine. Bien que les personnages soient en costume d'époque, le feuilleton ne vise pas une reconstitution historique, mais plutôt une transposition symbolique des tensions entre passé et présent. Cette scène incarne le

⁵³Rainier Lanselle dans son article « De quelques ombres de disparues. Observations à partir de la clinique psychanalytique chinoise » G. Chicharro et al., *Le féminin et le religieux*, op. cit., p. 278.

désenchantement des savoirs anciens et la confrontation brutale entre deux régimes de pensée – l'un symbolique, l'autre pragmatique – révélant un basculement ontologique au cœur même du récit.



[TC: 00:41:55 à 00:44:33, dans l'épisode 1]

En effet, la psychanalyse est souvent investie de vertus cliniques et thérapeutiques reconnues depuis longtemps en Occident. Comme le souligne Lanselle, l'émergence d'une parole libérée suppose une société où le conflit relationnel est reconnu comme composante normale du lien social et non comme une menace. Tandis que cette évolution s'est installée progressivement en Europe, elle reste plus récente en Chine, marquée par un retour tardif des traumatismes refoulés – notamment ceux liés au programme de planification familiale (計劃生育), dont le silence institutionnel a nourri un refoulé collectif désormais en demande de soin.

Cette configuration dramatique illustre comment le trauma, en entravant à la fois l'action et la réflexion, devient le symptôme d'une société tiraillée entre traditions refoulées et modernité imposée, où la fiction en costume reflète une quête identitaire en tension, sa coréanité. Loin d'être purement historique, ces récits rejouent dans un cadre esthétique codifié les contradictions contemporaines entre autorité pragmatique et subjectivité blessée. À travers la psychanalyse implicite des personnages, la fiction donne forme à un désenchantement collectif qui cherche, dans le sensible, une issue politique.

V : La manière de nouer

Dans la fiction causale, l'héritage aristotélicien privilégie une fable fondée sur la vraisemblance, car le poète, en tant qu'imitateur, cherche à représenter le monde de manière convaincante⁵⁴. L'œuvre vise à persuader le public en recréant une réalité plausible. À l'inverse, dans la fiction analogique, influencée par l'héritage guiguzien, la représentation fidèle de la réalité n'est pas l'objectif principal. Ici, l'invraisemblance de certaines situations devient un outil de persuasion indirecte, cherchant à influencer le lecteur ou le spectateur sans dévoiler ses intentions de manière explicite.

L'influence de l'Immortel taoïste Guiguzi (鬼谷子), offre une perspective singulière sur la fiction analogique. En opposition à l'orthodoxie confucéenne qui dominait la pensée chinoise depuis la dynastie des Han (206 av. n. è. – 220 n. è.), Guiguzi privilégie une approche affective, où la manipulation des perceptions et l'ambiguïté jouent un rôle clé. Alors que le confucianisme valorise la morale, l'harmonie sociale et l'ordre établi, Guiguzi, à travers son *Tao de la tromperie*, met l'accent sur des stratégies d'influence dissimulée, où l'art de déjouer les attentes et de manipuler les apparences est central.

Cette approche trouve un écho dans la fiction analogique, où l'invraisemblance et le paradoxe remplacent la logique causale aristotélicienne. Guiguzi enseigne la nécessité de comprendre les intentions de ses adversaires, de s'adapter à des situations changeantes et de masquer ses propres motivations, des principes qui se retrouvent dans la manière dont les auteurs de fiction analogique jouent sur l'incohérence apparente pour déstabiliser leur spectateur. Ce procédé rappelle le paradoxe de Gongsun Long : « *un cheval blanc n'est pas un cheval*⁵⁵ ». Par cette formule, les sophistes, comme Guiguzi, déconstruisent les conventions logiques et sociales pour manipuler les perceptions et faire émerger des vérités alternatives.

De la même manière, la fiction analogique utilise l'invraisemblance pour remettre en question les attentes du spectateur et le forcer à réfléchir au-delà des apparences. Les artistes qui adoptent cette démarche, cherchent à déstabiliser les attentes de leurs spectateurs et à explorer des facettes inattendues de l'expérience esthétique. Plutôt que de suivre un récit linéaire, la fiction analogique entrelace plusieurs histoires, à la manière de la passementerie. D'ailleurs, la passementerie remonte à une pratique humaine ancestrale comme stipulé dans l'ouvrage *L'art du maedup* de Kim Sang-Lan : : « *En Corée, les premières traces du maedup*

⁵⁴Aristote, Poétique, op. cit., p. 909 [1460b].

⁵⁵Jean Levi, « De la dispute sophiste au dialogue philosophique », *Antiquorum philosophia : an international journal* : 1, 2007 [sample copy], 2007, p. 1000-1031.

*dateraient de la période dite des Trois Royaumes. Cette période s'étend du I^{er} siècle avant Jésus-Christ au VII^e siècle. De nombreuses représentations picturales témoignent de l'usage de cordons noués pour orner les ceintures, les coiffures de cérémonie, les drapeaux⁵⁶». Cet art coréen, appelé *Maedup*, consiste à nouer des fils pour créer des motifs complexes. Les nœuds, essentiels dans cette technique, revêtent des symboles tels que la longévité, la prospérité ou encore la protection, chaque type de nœud portant un sens distinct, souvent liée à des croyances culturelles ou religieuses⁵⁷.*

Dans le feuilleton, cette approche se manifeste à travers une construction narrative où chaque situation, aussi invraisemblable qu'elle puisse paraître, trouve une explication. Prenons, par exemple, la naissance fantasmagorique de l'héroïne, venue au monde dans un four de potier frappé par la foudre, symbole d'une intervention divine. Ce détail renvoie à l'idée d'une descente céleste, où l'héroïne est perçue comme une déesse incarnée, marquant dès sa naissance son destin extraordinaire. Ce nœud miraculeux se renforce par le fait que les deux protagonistes, orphelins de mère, partagent une tragédie commune qui les unit dès le début du récit. L'absence maternelle devient ainsi un second nœud improbable, mais unissant leurs destinées sous le signe d'une souffrance partagée. Ce parallèle tragique entre les deux héros est une manière de sceller leur lien affectif et de les lier par une forme de destin inéluctable. Enfin, l'héroïne se trouve face à un troisième nœud inattendu, marqué par une double piété filiale. D'un côté, elle porte le poids de l'héritage artistique de son père adoptif, qu'elle est destinée à perpétuer et de l'autre, elle doit affronter l'homme qui a causé tant de morts, tout en découvrant son lien de sang avec lui. Ce dilemme met en lumière la difficulté de concilier deux formes de filiation : l'une basée sur la transmission culturelle et l'innovation, l'autre sur le sang et la tradition.

Ces nœuds narratifs introduisent la mécanique centrale du feuilleton dont le but est : la préservation et la transmission du patrimoine céramique à l'échelle nationale et internationale. Le four de potier, lieu de la naissance mystique de l'héroïne, ne sert pas seulement de décor, il incarne le cœur même de la tradition artisanale. Il devient une métaphore vivante de l'héritage culturel que Jung se voit chargée de protéger et de faire prospérer.

⁵⁶*Ibid.*, p. 7.

⁵⁷Sang Lan Kim et Olivier d'Huissier, *Nœuds coréens: bijoux & accessoires*, Paris, France, Fleurus, 2006, p. 56.

A) La déification de Jung

Le titre du feuilleton, *La Déesse du Feu*, renvoie à une légende chinoise sur la divinité protectrice des céramistes. En 1910, dans le *Journal Royal d'Études Asiatiques* (*The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*) des presses universitaires de Cambridge, l'Anglo-saxon James Dyer Ball (1847 – 1919) né en Chine, évoque cette légende. Il y décrit la divinité qui, selon la tradition, veille sur les artisans céramistes, les protégeant et garantissant la perfection de leurs œuvres. Cette référence ancienne se retrouve dans le feuilleton à travers le personnage central, Yoo Jung, dont la naissance miraculeuse survient dans un four de potier frappé par la foudre. Cet événement symbolique, présenté dès le premier épisode, fait écho à la légende des *bols à dragons*⁵⁸ qui sortent du four parfaitement formés. De la même manière, Jung est perçue comme une incarnation parfaite, comparée à une déesse, protégée par le *Génie du Feu et du Souffle*.

La cuisson des grands bols à poissons-dragons ayant échoué année après année, les eunuques en charge ont infligé des punitions très sévères. C'est sans aucun doute en ruminant ce problème que cette future divinité s'est jetée dans la fournaise ardente avec, bien sûr, le résultat que les bols à dragons en sont sortis tout à fait parfaits.

*The baking of large dragon fish-bowls having failed year after year, the eunuchs in charge inflicted most severe punishments. Doubtless brooding over this trouble the future god leaped into the burning furnace with, of course, the result that the dragon-bowls came out quite perfect*⁵⁹.

Cette naissance extraordinaire s'inscrit dans un contexte où des inspirations chinoises, notamment celles relatives aux divinités des céramistes, se mêlent à l'univers narratif coréen. Cependant, ces influences extérieures ne servent pas seulement de toile de fond historique. Elles signalent également une volonté d'affirmer l'individualité de l'artisanat coréen, qui, tout en empruntant certains éléments symboliques à la culture chinoise, développe ses propres nuances. La légende chinoise, utilisée ici comme point de départ, trouve un écho spécifique dans la manière dont les artisans céramistes coréens ont façonné leur propre identité culturelle et artistique.

⁵⁸J. Dyer Ball, « Review of Description of Chinese Pottery and Porcelain », *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 1910, p. 1373.

⁵⁹*Ibid.*

Le feuilleton exploite ce jeu entre le destin individuel des personnages et leur lien avec l'art du feu à travers des scènes dramatiques et imprégnées de mysticisme. L'un des moments clés survient lorsque la potière Yeon Ok, après avoir dénoncé le céramiste Lee pour son implication dans l'empoisonnement de la concubine Gong Bin, est poursuivie dans les bois par son homme de main, Ma-poong. Alors qu'elle est grièvement blessée d'un coup de sabre, Yeon Ok révèle à son agresseur qu'elle est enceinte de son maître, le céramiste Lee, et porte son enfant. Cette révélation, plutôt que de la sauver, la condamne à être emprisonnée dans une réserve, d'où elle finit par s'échapper pour accoucher dans un four de potier. Cette séquence illustre à la fois le pouvoir destructeur et protecteur du feu dans l'univers du feuilleton, où le four de potier devient le théâtre de vies qui se créent et se transforment.



[TC : 00:26:33 à 00:32:19, dans l'épisode 1]

Le caractère fantastique et mystique de cette scène est renforcé par l'intervention de la foudre, qui frappe le four à l'instant précis où Yeon Ok accouche. Ce moment miraculeux coïncide avec la libération du céramiste Yoo, accusé à tort de trahison pour l'empoisonnement de la concubine royale. Par une série d'événements quasi surnaturels, Yoo est gracié pour célébrer la naissance du Prince Gwang-hae, tandis qu'il parvient de justesse à sauver des décombres du four effondré le nourrisson de Yeon Ok : l'héroïne Jung. Ces retournements de situation, bien que parfois excessifs, mettent en lumière une esthétique propre au feuilleton, où le fantastique et le dramatique s'entrelacent pour former une trame narrative dense et imprévisible. Le feu, omniprésent dans cette narration, devient non seulement un symbole de

C. Lou SOSSAH | La fiction analogique à partir du feuilleton télévisé sud-coréen : une étude de cas, « La Déesse du Feu » (불의 여신 정이) de 2013 à nos jours | 2024

création et de destruction, comme deux fils conducteurs qui relient les destinées humaines à l'art ancestral de la céramique, dans un monde où l'invisible façonne le visible.

En effet, l'héroïne Jung subit une épreuve tragique lorsqu'un four explose, un acte criminel orchestré par le céramiste Lee et exécuté par son homme de main, Ma-poong. Cet événement survient alors que Jung tente de prouver que les superstitions associées aux femmes, considérées comme portant malheur dans les ateliers de céramique, sont infondées. En cherchant à démystifier ces croyances archaïques, elle se retrouve elle-même victime des flammes, qui la privent de la vue et anéantissent ses perspectives de devenir céramiste royale.



[TC : 01:05:38 à 01:06:30, dans l'épisode 17]

Cette cécité imposée par le feu ne marque cependant pas la fin de son parcours. Bien au contraire, elle devient un catalyseur de transformation intérieure. D'abord perçue comme une malédiction qui brise ses ambitions, la perte de la vue pousse Jung à développer des capacités insoupçonnées. Privée de sa vision, elle adapte son art en se concentrant sur ses autres sens : elle utilise le goût, rétablissant une connexion intime avec la glaise chaque qui fut une expérience sensorielle apprise dans son enfance avec le Maître Moon Sa-seung. Ce dernier lui enseigne à nouveau à créer des bols en s'appuyant sur le toucher, ressentant la forme et la texture de l'argile entre ses doigts avec une précision nouvelle. Enfin, lors de la cuisson, au côté de sa consœur Yeon Jeong, elle utilise l'ouïe et le ressenti pour évaluer la qualité des flammes, percevant les nuances du feu à travers les sons et la chaleur qu'il produit.

Grâce à cette maîtrise sensorielle, elle surmonte son handicap et de là, va naître un dépassement de ses capacités.



[TC: 00:46:27 à 00:47:11, dans l'épisode 18] [TC: 00:55:21 à 00:56:54, dans l'épisode 18]

Lors d'une compétition contre son demi-frère, le vase de Jung n'est pas sélectionné par la concubine In Bin, entraînant son renvoi de la Manufacture Royale par le céramiste Lee. Plutôt que de se laisser submerger, Jung transforme cette épreuve en une opportunité de réinvention. La renaissance de Jung, en surmontant la perte de son principal outil – la vue – redéfinit les contours de son art, démontrant que l'essence même de la céramique ne réside pas seulement dans ce que l'on voit, mais dans ce que l'on ressent, entend et goûte. Le parcours de l'héroïne devient ainsi un symbole de la persévérance humaine et de la créativité, prouvant que les obstacles peuvent devenir des tremplins vers une forme d'éveil intérieur.

B) Le trio d'assistants céramistes

Dans le feuilleton, il n'y a pas un mais deux héros, le Prince Gwang-hae et la potière Yoo Jung, car on suit l'évolution de ces deux brins de fils pour faire avancer le nœud de l'histoire. L'utilisation de cette métaphore est une manière de décrire la structure narrative du feuilleton. L'idée que les histoires de deux héros évoluent de manière parallèle et entrelacée, formant des nœuds symboliques, peut créer une image de la dynamique narrative. Tout comme la passementerie utilise un motif de base pour développer de nouveaux nœuds, le feuilleton enrichit l'histoire en ajoutant des personnages récurrents qui se nouent au couple des héros.

L'histoire s'appuie ainsi sur une structure où le développement des personnages secondaires ajoute ou retire des nœuds à l'intrigue principale. Le trio d'assistants céramistes que Yoo Tae-pyung rencontre à la Manufacture Royale incarne cet enchevêtrement narratif. Ces trois personnages, qui forment un soutien comique et dynamique autour de l'héroïne, sont liés à son destin. Lorsqu'elle est renvoyée de la manufacture, ils sont également licenciés, renforçant ainsi la connexion entre leurs parcours respectifs. Ce lien se poursuit lorsqu'ils décident de la suivre et deviennent ses assistants dans sa propre maison de potier, héritée du céramiste Yoo.



[TC : 01:01:39 à 01:04:00, dans l'épisode 19]

Les trois assistants arrivent à point nommé, alors que l'héroïne se trouve démunie, manquant à la fois de grès pour façonner ses bols et de bois pour alimenter son four, un obstacle majeur à la poursuite de son art. Leur apparition, semblant presque providentielle, vient résoudre cette impasse de manière inattendue. Plutôt que d'affaiblir la détermination de Jung, cette intervention fortuite renforce les liens de solidarité et de soutien qui se tissent entre elle et ses trois compagnons d'infortune.

Ce laçage narratif, avec ses nœuds de destin entrecroisés, non seulement fait avancer l'histoire, mais contribue également à la richesse émotionnelle du feuilleton. Un exemple significatif survient lorsque l'héroïne est accusée devant le magistrat d'avoir diffusé la rumeur selon laquelle ses bols en céramique, contrairement aux bols en bois, ne provoqueraient pas de troubles digestifs, lui valant un bénéfice considérable. Pourtant, la vérité se révèle bien différente : elle donnait ses créations, se contentant des modestes offrandes des villageois. Lorsqu'elle est finalement acquittée, le trio, accompagné des villageois, l'accueille dans une célébration collective, témoignant de l'attachement et de la reconnaissance qu'ils lui portent. Ce moment souligne la force des liens tissés entre les personnages et leur solidarité.



[TC: 00:09:26 à 00:10:22, dans l'épisode 20] [TC: 00:10:42 à 00:11:21, dans l'épisode 20]

Ou encore, lorsque le trio d'assistants se voit chargé de veiller sur l'héroïne, Jung, par crainte des réprimandes de Kim Tae-do, son frère de lait. Ce dernier, protecteur intransigeant, les avait sévèrement sermonnés dans le passé pour leur manque de vigilance envers elle. Craignant une nouvelle confrontation avec Tae-do, le trio redouble de précautions, étant responsable si Jung est piquée par un moustique, tombe ou manque un repas, tout en apportant une touche légère et comique à cette situation de tension.

Le trio d'assistants évolue de simples protecteurs de Jung à défenseurs de la nation elle-même. Leur rôle prend une autre tournure lorsque, suivant Jung dans son évasion de la Manufacture Royale, occupée par l'armée nippone, ils s'unissent pour rejoindre le Prince Gwang-hae. Ils espèrent faire libérer leurs collègues emprisonnés par les Japonais. En chemin,

ils sont témoins du chaos qui déchire le pays, marqué par la désertion de certains et l'engagement de ceux qui choisissent de défendre leur terre. Les trois jeunes hommes, d'abord naïfs et peu préparés aux réalités du conflit, finissent par s'engager militairement, mûrissant à travers cette expérience brutale. Jung, en tant que nœud central, devient le lien qui permet de maintenir leur unité, leur offrant un espoir de se retrouver une fois la paix rétablie.



[TC : 00:29:04 à 00:30:01, dans l'épisode 32]

Cette évolution des personnages illustre des thèmes importants : la responsabilité civique, le patriotisme et la manière dont leur métier de céramistes contribue à la santé publique à travers la fabrication de bols plus hygiéniques. Ainsi, le feuilleton montre comment l'artisanat et le devoir national peuvent se rejoindre, enrichissant symboliquement la fable.

C) L'homme de main Ma-poong

Le trio d'assistants joue un rôle clé en nouant des liens avec l'héroïne, tout en dénouant les situations délicates auxquelles elle est confrontée. En revanche, le personnage de Ma-poong, homme de main du céramiste Lee, semble voué à dénouer uniquement les intrigues au bénéfice de son maître. Il exécute les basses œuvres avec loyauté, mettant en place les stratagèmes nécessaires à la réussite de Lee. Néanmoins, au fil de l'histoire, Ma-poong évolue. Bien qu'attaché à son devoir envers le céramiste Lee, il nourrit en secret une rancœur qui le pousse à chercher vengeance. Cet élément narratif renforce la complexité de son personnage, qui ne se limite pas à une simple obéissance aveugle. Ma-poong détient une information capitale : la véritable filiation de Jung, fille du céramiste Lee. Plutôt que de divulguer ce secret, il choisit de le garder enfoui, retardant ainsi le moment où ce nœud narratif se dénouera. Ce n'est qu'à la veille de sa mort, alors emprisonné et sur le point d'être empoisonné par ordre de son maître, qu'il confie enfin cette vérité à Jung. Ces aveux tardifs ajoutent une nouvelle dimension tragique à son personnage, qui, bien que fidèle jusqu'au bout, trouve un ultime soulagement dans la révélation de ce secret.



[TC : 00:50:12 à 00:52:48, dans l'épisode 29]

Ma-poong n'est pas un simple exécuteur d'ordres, ni un meurtrier sans scrupules. Il est souvent en proie à des doutes, remettant en question certaines décisions que lui impose son

devoir. Lorsque l'héroïne devient aveugle, au lieu de profiter de sa vulnérabilité, comme on aurait pu s'y attendre, Ma-poong choisit de l'aider à se relever lorsqu'elle tombe. Ce geste, surprenant venant de lui, révèle la complexité de son caractère, marqué par un certain humanisme, même dans un rôle apparemment voué à la violence.



[TC : 00:12:16 à 00:13:40, dans l'épisode 19]

Ce n'est pas la première fois que Ma-poong hésite face aux ordres de son maître. Une scène clé, souvent sous-estimée dans l'intrigue, illustre son dilemme intérieur. Lorsque la potière, enceinte de l'enfant du céramiste Lee, confesse son état à Ma-poong, celui-ci est censé la tuer. Toutefois, au lieu d'accomplir froidement cet acte, il décide de l'enfermer dans une réserve et de demander conseil à son maître, signifiant ainsi son trouble moral. Ce moment, bien que fondamental pour comprendre le personnage de Ma-poong, est en partie éclipsé dans la narration, où seul le monologue de Lee, réagissant à la nouvelle, est mis en lumière. À travers cette scène, on découvre une facette inattendue de Lee, celle d'un père aimant et protecteur envers son fils unique.

Dans ce retour en arrière (*flashback*) révélateur, Lee apparaît aux côtés de son épouse, discutant tendrement après la naissance de leur fils. Ce dernier, selon une prophétie, est destiné à se voir dérober ses talents par l'enfant qui naîtra ensuite. Face à cette prédiction, Lee rit sans y croire. Plutôt que de risquer l'avenir de son fils, la mère prend la décision de ne jamais avoir d'autre enfant, convaincue qu'un second héritier pourrait éclipser son aîné. Après

ce retour en arrière, qui donne un éclairage crucial sur la psychologie de Lee. Sa volonté de ne plus souhaiter d'autre enfant n'est pas seulement motivée par l'ambition ou l'égoïsme, mais par une peur viscérale de compromettre le destin de son fils. Ce choix, que l'on pourrait d'abord interpréter comme calculé, trouve ainsi ses racines dans une émotion plus humaine : l'amour protecteur d'un père. C'est cette crainte, nourrie par la superstition, qui explique en partie son attitude envers la potière et sa décision d'ordonner à Ma-poong de s'en débarrasser.



[TC : 00:26:15 à 00:26:33, dans l'épisode 1]

Ma-poong devient ainsi un personnage nœud qui, malgré son rôle de bras droit du céramiste Lee, joue un rôle dans la protection, voire la survie de Jung. Cette retenue de Ma-poong, à la fois dans ses gestes et ses choix, montre que malgré sa position d'homme de main, il est animé par des dilemmes moraux. Ses doutes récurrents illustrent la tension entre son devoir et sa conscience, ajoutant une dimension tragique à son personnage. Ce conflit interne le rend plus nuancé que l'image d'un simple subalterne brutal et met en relief sa propre lutte pour trouver un équilibre entre loyauté et humanité. Ses hésitations révèlent non seulement son propre tiraillement, mais aussi l'impact des choix moraux dans une intrigue où la loyauté, le pouvoir et l'humanité s'entremêlent constamment.

Au terme de cette triple analyse — consacrée à la déification de Jung, au trio d'assistants céramistes, ainsi qu'à l'homme de main Ma-Poong — émerge une lecture des nœuds narratifs comme vecteurs d'un héritage matrimonial, où la transmission du savoir-faire céramique s'inscrit dans une mémoire collective façonnée par le féminin, le mythe et la filiation.

En s'appuyant sur les travaux de l'anthropologue Claudine Vassas, notamment dans son article « Écrire au féminin », on peut proposer une relecture méta-énonciative de ces nœuds : ce sont moins des dispositifs de conservation patrimoniale que des matrices symboliques féminines. Comme elle le suggère, « On a là un '*marmel matriciel*' surinvesti, comme quintessence du féminin, disputé et confisqué fantasmatiquement par les hommes à travers les nombreux mythes d'origine qui excluent les femmes, ou les grands rites d'initiation masculine qui consistent en une production des hommes par eux-mêmes⁶⁰ ». Cette perspective, proche de la thèse de Françoise Héritier sur la « valence différentielle des sexes⁶¹ », permet d'interpréter la structure en nœud non seulement comme une métaphore narrative, mais aussi comme une affirmation du féminin en tant que force générative. Nouer un récit comme on noue un cordon ombilical devient alors un acte d'inscription du féminin, non pas dans l'ordre du discours masculin dominant, mais comme contre-forme autonome à l'intérieur du récit analogique.

Ainsi, formuler une narration à travers des nœuds — à l'image du nouage du cordon ombilical lors de la naissance — renvoie peut-être à une parole autre, une affirmation discrète du féminin au sein même de la structure narrative où l'héroïne préserve le matrimonial, à travers le feu du four et les tensions de la filiation plutôt que le patrimonial. Cette configuration rappelle l'analyse de Vassas dans son sous-chapitre « En lettres de sang », en particulier lorsqu'elle évoque l'épisode biblique de Séphorah, en pratiquant la circoncision, geste rituel fondateur. Séphorah s'inscrit à l'origine de cet acte masculin ce qui affirmerait une filiation féminine. Elle inscrit ainsi, un nom, une appartenance, une mémoire, non pas par l'autorité d'un homme, mais par la chaîne de femmes qui ont sauvé et nourri Moïse.

En décembre 2018, lors d'un entretien à Séoul, la scénariste Song Jae-jeong⁶² — seule auteure du feuilleton *W – Deux Mondes* (더블유, MBC, 2016) — m'a confié que la structure

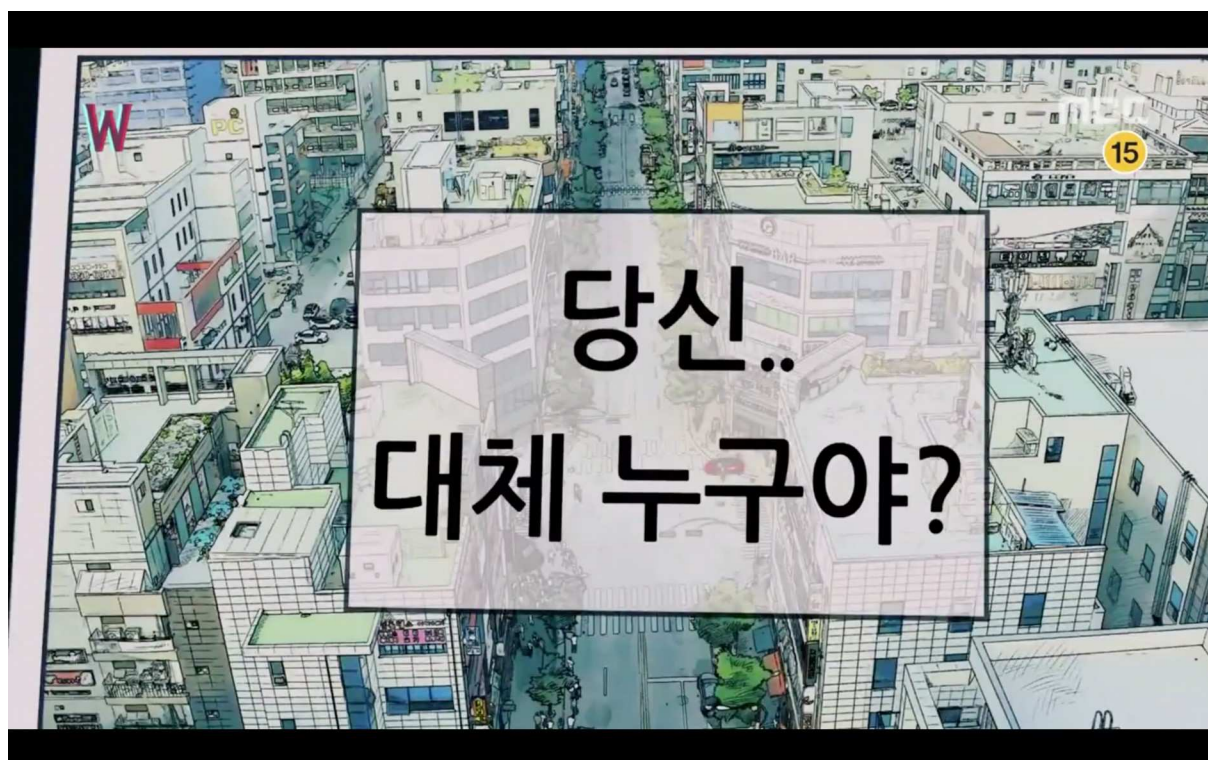
⁶⁰Claudine Vassas dans son article « Écrire au féminin », G. Chicharro et al., *Le féminin et le religieux*, op. cit., p. 265.

⁶¹Françoise Héritier, Nicole Echard et Catherine Quiminal, *La valence différentielle des sexes au fondement de la société? : Entretien avec Françoise Héritier-Augé...*, Montrouge, France, Association française des anthropologues, 1991.

⁶²Annexe 4 : entretien avec Song Jae-jeong

du récit était trop complexe pour permettre une écriture à plusieurs mains. La diégèse articule deux univers : celui de la narration principale avec celui d'une bande dessinée en ligne (webtoon) qu'elle contient, dont la fiction finit par entremêler les deux réalités narratives. Ce geste féminin de nouer trouve un écho dans la dernière scène du premier épisode de *W – Deux Mondes*, lorsque le héros, ayant échappé à l'accident de voiture dessiné par son créateur, s'adresse à ce dernier et lui demande : « Vous... mais qui êtes-vous ? » [당신.. 대체 누구야?].

Cette parole inaugurale interroge la fiction elle-même — comme si l'œuvre en venait à questionner son auteure — dans un retournement méta-narratif qui rappelle la signature d'une filiation inversée.



[TC : 00:58:01 à 01:01:09, dans l'épisode 1]

Une telle configuration dramatique déconstruit la linéarité narrative au profit d'un scénario auto-réflexif, où chaque retournement, d'un monde fictif à l'autre, devient l'expression d'une remise en question du créateur lui-même. À l'instar du protagoniste qui refuse la mort décrétée par son créateur fictif, la scénariste du feuilleton, Song Jae-jeong, inscrit dans la structure narrative une résistance à l'effacement de la féminité en revendiquant une filiation matricielle symbolique. Elle fait advenir une écriture en nœuds — souple, dynamique, non linéaire — dans laquelle la causalité reste traversée par la limite inhérente à toute existence, où l'élan créateur ne cesse de renaître dans l'éphémère.

Partie II : Le discours discursif dans la fiction analogique

I : La perspective coréenne

Dans la fiction causale, tout repose sur la cohérence et la logique des événements. La tragédie est un exemple privilégié de ce type de fiction, où chaque événement découle logiquement du précédent. Les actions, les choix des personnages, les conséquences sont toutes reliées par des liens de cause à effet. L’auteur doit structurer ces éléments de manière rigoureuse, ce qui donne l’impression que tout est méticuleusement planifié et calculé. Le spectateur ou le lecteur perçoit une cohésion parfaite, car la fable est construite selon un discours qui suit des principes rationnels.

En revanche, dans la fiction analogique, le narrateur ou l’auteur dissimule volontairement ses intentions. Ce type de fiction n’est pas guidé par une logique de cause à effet, mais fonctionne plutôt par associations libres, symboliques ou métaphoriques. Il devient difficile de percevoir une intention claire, car le récit semble insaisissable, voire improvisé. Les événements ne paraissent pas s’enchaîner selon une logique calculée mais émergent de manière imprévisible, souvent déroutante, ce qui donne l’impression que l’auteur n’a pas suivi une structure fixe. D’ailleurs, dans la musique traditionnelle coréenne, l’accent est mis sur l’individualité et la création d’un style personnel, contrairement aux traditions japonaises où l’imitation fidèle du maître est souvent requise. Les disciples coréens sont encouragés à s’éloigner du modèle de leur enseignant, à développer leur propre voie artistique et à fonder leur propre école. L’improvisation joue un rôle clé dans ce processus, car elle permet une expression unique, évitant le « son photographique », qui désigne la reproduction exacte du style d’un autre.

Ces observations sont avancées par l’historien Choi Joon-sik (최준식, 1956 –), dans *Comprendre les Coréens et leur culture* (*Understanding Koreans and their culture*, 2007) où il analyse les arts coréens en proposant comme singularité la notion de spontanéité. De plus, Choi met en lumière l’importance de l’improvisation dans la musique traditionnelle coréenne, où la spontanéité découle d’une grande maîtrise technique, permettant aux musiciens de créer librement. Un exemple illustratif est celui de Sim Sang-geon, maître du gayageum (instrument à douze cordes), qui variait ses interprétations à chaque performance. Un élève tenta de reproduire exactement une version précédente, mais Sim, totalement immergé dans l’instant musical, déclara que cette musique n’était plus valable, car elle appartenait au passé.

*The student, frustrated at his
teacher’s continued*

*L’élève, frustré par la
dissimulation persistante de son*

C. Lou SOSSAH | La fiction analogique à partir du feuilleton télévisé sud-coréen : une étude de cas, « La Déesse du Feu » (불의 여신 정이) de 2013 à nos jours | 2024

dissimulation, recorded Sim's music during the lesson and played the cassette back to the teacher. Sim responded by saying that the music recorded in the cassette is no longer valid because it is not the music of today, but that of yesterday. This clearly shows how improvisation is valued in Korean traditional music

professeur, a enregistré la musique de Sim pendant la leçon et a joué la cassette au professeur. Sim a répondu en disant que la musique enregistrée dans la cassette n'est plus valable, car ce n'était pas la musique d'aujourd'hui, mais celle d'hier. Cela montre clairement la valeur donnée à l'improvisation dans la musique traditionnelle coréenne⁶³.

Cette anecdote illustre l'esthétique coréenne, centrée sur l'expression impulsive, présente également dans la calligraphie et la danse traditionnelles, où l'artiste capture l'énergie et l'émotion du moment présent. Dans le feuilleton, on explore l'impulsivité, notamment dans la relation du demi-frère, Lee Yook-do, amoureux de l'amie d'enfance de l'héroïne, Sim Hwa-ryeong. Ce thème apparaît également à travers le comportement du Maître céramiste, Moon Sa-seung, dont le rejet des normes académiques traduit une volonté de rupture. De plus, la simplicité de certaines œuvres du père adoptif, Yoo Eul-dam, probablement produites par cette approche improvisée, éveille un certain amusement chez le spectateur.

⁶³J. Choi, *Understanding Koreans and their culture*, op. cit., p. 117

A) La spontanéité de Lee Yook-do

La spontanéité, bien ancrée dans certaines formes d'art coréen, reflète une dimension essentielle de la créativité qui transcende les frontières culturelles. Elle se manifeste particulièrement dans la danse traditionnelle coréenne, où l'improvisation des gestes permet aux danseurs d'exprimer leurs émotions et leur énergie en lien direct avec le moment présent. Chaque mouvement devient ainsi un reflet immédiat de l'état intérieur de l'artiste, conférant à la performance une fluidité qui échappe à la rigidité des chorégraphies strictement codifiées.

*La question de savoir comment
définir l'éthos des arts à la fin
de la période Joseon laisse
place au débat, mais j'aime
utiliser le terme
« spontanéité », qui est fondé
sur mon observation des
modèles de comportement du
peuple coréen. Je crois que les
Coréens, par nature, détestent
suivre des ordres stricts et
détestent vivre dans un cadre
social normalisé, mais
préfèrent penser et se
comporter de façon libre.*

*The question of how to define
the ethos of the arts in the late
Joseon period leaves room for
debate, but I like to use the term
'spontaneity'. This is based on
my observation of the
behavioral patterns of the
Korean people. It is my belief
that Koreans, by nature hate to
follow strict orders and detest
living within a standardized
social frame, but prefer to think
and behave in a freewheeling
fashion⁶⁴.*

En musique, notamment dans le *Pansori*⁶⁵ (art lyrique) et le *Sinawi*⁶⁶ (musique instrumentale improvisée) l'improvisation est au cœur de l'expression artistique. Les chanteurs et musiciens, tout en respectant les cadres traditionnels, laissent place à l'imprévu, adaptant leur performance à l'énergie du public ou à leurs propres émotions. Ce jeu d'interaction entre structure et liberté renforce l'intensité dramatique et donne à chaque représentation une singularité inédite.

Dans le feuilleton, l'imprévisibilité devient le leitmotiv des créateurs, qui cherchent constamment à surprendre le spectateur. Par exemple, lorsque Lee Yook-do, le demi-frère de l'héroïne, tente de défendre Sim Hwa-ryeong, l'amie d'enfance de cette dernière, face à des brigands, on ne s'attend pas à le voir ridiculisé au point de tomber tête la première dans la boue. Auparavant, les brigands avaient été engagés pour commettre un méfait orchestré par

⁶⁴J. Choi, *Understanding Koreans and their culture*, op. cit., p. 108-111 traduit de l'anglais : « ».

⁶⁵Mee-Jeong Lee et Frédéric Veillon, *Le pansori : un art lyrique coréen*, Paris, France, Centre de recherche sur la Corée, Paris VIII : Maisonneuve et Larose, 2002, 125 p.

⁶⁶Eun-Kyung Shon, *Le sinawi, évolution et artistisation de la musique hétérophonique improvisée coréenne*, Paju, Corée, République de, Joyul, 2013, 2013, 390 p.

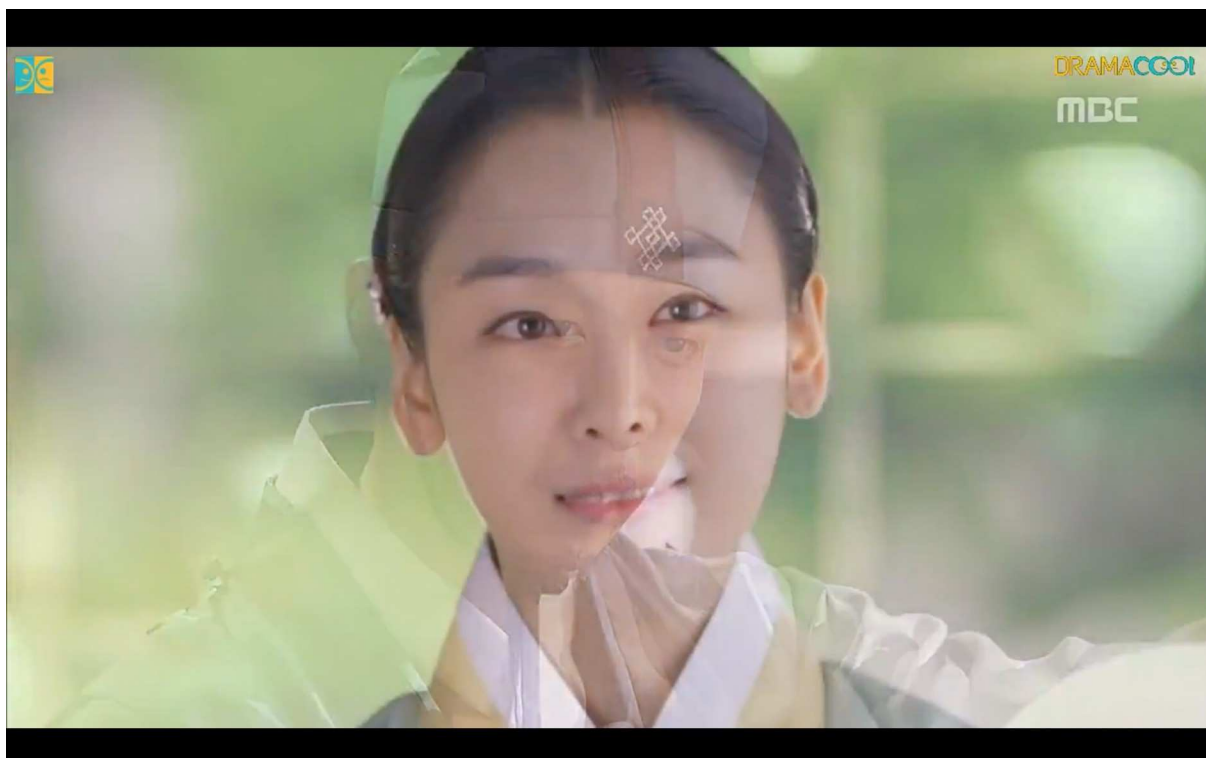
Hwa-ryeong, qui devait les rétribuer. L'intervention de Yook-do apparaît donc incongrue, car il était attendu que Hwa-ryeong réponde de ses actes.



[TC : 00:39:51 à 00:42:13, dans l'épisode 12]

La crédibilité du demi-frère s'effondre, car il passe pour un idiot, aveuglé par l'amour. Pourtant, il avait été présenté jusqu'alors comme un rival artistique de taille pour Jung. Progressivement, son amour pour Hwa-ryeong, la jeune marchande, rappelle l'archétype de la muse inspirant l'artiste.

Dans une autre scène, le portrait de la jeune femme se superpose au visage de Yook-do symbolisant sa pensée pour l'être aimé alors qu'il dessine sur un vase. Les lignes d'un papillon qu'il trace reflètent une émotion brute, transposée grâce à sa muse. Cette approche ne signifie pas un abandon de la maîtrise technique, mais une fusion entre technique et émotion, où le geste spontané saisit l'essence du sentiment amoureux à l'instant précis. Plus tard, Yook-do offre à Hwa-ryeong ce vase, en remerciement pour les pigments de cobalt qu'elle lui a procurés, indispensables à la Manufacture Royale de Céramique. La spontanéité de son geste artistique, fruit d'une grande maîtrise de l'improvisation, confirme son statut de rival artistique de Jung. À l'instar des calligraphes, il laisse sa main suivre son inspiration, marquant la céramique de traits libres, sans recours à un dessin préparatoire. Le feuilleton illustre ainsi comment la spontanéité peut s'exprimer sans entrave dans l'art où la technique et l'émotion se conjuguent harmonieusement.



[TC : 00:45:33 à 00:46:25, dans l'épisode 7]

Le geste du pinceau en calligraphie, comme illustré dans le poème de Kim Chông-hûi, (1786 – 1856) *Au hasard écrire dans la peinture où l'on cherche la poésie*⁶⁷, est perçu comme une expression directe des émotions et de l'état d'esprit du poète. À travers la pression, la vitesse et la fluidité du mouvement, des sentiments variés peuvent être transmis : un trait vif reflète l'excitation ou la passion, tandis qu'un trait délicat évoque la tranquillité ou la contemplation. Dans la calligraphie, ce geste devient un moyen essentiel d'exprimer et de partager les émotions avec le lecteur.

De même que l'art coréen utilise des traits de pinceau ou des mouvements improvisés pour capturer l'essence de l'instant, la fiction analogique privilégie une approche intuitive et inconsciente. Les personnages et les événements émergent de façon inattendues mais toujours révélatrice d'une dimension plus grotesque. Dans le feuilleton, les actions fortuites de Lee Yook-do incarnent cette démarche, où l'imprévisibilité narrative devient un vecteur pour explorer des facettes humaines qui déraillent.

⁶⁷P. Thiébault, *La pensée coréenne*, op. cit., p. 317 voir : « À quel endroit est-il bien d'écrire un poème ? La place du poème, la chercher de préférence au cœur de la peinture. Laisser de côté telle ou telle pensée pour entrer dans un lieu secret. Penser seulement qu'une belle phrase va jaillir ».

B) Le désordre de Moon Sa-seung

Certaines œuvres d'art coréennes, bien qu'exprimant une diversité de styles, partagent une esthétique commune qui valorise le désordre et la spontanéité. Ce mouvement, développé à la fin de la période Joseon, cherchait à éviter l'intervention humaine artificielle en privilégiant les matériaux naturels laissés tels quels, qualifié par certains de « *Naturalisme*⁶⁸ ». Des expressions telles que *intention sans intention* ou *technique sans technique* ont été utilisées pour décrire cette tendance, illustrant l'effort des artistes pour capter les principes de la nature à travers des gestes intuitifs, souvent associés à la philosophie de Ciel-Terre-Homme, un idéal de symbiose entre l'homme et la nature. Comme évoqué dans son article « *Le ménage sensibilité-spiritualité, fondement de l'identité culturelle coréenne* » (2018) le philosophe Lee Ki-sang, expose une « *existence biocentriste* ».

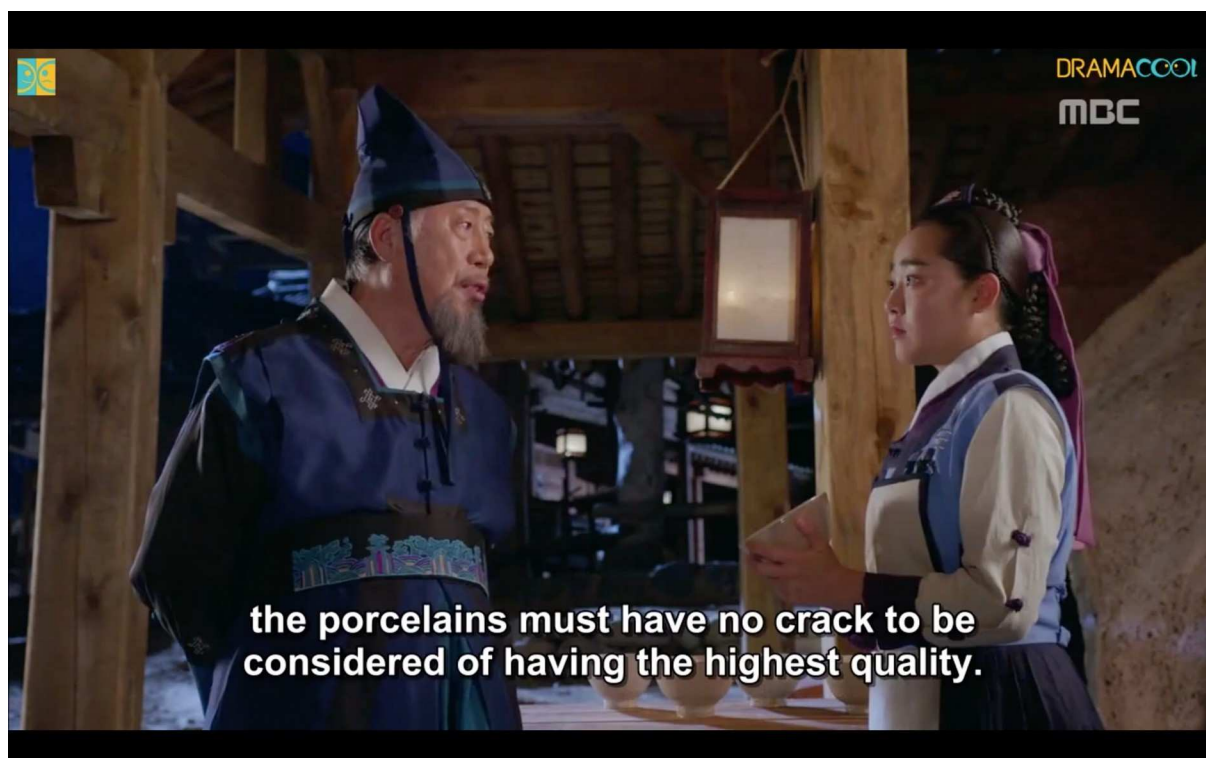
*L'existence (salm) des Coréens était une **intégration (hab-il) du principe Ciel-Terre-Homme** où le Ciel et la Terre, et puis l'Homme devenant un, vivent en partageant l'entente (gyogam) de la vie et de tous les étants. Le Ciel-Terre-Homme était une forme d'existence biocentriste qui réalisait ainsi un immense être vivant au sein de l'univers et considérait chaque étant qui se rencontre en lui comme une partie de la nature, ou bien de l'univers vivant. C'était un mode d'existence témoignant d'un assimilationnisme naturel qui pensait comme essentiels l'apprentissage et la mise en pratique d'une forme de vie où l'homme doit vivre en suivant la nature pourvoyeuse de la force vitale de l'univers*⁶⁹.

Cette approche mettant l'accent sur la connexion intime entre l'homme et la nature, où l'artiste cherche à s'harmoniser avec les forces naturelles à travers des gestes spontanés, trouve un écho dans le feuilleton à travers le personnage du Maître céramiste, Moon Sa-seung. Ce personnage, en rejetant les règles académiques rigides, incarne pleinement la quête d'une

⁶⁸J. Choi, *Understanding Koreans and their culture*, op. cit., p. 108-111, voir : « The Korean yearning for disorderliness is embodied in countless works of art from the late Joseon period. Artisans from that period tried to express their longing for an absence of order in their works by attempting avoid artificial human intervention and by leaving natural materials as they were. In the realm of academics, some scholars called this trend 'naturalism'. Also, some use abstract terms like 'intentionless intention' and 'techniqueless technique' to explain this characteristic. Though extremely vague and ambiguous in wording, these terminologies reflect Joseon artisans' spontaneity, the ultimate goal of which was to realize nature's principles through their fingertips » traduction : Le désir de désordre coréen est incarné dans d'innombrables œuvres d'art depuis la fin de la période Joseon. Les artisans de cette période ont tenté d'exprimer leur désir d'une absence d'ordre dans leurs œuvres en essayant d'éviter l'intervention humaine artificielle et en laissant les matériaux naturels tels qu'ils étaient. Dans le domaine universitaire, certains chercheurs ont qualifié cette tendance de « naturalisme ». En outre, certains utilisent des termes abstraits comme « intention sans intention » et « technique sans technique » pour expliquer cette caractéristique. Bien qu'elles soient extrêmement vagues et ambiguës, ces terminologies reflètent la spontanéité des artisans de Joseon, dont le but ultime était de réaliser les principes de la nature à travers le bout de leurs doigts.

⁶⁹Lee Ki-Sang, « Le ménage sensibilité-spiritualité, fondement de l'identité culturelle coréenne », Critique, traduit par Benjamin Joinau, 2018, vol. 848-849, no 1-2, p. 144.

expression organique et libérée. Dans une scène significative, il rappelle que la porcelaine royale ne doit jamais présenter de fissures, mais lorsque l'héroïne tient un bol en grès craquelé, ce dernier, loin d'être rejeté, est accueilli avec une joie pure, comparable à la naissance d'un enfant. Au moment où le bol encore chaud sort du four, il émet un son, presque comme un cri, évoquant celui d'un nouveau-né venant au monde, renforçant ainsi l'idée que la beauté réside aussi dans l'imperfection. Cette réaction souligne que, tout comme la nature, les irrégularités et imperfections humaines peuvent être célébrées et appréciées, enrichissant l'œuvre au-delà des attentes strictement techniques.



[TC : 00:20:56 à 00:22:36, dans l'épisode 30]

Cette irrévérence envers l'art officiel s'exprime également à travers des actes de faussaire ou de restaurateur. Dans l'adolescence, en tentant de réparer un bol royal brisé, l'héroïne parvient à recoller les morceaux, bien qu'un fragment manque. Sous la supervision discrète du Maître, elle parvient à retrouver des argiles pour reconstituer la pièce manquante, qu'elle cuit pour compléter l'objet. Dans la séquence où, durant la nuit, telle une bonne étoile veillant sur elle, le Maître perfectionne secrètement son travail. Au matin, l'héroïne découvre le bol royal restauré à la perfection. Le Maître rit dans son coin, sans jamais révéler qu'il a lui-même achevé la réparation, dissimulant ainsi son habileté de faussaire. Il se délecte de voir l'héroïne se féliciter de son propre travail, mais lui lance malicieusement : « Bien sûr, vu qui l'a fait ». Inconsciente du double sens, l'héroïne ne perçoit pas la raillerie, adressée plutôt au spectateur, révélant ainsi un jeu de faux-semblants.

C. Lou SOSSAH | La fiction analogique à partir du feuilleton télévisé sud-coréen : une étude de cas, « La Déesse du Feu » (불의 여신 정이) de 2013 à nos jours | 2024



[TC : 00:48:44 à 00:51:13, dans l'épisode 3]

Dans un cadre analogique, cela illustre comment les créations peuvent être façonnées par des questions de mérite, de propriété intellectuelle et de nature de l'authenticité. L'art ne résulte pas uniquement d'un talent visible, mais aussi d'interventions discrètes, de compromis, voire d'actes de tromperie. La fiction analogique, à l'instar de cette scène, remet donc en question le rôle des faussaires, des auteurs et des créateurs dans l'élaboration d'une œuvre qui, bien que visuellement impeccable, peut receler des intentions cachées, comme le souligne Guiguzi.

C) La simplicité de Yoo Eul-dam

Dans certaines expressions artistiques coréennes, la simplicité et l'absence de détails complexes sont des choix délibérés qui visent à capturer l'essence de l'œuvre, privilégiant une esthétique épurée. Cette approche valorise des formes sobres et des gestes spontanés, comme dans le *buncheongja* ou le *maksabal*⁷⁰, où la nature semble participer à la création. L'absence de symétrie et le style brut y sont souvent préférés, illustrant une quête de spontanéité.

*En raison de l'amour des
Coréens pour la spontanéité et
le naturel, les œuvres d'art
faites dans un style asymétrique
et grossier sont plus
nombreuses que celles avec une
forme symétrique et raffinée. Il
est également vrai que les
Coréens ont tendance à ignorer
les détails dans la transmission
de leurs idées artistiques. Ils
ont tendance à dessiner une
simple esquisse et ne portent
pas beaucoup d'attention à
l'élaboration des détails. Ils
croyaient probablement
qu'omettre des détails était plus
naturel que d'essayer
d'exprimer d'infimes subtilités.*

*Due to Koreans' love for
spontaneity and naturalness,
art pieces done in an
asymmetrical and coarse style
outnumber those with a
symmetrical and refined shape.
It is also true that Koreans tend
to ignore the details in
conveying their artistic ideas.
They tend to draw a rough
outline and do not pay much
attention to developing the
details. They probably believed
that omitting details was more
natural than trying to express
minute subtleties⁷¹.*

Dans le feuilleton, le céramiste qui incarne le mieux la quête de simplicité est Yoo Eul-dam, tant dans la pureté des formes que dans l'épuration du graphisme. Son style est immédiatement reconnu par le Roi Seonjo. Lors d'une scène de repas à l'auberge, en compagnie de ses deux fils aînés, il remarque aussitôt l'auge fabriquée par Yoo. Il fait alors appeler le père adoptif de l'héroïne et le loue, rappelant qu'il est l'artisan qui a réalisé le service à thé préféré de leur défunte mère. Le roi lui confie également la tâche délicate de fabriquer la vaisselle pour le rituel ancestral que le Prince Gwang-hae doit superviser, mission que l'ancien céramiste royal ne peut refuser. Le style unique de Yoo Eul-dam, marqué par une

⁷⁰J. Choi, *Understanding Koreans and their culture*, op. cit., p. 111 voir : « The most dramatic example for this spirit would be buncheongja, a celadon with white glaze, and maksabal, utilitarian stoneware known for its crude and simplistic beauty. Japanese scholars have said that maksabal was not made by Joseon's potters, but by nature who had merely borrowed the hands of the artisans » traduction : L'exemple le plus spectaculaire de cet esprit serait le buncheongja, le céladon à glaçure blanche, et le maksabal, bol de grès utilitaire connu pour sa beauté rudimentaire et épurée. Les chercheurs japonais ont dit que le maksabal n'a pas été fait par les potiers de Joseon, mais par la nature qui avait simplement emprunté les mains des artisans.

⁷¹*Ibid.*, p. 111-112.

signature inimitable, laisse une empreinte indélébile dans les futures créations de l'héroïne, qui empruntera cette simplicité dans son propre travail.



[TC : 00:08:23 à 00:13:05, dans l'épisode 2]

Dans cette scène à l'auberge, alors que le Roi vient raccompagner Tae-do, arrêté à tort par son fils aîné, l'héroïne, qui croyait avoir échappé au Prince qu'elle avait assommé plus tôt, se cache maladroitement. Le Prince, durant l'entrevue entre le Roi et le céramiste Yoo, tente de la retrouver dans les cuisines, sans succès, offrant un véritable délice comique pour le spectateur. La naïveté de l'héroïne, qui s'échappe tout en laissant transparaître son innocence face au Prince, ajoute à cette dynamique de jeu du chat et de la souris. La simplicité rustique de l'auberge accentue encore l'innocence de la scène, renforçant le charme et la légèreté de cette séquence.

Ce n'est pas la seule scène où l'œuvre du céramiste Yoo est immédiatement reconnaissable, notamment grâce à la pureté de son geste. Dans une autre séquence à l'auberge du frère de lait de l'héroïne, le Maître céramiste, à peine assis, identifie sans hésitation le travail de son ancien disciple. La sobriété presque intemporelle de ce style se distingue par un motif simple, probablement un ginseng ou un gingembre coréen, esquissé en seulement quatre coups de pinceau, avec une racine délicatement suggérée par deux traits fins à l'extrémité. Contrairement à l'insouciance du couple de héros, cette scène est ponctuée par les allers-retours incessants de l'aubergiste, perturbé par une indigestion provoquée par un

confrère. Ce contraste entre l'œuvre délicate et le malaise physique de l'aubergiste, rend la situation d'autant plus frappante. La distance entre l'art raffiné et la trivialité corporelle crée un décalage presque absurde, soulignant que la beauté peut être à la fois insignifiante face aux besoins humains ou, à l'inverse, enracinée dans l'expérience viscérale.



[TC : 00:49:24 à 00:51:12, dans l'épisode 19]

Dans cette scène, l'art et la vie quotidienne s'entrelacent, révélant les tensions entre l'idéal esthétique et la réalité humaine. Tout comme dans certaines œuvres d'art où la simplicité formelle est en opposition avec des imperfections naturelles, ici le raffinement de l'œuvre du céramiste Yoo contraste avec les coliques de l'aubergiste. Cette dualité, à la fois humoristique et crue, renvoie à une quête d'authenticité où, s'il y a du sublime, il ne peut être séparé des aspects plus terre-à-terre de l'existence humaine.

En fiction analogique, cette juxtaposition pourrait représenter l'idée que l'essence des choses n'est jamais purement esthétique, mais trouve ses racines dans les interactions triviales, parfois maladroites, du quotidien. L'art, incarné ici par les œuvres sobres et intemporelles du céramiste, ne se tient pas au-dessus des réalités humaines, mais les embrasse, tout comme les créations analogiques tentent souvent d'unir le symbolique et le concret. La beauté, ainsi perçue dans sa dimension tangible et imparfaite, révèle que ce qui peut sembler grotesque fait aussi partie intégrante du sens esthétique et émotionnel d'une œuvre.

Au terme de cette triple analyse — consacrée à la spontanéité de Lee Yook-do, le désordre de Moon Sa-seung et la simplicité de Yoo Eul-dam — se dessine une pluralité de discours sur la beauté, révélant une hétérogénéité assumée. Loin de confirmer l'hypothèse initiale de manière univoque, cette exploration met au jour des tensions internes, voire des contradictions fécondes, qui participent à la richesse d'une esthétique coréenne fondée non sur l'uniformité, mais sur la coexistence de principes parfois divergents.

Ainsi, cette diversité n'invalide pas l'hypothèse de départ : elle en nuance la portée, en propose des déclinaisons, et invite à penser la beauté non comme une essence figée, mais comme un champ dynamique traversé par des lignes de force multiples. En guise d'ouverture à cette hypothèse, l'étude d'un passage de François Jullien dans *Cette étrange idée du beau* fournit un éclairage pertinent. Le sinologue français y cite une phrase attribuée au lettré Qian Wenshi, issue de la période Song :

La montagne sous la pluie ou la montagne par temps clair sont, pour le peintre, aisées à figurer.⁷²

Ce constat engage une distinction entre le figurable — ce qui est stable, aux contours nets, aisément reconnaissable — et ce qui échappe à la fixation, c'est-à-dire ce qui se transforme, oscille, se dérobe. Ainsi, selon cette pensée, tout ce qui est déjà stabilisé, marqué, figé dans une forme définitive, perd de sa valeur esthétique. À l'inverse, ce qui mérite d'être saisi par l'art réside dans l'instabilité, l'entre-deux, le passage — soit dans ce que Jullien désigne comme « l'émergeant/s'immergeant », entre il y a / il n'y a pas. Ce qui est véritablement difficile à représenter — et donc esthétiquement digne —, ce n'est pas l'objet en lui-même, mais le processus de sa métamorphose. Autrement dit, l'enjeu artistique ne réside pas tant dans la forme achevée que dans le mouvement, dans cette transition vibrante entre des états. On pourrait dès lors extrapoler que ce qui vit est ce qui échappe, ce qui se meut — et qu'en cela, l'art, dans sa visée la plus subtile, cherche moins à capturer des objets qu'à exprimer des impressions. Cette dynamique implique que le mouvement à figurer n'est pas uniquement extérieur, visible, mais aussi intérieur, affectif, sensible.

Cette conception du mouvement trouve un écho significatif dans la mise en scène de certaines productions télévisuelles coréennes, en particulier dans *Les Amoureux du Ciel Rouge* (홍천기, SBS, 2021). Une scène emblématique illustre cette approche : l'héroïne, artiste peintre, tente de retranscrire de mémoire un spectacle de danse masquée auquel elle a assisté. Plutôt que de se placer face à un modèle fixe ou de reproduire mécaniquement une

⁷²Ibid. François Jullien, « Cette étrange idée du beau: dialogue ».

image figée, elle commence par se remémorer la musique, puis elle esquisse les lignes de force des gestes du danseur. Ce ne sont pas les contours exacts du corps qui l'intéressent, mais la dynamique des mouvements, les rythmes invisibles qui les traversent. Ce n'est qu'ensuite qu'elle convoque le souvenir des couleurs du masque et du costume. L'ordre même de sa remémoration suggère une hiérarchie inversée des éléments : la sensation prime sur la forme, le flux sur la fixité.



[TC : 00:03:05 à 00:04:30, dans l'épisode 2]

Cette conception rend manifeste une esthétique de la suggestion, du passage, où la véritable difficulté artistique ne réside pas dans la maîtrise technique, mais dans la capacité à évoquer ce qui échappe. Le mouvement, entendu au sens large — physique, émotionnel, mémoriel — devient alors le cœur battant de la création. L'œuvre ne s'impose pas comme un discours fermé, mais comme une ouverture, une vibration adressée au regardeur. Dans cette perspective, c'est moins l'autorité du créateur que la résonance du ressenti qui constitue l'élément central du dispositif artistique. Une telle configuration artistique permet d'intégrer la polysémie du discours dans la création fictionnelle coréenne. L'accent n'est pas mis sur un message univoque porté par l'auteur, ni sur une forme définitive imposée au spectateur, mais sur l'expérience de réception — fluctuante, mouvante, subjective. L'acte de figurer devient alors un acte de médiation entre l'éphémère et le perçu, entre l'émergent et l'immergeant, pour reprendre les termes de Jullien.

II : La perspective nippo-coréenne

Dans la fiction causale, un discours s'apparente à une plaidoirie, visant à défendre un point de vue précis de l'auteur. Cette approche permet de mettre en évidence les valeurs et les idées qui sont louées, tandis que d'autres sont explicitement condamnées. L'analyse d'une telle œuvre révèle clairement les intentions de l'auteur et les messages qu'il souhaite transmettre.

En revanche, la fiction analogique se distingue par sa capacité à présenter une diversité de perspectives. Dans ce type de narration, les discours exposent plusieurs opinions, offrant ainsi une vision plus nuancée des thèmes abordés. Pour déchiffrer efficacement ces discours, il est utile de connaître le contexte et les enjeux sous-jacents. Cela permet au spectateur d'identifier et d'interpréter les multiples strates de sens, enrichissant ainsi l'expérience de lecture. Dans cette approche, l'interaction entre le lecteur et le texte devient essentielle, car elle nécessite une réflexion critique et une capacité d'analyse pour saisir les subtilités du propos. Tout comme un spectateur averti doit faire preuve de réflexion critique pour saisir les nuances d'une œuvre, l'historien Choi Joon-sik (최준식, 1956 –) insiste sur l'importance de reconnaître les origines et les influences culturelles de manière nuancée. Bien qu'il admette que certains éléments de la culture coréenne proviennent de la civilisation chinoise, il réfute l'idée que celle-ci serait une simple imitation du Japon, soulignant que l'influence nipponne sur la péninsule coréenne ne commence réellement qu'au début du XX^e siècle. À l'inverse, l'artisanat coréen, notamment la céramique, a marqué les Maîtres du Thé japonais dès le XVI^e siècle, comme en témoigne l'admiration pour le bol à thé de *Kizaemon*, considéré comme un chef-d'œuvre⁷³. Ainsi, cette analyse incite à une compréhension plus explicite des échanges culturels entre ces deux nations, en soulignant la nécessité d'une approche critique pour déceler les véritables dynamiques en jeu.

⁷³J. Choi, *Understanding Koreans and their culture*, op. cit., p. 101 voir : « *Korean culture is often categorized into the Sinic civilization by foreign scholars in international academic society. Moreover, some argue that Korean culture is an epigonic version of Japanese culture. It can be agreed that many of Korean cultural elements originated from Chinese culture, though the statement is only partially true. However, the claim that Korean culture is an imitation of Japanese culture is unfounded. Historically, it was not until the early 20th century that Korean began to be affected by the influx of Japanese culture* » traduction : La culture coréenne est souvent catégorisée dans la civilisation Sinique par des universitaires étrangers dans la société universitaire internationale. En outre, certains soutiennent que la culture coréenne est une version héritée de la culture japonaise. On peut convenir que de nombreux éléments culturels coréens proviennent de la culture chinoise, bien que cet énoncé ne soit que partiellement vrai. Cependant, l'affirmation selon laquelle la culture coréenne est une imitation de la culture japonaise n'est pas fondée. Historiquement, ce n'est qu'au début du XX^e siècle que les Coréens ont commencé à être touchés par l'arrivée de la culture japonaise.

L'artisanat coréen s'est développé de manière distincte de l'esthétique japonaise, notamment en privilégiant l'utilisation des matériaux naturels dans leur état brut. Cette approche artisanale met l'accent sur l'authenticité des matériaux, sans altération artificielle, valorisant ainsi la beauté intrinsèque des ressources naturelles. L'exemple rapporté par l'esthète Sōetsu Yanagi (柳宗悦, 1889 – 1961), lors de son voyage dans la péninsule coréenne, au début du XX^e siècle, illustre cette singularité : un artisan coréen travaille le bois encore vert, en contraste avec les méthodes japonaises, révélant une pensée ancrée dans l'acceptation des imperfections naturelles. Face à cette approche, Yanagi, habitué à leurs techniques, exprime sa surprise, renforçant l'idée que les pratiques artisanales coréennes divergent nettement de celle de ses traditions⁷⁴. Dans l'ouvrage *Artisan et inconnu — La beauté dans l'esthétique japonaise* (*The Unknown Craftsman — Japanese Insight into Beauty*, 1972), ces textes sont compilés par son ami le céramiste britannique Bernard Leach (1887 – 1979).

Les céramiques coréennes ont influencé les Maîtres du Thé, particulièrement pendant la période *Sengoku* (1467 – 1568), époque de conflits internes au Japon, période dans laquelle est située le feuilleton. Avec les restrictions sur les échanges avec l'Empire chinois de la dynastie *Ming* (1398 – 1644), les Japonais se sont tournés vers les œuvres de la dynastie *Joseon* (1392 – 1897) qui se démarquaient par leur élégance et leur sobriété, captivant leurs esthètes. Le feuilleton sur la céramique coréenne met en avant cet impact, illustrant leur fascination pour des objets simples, rustiques et authentiques, en adéquation avec l'esthétique Zen ou *wabi-sabi* (侘寂). Il souligne aussi l'influence directe de sa céramique sur le développement de techniques japonaises comme le *rakuyaki* (楽焼), témoignant de la contribution durable de la Corée à la tradition céramique nipponne. Le feuilleton explore cette influence à travers le personnage du samouraï Kenzo, qui, peu intéressé par la céramique, apporte, au hasard, des pièces coréennes à son seigneur. Ce dernier, incarnant un Maître du Thé, est Toyotomi Hideyoshi (豊臣秀吉, 1537 – 1598), figure historique fascinée par l'artisanat coréen. Envoûté par les bols réalisés par l'héroïne, il déclenche un conflit, afin de

⁷⁴M. Yanagi, S. Hamada et B. Leach, *Artisan et inconnu*, op. cit., p. 42 voir : « J'ai eu la rare chance de visiter le village coréen où se font de merveilleux objets en bois tourné. Quand j'arrivai là après un long et pénible voyage, je remarquai aussitôt, près de l'atelier, de nombreuses et grandes billes de pin préparées pour le tournage à la main. Mais, à mon grand étonnement, elles étaient toutes encore vertes et semblaient impropres à l'usage immédiat. À ma stupéfaction, un artisan coréen en prit une, la mit sur le tour et commença sur-le-champ à la tourner. Le pin était si frais que le tournage produisait une mousse humide fleurant la résine. Cela me rendit très perplexe puisque c'est l'inverse de ce qu'on fait communément dans le tournage. Aussi demandai-je à l'artisan : « Pourquoi employez-vous un matériau aussi vert ? Des fentes apparaîtront très vite ! » Il me répondit calmement : « Quelle importance ? » Je m'étonnai de cette réponse digne d'un moine zen. La sueur me perlait au front. Cependant j'osai lui demander : « Comment pouvez-vous utiliser un récipient qui fuit ? » – « Nous le réparons » fut sa seule réponse ».

ramener la céramiste au Japon. Par ailleurs, un autre général, en quête de récompense pour sa victoire, préfère obtenir l'un de ces bols plutôt que des richesses, illustrant l'importance symbolique de la céramique dans la culture japonaise.

A) Le Samouraï Kenzo

Une séquence du feuilleton montre le samouraï Kenzo, envoyé par un haut fonctionnaire nippon pour rapporter les meilleures céramiques du Royaume de Joseon. Sur une musique inquiétante, devant la marchande en chef Son Haeng-soo, son assistante Sim Hwa-ryeong présente au samouraï des vases : « Celui-ci est en céladon de Gangjin qui est considéré comme le meilleur depuis longtemps. Ensuite ces porcelaines sont réalisées par les céramistes de la Manufacture Royale de Céramique (Bunwon-ri) qui fabriquent les pièces pour la famille royale. D'ailleurs, c'est le Directeur lui-même, qui a réalisé celui-là en porcelaine avec tout son cœur et toute son âme. Ainsi, tous les amateurs de la Dynastie Ming se font concurrence pour l'acquérir ».



[TC : 00:56:35 à 00:59:10, dans l'épisode 19]

Néanmoins, le samouraï Kenzo ne semble pas satisfait, puis instinctivement demande à voir les trois bols derrière la marchande en Chef. Cette dernière explique qu'ils ne sont pas à vendre puisque ce sont des cadeaux de remerciement de l'héroïne, mais le samouraï Kenzo insiste en présentant une boîte remplie de tortues en or en échange. L'assistante Hwa-ryeong accepte la transaction en lui présentant les trois bols à riz rustiques, sous le regard désapprobateur de sa supérieure. Ainsi dans le récit du feuilleton, c'est presque un hasard si le samouraï Kenzo observe ces trois bols offerts à la marchande Son.

Ce choix n'est en réalité pas fortuit, mais témoigne d'une intention de la part des créateurs, qui cherchent à capter l'attention des spectateurs avertis, particulièrement ceux qui valorisent la contemplation esthétique. En effet, l'esthète Sōetsu Yanagi souligne cette notion d'arbitraire dans la reconnaissance d'un chef-d'œuvre non prémédité⁷⁵. Pour lui, la beauté ne réside pas dans une intention délibérée, mais dans la rencontre fortuite entre l'artisanat et l'œil de celui qui sait contempler. Ainsi, le choix de Kenzo, présenté comme accidentel, devient en réalité un hommage implicite à cette philosophie esthétique, où la simplicité apparente cache une profondeur artistique que seuls les connaisseurs peuvent pleinement apprécier. Ces trois bols semblent avoir été façonnés avec une spontanéité et une simplicité qui échappent à toute intervention intellectuelle ou rationalisation minutieuse. Leurs formes organiques, aux lignes irrégulières et aux finitions naturelles, évoquent la connexion avec la nature. Cette esthétique, dépouillée de toute sophistication calculée, invite à une pleine présence et à une attention délicate. En contemplant ces objets, les participants sont incités à se concentrer sur l'instant présent, à s'immerger dans la beauté modeste et authentique qu'ils incarnent et à apprécier la quiétude silencieuse qui en émane.

Par la suite, l'argumentaire prononcé par l'assistante, Hwa-ryeong, sur les meilleures céramiques de Joseon sera répété par Kenzo à son seigneur. Cette séquence emblématique, met en scène le samouraï présentant les céramiques au haut fonctionnaire, Toyotomi Hideyoshi. Dans le château de ce dernier, à Osaka au Japon, Kenzo se prosterne devant son seigneur avec des boîtes contenant les céramiques et commence à les présenter en japonais : « Il y a un lieu à Joseon, appelé *Bunwon-ri* (Manufacture Royale de Céramique), qui crée les porcelaines pour la famille royale. Ce vase en porcelaine a été fait personnellement par le Directeur de l'établissement. Ce vase en céladon provient de l'un des meilleurs céramistes de Joseon... ». Hideyoshi l'interrompt, prétextant qu'il n'a pas besoin d'explication. Kenzo montre alors l'un des bols à riz de l'héroïne. Stupéfait Hideyoshi fait venir à lui le bol pour l'admirer et déclare qu'il y boira son Thé. La cérémonie du Thé commence dans un grand silence, on le lui sert dans le bol, délayant une poudre très fine de thé vert (*Matcha*) dans de l'eau chaude qu'il

⁷⁵*Ibid.*, p. 123 voir : « Si le Japon n'avait pas reconnu la beauté des bols Ido, peut-être serait-elle passée inaperçue en Corée et ailleurs. Ainsi le Japon devint la terre natale du bol à Thé Ido. [...] Il est impossible de croire que ces ouvriers coréens possédaient une conscience intellectuelle (tout le texte de Yanagi témoigne bien qu'il n'y a là aucune connotation péjorative, au contraire. N. D. T.). Et c'est précisément parce qu'ils n'étaient pas des intellectuels qu'ils furent capables de produire cette beauté naturelle. Ces bols n'étaient pas le produit de l'effort conscient d'un individu. Leur beauté jaillissait de la grâce. Les bols Ido naissaient, ils n'étaient pas fabriqués. Leur beauté est un don, un acte de grâce. Les sept règles élaborées par les maîtres du Thé naquirent de la nature plutôt qu'elles ne furent érigées par l'homme. Ils ne possédaient pas les lois de la beauté. Les lois existent dans un royaume qui transcende le moi et la possession. Les lois sont l'œuvre de la nature et non le produit de l'invention humaine ».

déguste ensuite. Le Maître du Thé interpelle le samouraï en le sommant de lui ramener le potier. Cette scène illustre la légende de ces bols à riz devenus des bols à thé, car ils sont considérés comme une pratique contemplative et une appréciation de la beauté pure.



[TC : 00:19:31 à 00:22:14, dans l'épisode 25]

Sous prétexte de montrer un guerrier, Kenzo, apparemment dépourvu de sensibilité artistique, les créateurs du feuilleton réussissent à mettre en lumière la valeur des bols façonnés par Jung. En soulignant qu'il les ramène à un prix exorbitant, malgré leur sélection aléatoire, il renforce l'importance culturelle de cet artisanat dans le patrimoine coréen.

De plus, en présentant le choix du samouraï comme un acte fortuit, les scénaristes adoptent une stratégie pour toucher les spectateurs sensibles à la contemplation. En jouant sur l'humilité apparente de cette sélection, ils incitent les amateurs d'art à reconnaître par eux-mêmes la beauté des bols. Ce discours implicite, finement orchestré, engage les connaisseurs à une réflexion sans imposer une interprétation directe. Les créateurs, tout en restant discrets, parviennent ainsi à valoriser la tradition artisanale coréenne, amenant les spectateurs à percevoir, presque instinctivement, l'importance historique et culturelle de cet héritage.

B) Le Maître du Thé Toyotomi Hideyoshi

Dans une scène suivante, Toyotomi Hideyoshi, haut fonctionnaire japonais, observe le bol de l'héroïne et déclare : « Wabi-sabi... Je me sens seul parce qu'il n'y en a qu'un et parce qu'il est si seul, il devient solitude. Cette solitude est d'une beauté poignante. » Ce bol, avec sa glaçure craquelée et son apparence modeste, évoque une expérience singulière lors de la cérémonie du thé. Sa simplicité encourage le Maître du Thé à méditer et savourer l'instant présent.



[TC : 00:51:42 à 00:52:21, dans l'épisode 28]

Le concept de wabi-sabi, ancré dans la culture japonaise depuis le XII^e siècle, célèbre la beauté des imperfections, de l'éphémère et de l'inachevé. Les bols coréens ont exercé une influence décisive sur les potiers japonais, notamment dans l'émergence de techniques comme le raku. Ce style de céramique, développé au XVI^e siècle, époque du feuilleton, est associé au potier Chōjirō (長次郎), également connu sous le nom de Rakuchōjirō (樂長次郎, 1516 – 1589), qui, fasciné lors d'une visite en Corée par l'esthétique du bol commun, chercha à capturer dans ses œuvres cette beauté quotidienne. Le processus de fabrication du raku est marqué par un procédé unique : les pièces, après une cuisson à haute température, sont rapidement refroidies dans l'air, l'eau ou le sable. Ce choc thermique génère les fissures et craquelures distinctives de la glaçure.

Dans le feuilleton, cette technique est illustrée de manière saisissante. La scène montre le moment où un bol est retiré du four, accompagné du bruit distinct de la craquelure, symbolisant la *naissance* de l'objet d'art, métaphore mise en avant dans cette séquence précédemment citée [TC : 00:20:56 à 00:22:36, dans l'épisode 30]. Le Maître céramiste Moon Sa-seung interrompt l'héroïne Jung pour lui faire écouter le craquement du bol : « Ce son est celui de l'émail qui se fissure sous l'effet du refroidissement rapide. C'est le signe de sa naissance. Cependant, ce bruit disparaît pour les porcelaines royales, où aucune imperfection n'est tolérée. Regarde cependant le bol que tu viens de finir... ».

Cette attention aux craquelures et aux imperfections naturelles des bols rejoint la pensée de Yanagi Sōetsu, qui voyait dans les céramiques Ido une création sans concept. Pour Yanagi, les bols Ido « naissaient » plutôt que d'être consciemment façonnés, contrastant avec les bols japonais du style raku, fruits d'un effort plus réfléchi. Il note que « *c'est la différence entre des objets nés et des objets faits*⁷⁶ ». Les bols coréens, destinés à un usage quotidien, surpassaient paradoxalement les créations raku, plus conceptuelles. Ainsi, bien que ces bols puissent séduire au premier regard par leur maîtrise technique, Yanagi critique leur attrait limité à long terme. Même le célèbre bol « *Fuji* » de Hon'ami Kōetsu (本阿弥光悦, 1558-1637), souvent cité comme un chef-d'œuvre, ne peut échapper, selon lui, à un certain académisme. Yanagi résume cette idée en affirmant que « *le raku n'est pas liberté, mais captivité*⁷⁷ », car il découle d'une conceptualisation plutôt que d'une véritable spontanéité.

Dans la scène évoquée, le Maître céramiste met l'accent sur les imperfections naturelles, préférées à la perfection rigide des porcelaines royales. Un gros plan montre ensuite le bol en grès posé sur une table que manipule l'héroïne en silence, révélant une trace de doigt dans la glaçure et des craquelures visibles. Ce bol à riz rappelle étrangement le célèbre bol à thé de *Kizaemon*. Yanagi décrit ce bol, comme « *le plus beau du monde*⁷⁸ » et il

⁷⁶*Ibid.*, p. 45-46 voir : *C'est la différence entre des objets « nés » et des objets « faits »*. La comparaison des bols coréens Ido avec des bols à Thé japonais en raku suffit à éclairer ce point. Les bols en raku étaient produits par un effort délibéré, les bols coréens, eux, étaient le produit aisé de la vie quotidienne et n'étaient même pas destinés au Thé. Théoriquement on aurait pu s'attendre à ce que les bols japonais soient les meilleurs, mais en réalité les meilleurs sont les coréens.

⁷⁷Muneyoshi Yanagi, Shōji Hamada et Bernard Leach, *Artisan et inconnu*: la beauté dans l'esthétique japonaise, traduit par Mathilde Bellaigue, Paris, France, l'Asiathèque, 1992, p. 72 voir : L'explication est claire si l'on considère la fidélité au conseil zen de « se garder de l'artificiel ». Même dans l'un des plus fameux bols à Thé en raku, le célèbre « *Fuji* » de Honami Koetsu, cette qualité de goût un peu forcée n'est pas absente. Bien que les objets créés sur une motivation de goût puissent charmer pendant un temps, on finit par s'en lasser. En vérité le raku n'est pas liberté, mais captivité, il n'est pas « absence de conceptualisation », mais le résultat de cette conceptualisation.

⁷⁸M. Yanagi, S. Hamada et B. Leach, *Artisan et inconnu*, op. cit., p. 119 voir : « *Ce bol à Thé unique est considéré comme le plus beau du monde. Il y a trois familles principales de bols à Thé : les uns originaires de Chine, d'autres de Corée et d'autres du Japon. Les plus beaux sont les Coréens que les adeptes du Thé placent au premier rang. Parmi ces derniers il y a de nombreuses variétés comme Ido, Unkaku, Komogai, Goki, Totoya,*

classe les bols en trois familles : chinois, coréens et japonais, en soulignant la supériorité des modèles coréens, notamment les Ō Ido, qui sont des *meibutsu*, c'est-à-dire des pièces d'exception. L'origine du mot Ido semble désigner le lieu de provenance et Kizaemon était un marchand d'Osaka possédant ce précieux bol, qui a changé de mains au fil des siècles, accumulant une valeur historique et financière significative. Arrivé au Japon, le bol Ido acquiert le titre de *meibutsu* (beauté), tout en établissant une traçabilité à travers ses propriétaires successifs, ainsi qu'un prix, tel que « *la somme immense de 550 ryō*⁷⁹ ».



[TC : 00:22:37 à 00:23:00, épisode 30]

Les créateurs du feuilleton, par ce biais, valorisent un discours plus large sur l'art et la culture, en soulignant l'importance de la spontanéité et de l'imperfection, principes essentiels de l'esthétique japonaise du wabi-sabi. En valorisant cette forme de beauté non conventionnelle, qui s'écarte des normes rigides de perfection, ils célèbrent une harmonie

etc. Ceux que l'on considère les plus parfaits sont les Ō Ido (« grand » Ido); là encore plusieurs variétés : Ko Ido, Ao Ido, Ido Waki. Les plus beaux sont appelés meibutsu Ō Ido, le terme meibutsu signifiant les pièces particulièrement belles. Vingt-six bols sont enregistrés comme meibutsu, mais le plus beau de tous, celui dont je veux parler ici, est l'Ido de Kizaemon. Ce bol est dit contenir l'essence du Thé.

On ne sait d'où vient le mot Ido; selon toute probabilité c'est le nom du lieu d'origine de ces pots. Kizaemon est un patronyme, celui d'un marchand d'Osaka, Takeda Kizaemon, qui possédait le bol. Un meibutsu doit avoir un pedigree. Honda Tadayoshi, seigneur de Noto, possédait ce bol au début du XVIIe siècle. En 1634, il passa aux mains de Nakamura Sosetsu, maître du Thé de Sakai. En 1751, il alla à Toshi Ieshige, puis, en 1775 environ, il devint la propriété du seigneur Matsudaira Fumai, de Matsue, grand collectionneur de bols à Thé, pour la somme immense de 550 ryō. Fumai adorait ce bol et le gardait constamment auprès de lui. En 1818, il le donna à son fils Gettan avec cette recommandation : « Voici l'une des plus belles pièces du pays ; conserve-la toujours ».

⁷⁹Ibid.

C. Lou SOSSAH | La fiction analogique à partir du feuilleton télévisé sud-coréen : une étude de cas, « La Déesse du Feu » (불의 여신 정이) de 2013 à nos jours | 2024

silencieuse avec la nature. Cette approche rejoint la critique de Yanagi, qui oppose la liberté des créations coréennes à l'intentionnalité des céramiques japonaises.

Le message implicite, presque subliminal, qui se dégage de cette représentation est celui de la supériorité des créations coréennes, non pas par le biais d'un discours direct, mais par une narration plus discursive et suggestive. En insistant sur la spontanéité et l'authenticité de ces céramiques, le feuilleton invite le spectateur à réévaluer les hiérarchies artistiques, tout en plaçant subtilement l'artisanat coréen au-dessus de son homologue japonais sans jamais l'affirmer de manière explicite.

C) L'un des généraux

Dans le feuilleton, l'admiration du Maître du Thé pour le bol de l'héroïne suscite rapidement la convoitise parmi ses proches, élevant cet objet au rang de récompense recherchée. Ainsi, l'un des généraux de l'armée de Toyotomi Hideyoshi, après avoir observé son seigneur savourer son thé dans un bol Ido, exprime le désir de recevoir cet objet en compensation pour ses exploits militaires, renforçant ainsi son statut d'œuvre d'art.



[TC: 00:16:58 à 00:19:26, dans l'épisode 30] [TC: 00:12:34 à 00:13:53, dans l'épisode 30]

Dans une scène antérieure, Toyotomi Hideyoshi, tout en dégustant son thé dans ce même bol Ido, annonce à son général son intention de conquérir le Royaume de Joseon afin de soumettre les céramistes coréens. Cette décision met en exergue l'admiration des premiers esthètes japonais, prêts à mener des guerres pour s'appropriier la beauté des bols Ido. Pour les Maîtres du Thé japonais, ces objets, bien qu'issus d'un savoir-faire artisanal rudimentaire et marqués par leur caractère ordinaire, deviennent des pièces d'art précieuses. Yanagi souligne d'ailleurs cette idée en déclarant que « le bol Ido, émergeant de quelque cuisine sordide, fut posé sur le plus haut trône de la beauté. Les Coréens rirent. Il fallait s'y attendre. Mais le rire comme la louange sont justes, car s'ils n'avaient pas ri, c'est qu'ils n'auraient pas été capables de faire de tels bols⁸⁰ ». Cette remarque reflète non seulement l'ironie avec laquelle les Coréens considéraient l'engouement japonais pour leur vaisselle ordinaire, mais aussi la capacité des Japonais à sublimer la simplicité en véritable trésor esthétique.

⁸⁰Ibid., p. 122 voir : *Du fond du cœur je suis reconnaissant aux yeux perspicaces des maîtres du Thé qui choisirent leurs bols. Ils fixèrent leurs critères avec une honnêteté et une profondeur de vue extraordinaires. Je ne sais rien d'analogue dans le monde entier. Il y avait dans leur faculté d'appréciation une créativité étonnante. Le bol Ido, émergeant de quelque cuisine sordide, fut posé sur le plus haut trône de la beauté. Les Coréens rirent. Il fallait s'y attendre. Mais le rire comme la louange sont justes, car s'ils n'avaient pas ri, c'est qu'ils n'auraient pas été capables de faire de tels bols, et s'ils n'avaient pas continué à rire, ils n'auraient pas continué à les faire ; d'autre part s'ils n'avaient fait une vaisselle aussi commune, les maîtres du Thé ne l'auraient pas choisie. Les Coréens façonnèrent des bols à riz, les Japonais en firent des bols à Thé.*

Le bol Ido, également connu sous le nom de Buncheong, est une vaisselle traditionnelle coréenne en céramique, caractérisée par sa simplicité et son style distinctif : « la partie haute [du] bol buncheong a été peinte à l'engobe blanc tandis que la partie basse a été laissée au naturel. L'utilisation de l'argile blanche est l'une des caractéristiques de l'ornement des céramiques buncheong. Il n'y a bien souvent aucun autre motif ajouté par-dessus l'engobe blanc⁸¹ ». Ces bols sont généralement façonnés à la main, que ce soit par des artisans chevronnés ou amateurs, en utilisant des techniques de poterie transmises à travers les générations. Ce qui les distingue, c'est leur aspect épuré : « lorsque, plus tard, la production était destinée au grand public, il fut rapidement apprécié pour ses décors relâchés et simples, incisés, gravés ou peints au brun de fer sous couverte, qui incarnaient l'esprit des gens du peuple⁸² », selon l'ouvrage collectif *La terre, le feu, l'esprit : chefs-d'œuvre de la céramique coréenne* (2016). Dans le feuilleton *La Déesse du Feu*, plusieurs scènes illustrent cette démocratisation des bols buncheong. Dans l'une d'elles, l'héroïne Jung distribue des bols à l'aubergiste afin de venir en aide à la population. Observant que les villageois souffrent de coliques après avoir mangé dans des récipients en bois ou des courges évidées, elle décide de fabriquer des bols en grès.



⁸¹Youngna Kim, Établissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Élysées et Kungnip Chungang Pangmulgwan, *La terre, le feu, l'esprit: chefs-d'œuvre de la céramique coréenne*, Paris, France, Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2016, p. 135.

⁸²Youngna Kim, Établissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Élysées et Kungnip Chungang Pangmulgwan, *La terre, le feu, l'esprit: chefs-d'œuvre de la céramique coréenne*, Paris, France, Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2016, p. 120.

[TC : 00:54:32 à 00:56:30, dans l'épisode 19]

À partir de son modeste atelier, elle façonne, cuit, puis sort du four une centaine de bols. Avant de les apporter au village, elle adresse une prière au Dieu des potiers. Lorsqu'elle les propose à l'aubergiste, celui-ci hésite, craignant les coûts. Jung insiste sur l'hygiène, arguant que ces bols sont bien plus faciles à nettoyer que les récipients en bois. Finalement, l'aubergiste accepte après qu'elle lui ait proposé de la payer après usage.

Le feuilleton met en avant la débrouillardise de l'héroïne, valorisant ainsi son ingéniosité et son savoir-faire artisanal, tout en soulignant son apport à la communauté. Cette analogie est renforcée par la structure narrative du feuilleton, qui met en scène des personnages et des contextes reflétant des enjeux socio-politiques. Toyotomi Hideyoshi, chef militaire japonais, voyant dans les céramiques coréennes un symbole de domination, décide d'envahir le Royaume de Joseon pour asservir les potiers. Cependant, le feuilleton opère une inversion symbolique. Alors que l'invasion du Japon vise à réduire ces artisans à des serviteurs, Jung, par son geste de créer des bols pour le peuple, renverse cette logique de pouvoir. Son acte artisanal devient un outil de résistance culturelle, où l'objet même qui était destiné à être capturé par l'envahisseur est, au contraire, utilisé pour préserver la dignité et la santé de son propre peuple.

Le message, empreint d'ironie presque cocasse, qui se dégage de cette représentation, met en lumière la supériorité symbolique des gens ordinaires. En soulignant la simplicité et la popularité des céramiques, le feuilleton amène le spectateur à reconsidérer l'histoire de la domination japonaise. Il insinue, sans jamais l'affirmer explicitement, que les guerres menées par le Japon au fil des siècles pourraient être motivées par une forme d'envie ou de jalousie face à une vie ordinaire, plus saine et ancrée dans l'authenticité, que les Japonais cherchaient peut-être à posséder en conquérant le territoire coréen. En ce sens, le feuilleton agit comme un moyen de réévaluation identitaire, invitant les spectateurs à réfléchir sur la complexité des rapports de pouvoir et sur la manière dont l'histoire peut être façonnée par des représentations narratives.

Au terme de cette triple analyse — consacrée au samouraï Kenzo, au maître du thé Toyotomi Hideyoshi, ainsi qu'à l'un des généraux — se dessine une pluralité de discours sur la beauté, révélant la réévaluation de la tradition coréenne sur la japonaise. Loin de fragiliser cette hypothèse, ces dissonances en enrichissent la portée, révélant une dialectique complexe entre idéalisation, transmission et identité culturelle.

Pour approfondir cette lecture, l'apport de l'historien coréen Choi Joon-sik s'avère éclairant, dans *Comprendre les Coréens et leur culture*, là où la tradition coréenne valorise l'émancipation du disciple, la tradition japonaise impose la fidélité à l'enseignement reçu⁸³. On peut dès lors extrapoler que cette différence structurelle se reflète également dans la manière dont les personnages japonais sont représentés dans la fiction coréenne : leur goût, leur rapport aux arts, leur pédagogie et même leur présence esthétique y sont pensés comme rigides, normatifs, codifiés. Reproduire à l'identique n'est donc pas seulement perçu comme une méthode, mais comme un devoir sacré de transmission. Il ne s'agit pas d'un manque d'originalité, mais d'une fidélité à un héritage culturel que l'on se doit de préserver de siècle en siècle — dans une logique d'immuabilité qui s'oppose à la variation, à l'interprétation, voire à la création. Cela résonne avec les propos du penseur japonais Sōetsu Yanagi, qui écrit à propos de l'art du thé :

*Les lois de la beauté [...] existent dans un royaume qui transcende le moi et la possession. Elles sont l'œuvre de la nature et non le produit de l'invention humaine*⁸⁴.

Reproduire fidèlement devient alors un acte de conformité à l'ordre naturel des choses, une forme d'alignement esthétique avec ce qui dépasse l'individu.

Cette logique de la transmission fidèle trouve une mise en scène dans *Les Amoureux du Ciel Rouge* (홍천기, SBS, 2021). Une séquence montre l'héroïne en train de recopier une estampe réalisée par un maître disparu. Loin d'être un exercice technique sans âme, cette reproduction est investie d'une dimension spirituelle. L'héroïne ne se contente pas de regarder l'œuvre : elle cherche à « voir » à travers elle, à ressentir ce que le maître voyait, à épouser la pensée qui guida ses gestes. Elle contemple la montagne, les rivières, les arbres peints à l'encre, tentant de s'imprégner de l'intention originelle. L'attitude de ses camarades, qui entrent en silence pour admirer la toile du maître — sans immédiatement identifier qu'elle

⁸³Joon-sik Choi, *Understanding Koreans and their culture*, Seoul, Corée, République de, Her One Media, 2007, p. 117.

⁸⁴Muneyoshi Yanagi, Shōji Hamada et Bernard Leach, *Artisan et inconnu : la beauté dans l'esthétique japonaise*, traduit par Mathilde Bellaigue, Paris, France, l'Asiathèque, 1992, p. 123.

réalise une copie — témoigne de la réussite de cet exercice. La justesse de la reproduction n'est pas évaluée sur un plan strictement formel, mais sur sa capacité à restituer la présence spirituelle du modèle initial. Il s'agit d'un acte d'humilité, mais aussi d'élévation. Ce geste artistique exprime un respect absolu pour la tradition, comprise comme autorité transmise et non comme contrainte subie.



[TC : 00:10:30 à 00:13:03, dans l'épisode 2]

Dans la fiction coréenne, cette fidélité est mise en scène sans condamnation. Elle est au contraire valorisée comme un principe esthétique alternatif. Ce respect du passé, incarné par les personnages japonais dans *La Déesse du Feu*, s'inscrit dans une logique de préservation où l'autorité artistique se confond avec la mission de transmission. Cette tension entre création individuelle et reproduction fidèle permet d'éclairer la complexité des représentations interculturelles, tout en enrichissant la compréhension de la notion même de beauté dans les arts visuels d'Asie de l'Est. Ainsi, cette configuration artistique permet d'intégrer la polysémie du discours esthétique : ce qui, du point de vue coréen, pourrait apparaître comme une contrainte pédagogique devient, dans le paradigme japonais, une expression de continuité.

III : La perspective sino-coréenne

Dans la fiction causale, où la narration s'apparente à une plaidoirie, l'élégance réside dans l'art de structurer un récit logique, persuasif et cohérent. Cette approche évoque l'esthétique aristotélécienne, où la beauté narrative découle de la cohérence rationnelle des éléments, à l'image de *La Poétique*, où la perfection émerge de la rigueur et de la maîtrise rhétorique de l'imitateur.

En revanche, la fiction analogique, qui adapte la narration à l'interlocuteur, s'inscrit dans une autre vision du « beau ». En effet, le philosophe sinologue et helléniste français, François Jullien, dans *Cette étrange idée du beau*, montre que le concept de beauté a été introduit en Chine et au Japon au XIX^e siècle. La traduction d'un concept, selon lui, implique non seulement de trouver des équivalents linguistiques, mais aussi de saisir les nuances culturelles de chaque langue. En chinois, par exemple, le terme « *mei* (美) » est un adjectif, sans distinction entre le beau en tant que notion esthétique et qualité. La traduction de « beauté » en Chine et au Japon a donc nécessité des adaptations pour intégrer cette idée occidentale⁸⁵. De plus, la culture et les contextes sociaux influencent fortement la manière dont les concepts, comme celui du « beau », sont compris et traduits. En raison des différences linguistiques et culturelles, il est essentiel de contextualiser le terme lors de sa traduction entre cultures chinoise, japonaise ou coréenne, afin d'éviter une simplification excessive.

Les arts coréens se sont développés de manière autonome malgré des échanges historiques avec la Chine, en raison de facteurs géographiques uniques, selon l'historien Choi Joon-sik (최준식, 1956 –). Des barrières naturelles, comme le fleuve Amnok, ainsi que des périodes d'indépendance politique, ont contribué à l'émergence d'une esthétique coréenne propre, marquée par la simplicité, la subtilité et l'harmonie avec la nature⁸⁶. Bien que la Chine

⁸⁵F. Jullien, « *Cette étrange idée du beau* », art cit, p. 12-13 voir : *Ce que nous traduisons aujourd'hui du chinois par « beau » (mei 美) oscille également entre les deux. D'une part, un sens ouvert, celui de l'excellence et de la satisfaction constatables en toute expérience: est « belle » (mei) la plénitude d'une capacité; ou encore « un voisinage où règne le sentiment d'humanité est beau » (Entretiens de Confucius, IV, 1). De l'autre, Confucius déclare « pleinement belles » (mei) les musiques de Wu et de Shao, l'une étant « pleinement bonne » et l'autre non ; ou il dit « beau » (mei) un œil où le blanc et le noir sont nettement tranchés et contrastent. Mais voilà: la langue chinoise, quant à elle, ne distingue pas morphologiquement entre adjectif et substantif; elle ne dit pas « le beau » (ou la beauté) : le beau comme notion et la beauté comme qualité. Elle n'isole pas de « beau » (mei) un sens purement esthétique que la pensée ensuite puisse hypostasier. Aussi est-ce seulement par importation occidentale qu'on a dû traduire, en Chine comme au Japon, à la fin du XIX^e siècle, « esthétique » – « callistique », disait-on aussi au XVIII^e siècle, en Europe – par « étude du beau » (mei-xue en chinois, bi-gaku en japonais).*

⁸⁶J. Choi, *Understanding Koreans and their culture*, op. cit., p. 101-103 voir : « Furthermore, Korea is known for having successfully protected and preserved its unique culture in spite of the heavy influence of China for a very

ait exercé une influence, notamment durant la dynastie Goryeo (918 – 1392), la Corée a su préserver son identité culturelle distincte. L'adaptation unique du confucianisme, en particulier sous la dynastie Joseon (1392 – 1897), a aussi joué un rôle central dans cette distinction culturelle.

Le feuilleton intègre pourtant l'héritage chinois tout en cherchant à s'en distinguer. Tout d'abord, la cécité de l'héroïne incarne la notion d'invisible, fondamentale dans la pensée chinoise, symbolisant la capacité à percevoir au-delà des apparences. Ensuite, la résonance se manifeste à travers des scènes absentes, mettant en lumière l'importance de ne pas susciter de polémique autour du vert céladon, que la Chine pourrait également revendiquer. Enfin, l'Ambassadeur de la dynastie Ming illustre une autre facette de cet héritage en présentant une technique invisible permettant de conserver des liquides chauds plus longtemps. Bien que tangible, cette astuce évoque également l'importance des savoir-faire et des secrets techniques propres à la culture chinoise en matière de céramique. Ensemble, ces éléments permettent au feuilleton d'aborder le thème de la céramique tout en respectant et adaptant les idées de la pensée chinoise dans une narration identitaire.

A) La cécité de Jung

François Jullien explique que la langue chinoise ne distingue pas clairement entre adjectif et substantif, ce qui rend la notion de « la beauté de » ou « du beau » plus complexe à traduire. Selon lui, la beauté en Chine est souvent perçue à travers le concept de « l'élégance antique⁸⁷ » (*gu-ya* 古雅), qui diffère de la notion occidentale du beau, mais se rejoint dans

long time. These two cultures, geographically separated by the Amnok (Yalu) River, are totally different. The Amnok River is the only natural barrier between the two countries, but everything is completely different once you cross the river to the Korean peninsula. First of all, Koreans speak a language that has no linguistic similarities to Chinese. The culinary, clothing and housing cultures differ greatly as well. Rice culture is the only common ground shared by both Korea and China. There are not many countries near China who have remained culturally independent from China other than Tibet, Korea, and Vietnam » traduction : De plus, la Corée est connue pour avoir réussi à protéger et à préserver sa culture unique en dépit de la forte influence de la Chine pendant très longtemps. Ces deux cultures, géographiquement séparées par la rivière Amnok (Yalu), sont totalement différentes. La rivière Amnok est la seule barrière naturelle entre les deux pays, mais tout est complètement différent lorsque vous traversez la rivière vers la péninsule coréenne. Tout d'abord, les Coréens parlent une langue qui n'a aucune similitude linguistique avec le chinois. Les cultures culinaires, vestimentaires et du logement sont également très différentes. La culture du riz est le seul terrain d'entente entre la Corée et la Chine. Il n'y a pas beaucoup de pays près de la Chine qui soient demeurés culturellement indépendants de la Chine, sauf le Tibet, la Corée et le Vietnam.

⁸⁷F. Jullien, « Cette étrange idée du beau », art cit, p. 198-199 voir : [...] quelle notion les Chinois ont-ils pu mettre en vis-à-vis de la conception du « beau » qu'ils découvrent en Europe ? On en sera d'abord plutôt surpris : l'un des premiers introduceurs de la pensée européenne en Chine et grand lecteur de Kant (Wang Guowei, 1877-1927) propose celle d'« élégance antique » (*gu-ya* 古雅). Parallèle d'autant plus étonnant que le domaine respectif des deux notions ne se recouvre pas, comme il commence lui-même par le remarquer : le beau concerne

C. Lou SOSSAH | La fiction analogique à partir du feuilleton télévisé sud-coréen : une étude de cas, « La Déesse du Feu » (불의 여신 정이) de 2013 à nos jours | 2024

l'idée de la « forme ». Dans le feuilleton, cette complexité se reflète à travers la cécité temporaire de l'héroïne, causée par l'explosion d'un four de potier, où la perte de la vue symbolise un autre type de perception de la beauté, qui dépasse le simple sens visuel, évoquant ainsi l'invisible et l'élégance antique.



[TC : 00:26:40 à 00:29:54, dans l'épisode 18]

Dans une scène de retrouvailles entre le maître céramiste et son élève Jung, désormais aveugle, le maître l'encourage à poursuivre son art. Il lui confie avoir lui-même subi la cécité à cause du travail de céramiste dans le passé, mais, malgré cela, il a réussi à créer des pièces encore admirées par le Roi. Cette situation montre que la réussite de Jung dépendra de sa capacité à développer ses autres sens, comme elle l'a déjà démontré en identifiant, les yeux fermés, les différentes nature et provenance des argiles, en les goûtant.

Dans l'esthétique chinoise, la beauté dépasse la simple perception visuelle et engage plusieurs sens. Elle s'apprécie de manière holistique, à travers des expériences globales où l'ouïe, le toucher, le goût et l'odorat sont sollicités. Par exemple, la musique traditionnelle, avec des instruments comme le guqin (cithare) ou le pipa (luth), provoque des sons stridents qui font sursauter le spectateur, tandis que la cérémonie du thé mobilise l'arôme, l'odorat et le

à la fois la nature et l'art, «l'élégance antique» ne relève que de l'esthétique. Cependant l'un et l'autre se rejoindraient par la notion de « forme », à laquelle est lié le beau, et même l'« élégance antique» serait cette «seconde forme» qui « manifeste la forme du beau» (façon sans doute de contourner la notion de «représentation» qui reste ici l'intraduit majeur). Mais pourquoi aller chercher ce qui n'est qu'une notion parmi tant d'autres dans le vieux fonds chinois, et jamais définie, se prévalant seulement de distinction culturelle et d'un raffinement procédant du passé, pour la hausser en vis-à-vis de la beauté?.

C. Lou SOSSAH | La fiction analogique à partir du feuilleton télévisé sud-coréen : une étude de cas, « La Déesse du Feu » (불의 여신 정이) de 2013 à nos jours | 2024

silence pour créer une expérience esthétique immanente. De même, la calligraphie transmet des émotions par le mouvement du pinceau, où chaque trait devient une forme d'expression tactile. En somme, l'esthétique chinoise englobe une approche multi-sensorielle de la beauté, invitant à une pleine immersion dans l'expérience artistique.

Dans le feuilleton, malgré sa cécité, Jung parvient à présenter un vase à la concubine Kim In Bin, qui, bien qu'enchantée, préfère ne pas le montrer au Roi Seonjo. La perte de sa vue devient rapidement une excuse idéale pour le céramiste Lee et son fils, Lee Yook-do, pour écarter leur rivale de la Manufacture Royale. Ils exploitent ce handicap pour tenter de la discréditer et la pousser hors de l'établissement. Dans un ultime défi, Yook-do se lance alors dans une compétition directe avec Jung : chacun doit produire un vase que la concubine In Bin devra choisir. La victoire de Jung lui permettrait de conserver sa place au sein de la Manufacture. Lors du choix final, la concubine opte pour le vase de Yook-do, considéré comme plus « royal » en raison de ses motifs peints, sophistiqués et riches en détails. Toutefois, cette décision révèle une certaine hypocrisie.

En effet, dans la scène suivante, c'est le vase blanc, simple et sans ornement produit par Jung, qu'elle utilise fréquemment. Comme l'avait prévu l'héroïne, l'absence de décoration permet aux fleurs de prendre toute leur importance, dépassant ainsi le simple rôle esthétique du vase pour en faire un véritable écrin naturel. La pureté et la sobriété de l'œuvre de Jung finissent par triompher, malgré les apparences. Le lien avec l'invisible dans cette scène réside dans la capacité de Jung à créer un vase d'une grande qualité esthétique, malgré sa cécité. Son handicap ne l'empêche pas de concevoir le beau, où l'absence d'ornementation met en avant l'expression authentique des fleurs. Cela souligne que la véritable essence de la beauté dépasse les éléments visibles, englobant une compréhension plus riche des formes et des



[TC : 00:02:19 à 00:03:35, dans l'épisode 19]

Dans la scène où la concubine exprime sa préférence pour le vase de l'héroïne, le céramiste Lee reste silencieux. Toutefois, les questions rhétoriques qu'elle formule trouvent leurs réponses dans les expressions de son interlocuteur. Par ce dialogue implicite, Lee reconnaît tacitement que, par crainte du talent de Jung, il a secrètement conclu un accord avec la concubine pour qu'elle choisisse le vase de son fils, Lee Yook-do.

Dans la fiction analogique, l'hypocrisie prend souvent forme à travers des personnages qui affichent des valeurs ou des choix en désaccord avec leurs véritables sentiments. Ce simulacre révèle les tensions entre l'apparence et la réalité, illustrant comment les protagonistes manœuvrent entre les attentes sociales et leurs propres ambitions. Cette complexité narrative enrichit le récit, offrant une réflexion sur les motivations dissimulées derrière les décisions des personnages, créant ainsi un double discours.

B) Le vert céladon de Lee Yook-do

Selon une hypothèse soutenue par l'antiquaire britannique Robert Lockhart Hobson (1872 – 1941), la couleur du céladon coréen aurait des origines chinoises, non pas issues de la Chine du Nord, mais des fabricants de poterie de Yüeh. Hobson propose que le port de Ningpo, proche de Yüeh-Chou et Yü-yao Hsien, aurait joué un rôle clé dans la transmission de cet art vers la Corée. Il souligne des similitudes entre les céladons coréens de l'époque Goryeo et la céramique de Yüeh, basant sa théorie sur des découvertes de fragments de céladon en Chine et un bol de la collection Eumorfopoulos⁸⁸. Cela suggère que le secret du vert céladon aurait été introduit en Corée par le biais d'échanges culturels, peut-être via des moines bouddhistes ou des réfugiés chinois.

Une étude sur la poterie de Yüeh-chou sous la dynastie T'ang, du Britannique Dr. Stephen Wootton Bushell (1844 – 1908) met en lumière le double classement chinois des céramiques, basé à la fois sur des critères visuels et sonores. Il traduit des textes essentiels pour le *Victoria and Albert Museum*⁸⁹, dont un chapitre sur *La poterie de Yüeh-chou de la dynastie T'ang* (618 av. n. è. – 906 n. è.) qui serait à l'origine de la couleur du vert céladon coréen. Ces textes comparent la porcelaine de différentes régions chinoises en fonction de

⁸⁸R. L. Hobson, « A Dish of Yüeh Ware », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1933, vol. 63, n° 366, p. 122-127 voir : "Those familiar with the beautiful celadons made in Corea in the Koryu period will not fail to see a resemblance between these and the Yüeh ware. Nor will they be the first to remark this resemblance, for Hsii Ching, who accompanied a Chinese Embassy to Corea in 1125, compared the Corean wares with « the old pi se ware of Yüeh Chou and the recently established Ju ware. » This affinity is well illustrated by a bowl [PLATE C] in the Eumorfopoulos Collection (F. 289) which has in its interior finely etched phoenixes closely resembling those on PLATE A. This delicate etching is peculiar to the Yüeh and Corean wares among celadons. Dr. Nakao in a series of excellent articles on Corean pottery in the M. D. N. Monthly Supplement (August, 1925, et seq.) ventured the conjecture (it was then only a conjecture, because nothing was yet known of the Yü-yao kilns) that the Coreans learnt their art, not from Northern China, but from the makers of Yüeh ware. The great port of Ningpo, which is close to Yüeh Chou and Yü-yao Hsien was, he argued, the natural starting point for travellers to Corea. It is within easy distance by sea from the south-west corner of the Corean peninsula, and thence a sheltered coasting journey could be made to a harbour close to the Corean capital. This appears to have been the route taken by the Chinese envoys in the twelfth century, and Dr. Nakao suggested that the secret of the celadon manufacture might have reached Corea by this route either in the hands of Buddhist monks or refugees from China. His theory is confirmed in a striking manner by the finds at Yü-yao Hsien. »

⁸⁹Yen chin shih 1766- Chu, Stephen Wootton Bushell et Francois Xavier Dentrecolles, *Description of Chinese pottery and porcelain: being a translation of the T'ao shuo*, Oxford, The Clarendon Press, 1910, p. 34-35 voir « The Ch'a Ching by Lu Yü says :- 'Among bowls (wan) those of Yueh-chou rank first, Ting-chou bowls next, Yo-chou bowls next, Shou-chou next, Hung-chou bowls next. Some class Hsing-chou bowls above those of Yueh-chou, but they are certainly wrong. The Hsing-chou porcelain resembles silver; while the Yueh-chou porcelain resembles jade, the first point in which Hsing is inferior to Yueh ; the Hsing-chou porcelain is like snow, the Yueh-chou porcelain like ice, the second point in which Hsing is inferior to Yueh ; the Hsing-chou porcelain being white, the tea appears red, while the Yueh-chou porcelain is green and gives a greenish tint to the tea, the third point in which Hsing is inferior to Yueh. ' Yo fu tsa lu :- 'Under the T'ang Dynasty, in the first year (A.D. 847) of the period Ta-chung, among the officers who were appointed to regulate the music, was the Governor of the city Ta-hsing Hsien, Kuo Tao-yuan, who was skilled in playing on cups (ou). He used twelve cups of Yueh-chou or Hsing-chou porcelain which he played upon with a chopstick. »

leurs qualités esthétiques et de leur influence sur la dégustation du thé. Les bols de Yüeh-chou, sont valorisés pour leur apparence de jade et leur capacité à donner une teinte verdâtre au thé, tandis que ceux de Hsing-chou font ressortir une teinte rouge. Bushell rapporte également l'usage musical de ces bols, comme en témoigne l'histoire d'un gouverneur jouant de la musique avec ceux de Yüeh-chou qui sonnent le mieux. Cela montre l'importance non seulement des qualités visuelles mais aussi sonores dans l'esthétique chinoise, où l'appréciation de la porcelaine inclut sa résonance. À l'inverse, la reproduction de la teinte jade des bols Ming par le céramiste coréen semble si aisée qu'elle n'est même pas mise en valeur dans le feuilleton. Dans une scène précédente, le demi-frère de l'héroïne, Lee Yook-do, révèle à son père la méthode permettant d'obtenir le vert bambou caractéristique du bol chinois à reproduire. Ce dernier confirme la justesse de la formule et ensemble, avec l'assistance de l'héroïne, suivent scrupuleusement le protocole de fabrication.



[TC : 00:38:40 à 00:39:52, dans l'épisode 9]

Une fois les bols sortis du four, la couleur jade est reproduite à la perfection, soulignant ainsi la simplicité apparente de la tâche. François Jullien souligne cette idée en distinguant la « *ressemblance formelle* », facilement perceptible, de la « *résonance du souffle-énergie* », plus subtile à capter⁹⁰. La musique traditionnelle chinoise accorde une grande importance à la notion de *souffle-énergie*, également appelé *qi* (氣). Selon cette perspective, la

⁹⁰F. Jullien, « Cette étrange idée du beau », art cit, p. 106 voir : *la ressemblance [formelle] est facile, la résonance [du souffle-énergie] est difficile*.

musique ne se limite pas seulement à des éléments mélodiques et rythmiques, mais elle est également perçue comme un moyen de communiquer l'énergie vitale et les émotions intérieures. Lorsqu'il s'agit de juger une œuvre musicale, les auditeurs cherchent à ressentir la résonance énergétique émanant de la musique, observant comment elle influence le flux du *qi* à travers le corps et l'esprit. L'appréciation musicale se fonde ainsi sur une expérience sensorielle et spirituelle, où la résonance intérieure prend le pas sur les qualités purement techniques. Ces principes, notamment décrits dans des textes anciens qui évoquent l'anecdote sur la supériorité musicale des bols Yüeh-chou au IX^e siècle, confirment l'importance du souffle-énergie dans l'esthétique chinoise.

Néanmoins, un secret invisible demeure caché dans les bols chinois, que les céramistes coréens doivent impérativement reproduire pour l'Ambassadeur de la dynastie Ming : la capacité du bol à maintenir le thé chaud plus longtemps. C'est là que réside le véritable défi technique, dissimulé derrière une demande qui semble, à première vue, simple. Dans une scène clé, le céramiste Lee révèle l'enjeu caché de cette requête à son fils Yook-do, expliquant que, malgré les apparences, ni lui ni ses confrères n'ont réussi à percer ce mystère. Cette révélation met en lumière la supériorité technologique des artisans chinois, soulignant l'écart qui sépare les céramistes de Joseon de leurs homologues Ming, malgré une apparente maîtrise de l'aspect esthétique du vert céladon. Yook-do se montre déterminé à relever le défi technologique, mais c'est finalement grâce à Jung qu'ils parviendront à percer le mystère du bol chinois. Ce triomphe, bien qu'accompagné d'une récompense de l'Ambassadeur, s'avère être une offense à l'Empire Ming et une sentence de mort pour l'héroïne.



[TC : 00:31:25 à 00:32:31, dans l'épisode 9]

Dans la fiction analogique, l'invisible revêt une dimension subjective qui dépasse la simple absence de visibilité. Il incarne une qualité implicite, presque imperceptible, permettant de voiler des éléments cruciaux tout en structurant la dynamique narrative et les interactions entre les personnages. Cette notion d'invisibilité ne se limite pas à ce qui est caché physiquement, mais concerne aussi les non-dits, les intentions dissimulées, ou encore les vérités enfouies sous la surface des apparences. Ce procédé est particulièrement efficace dans le cadre d'une esthétique discursive où chaque mot, chaque silence, est porteur d'une résonance qui va au-delà de sa simple signification. L'invisible devient alors un agent de transformation, influençant le développement des intrigues et la construction des relations de pouvoir au sein de l'œuvre.

C) L'Ambassadeur de la dynastie Ming

L'Ambassadeur chinois est présenté dans le feuilleton comme un grand amateur de porcelaines royales. Historiquement, ce personnage pourrait être inspiré de Xu Jing (徐兢) qui vers 1125 accompagna Lu Yun-t'i, l'Ambassadeur de l'Empire Chinois de la Dynastie Song, pendant l'accession au trône du Roi coréen Injong (1122 – 1146). Xu Jing écrit et illustre quarante chapitres, dont trois portent sur les ustensiles, dans son *Rapport illustré de l'ambassade de Chine à la cour de Goryeo au cours de l'ère Xuanhe* ⁹¹(宣和奉使高麗圖經). Un extrait de l'ouvrage souligne les caractéristiques distinctives de la porcelaine coréenne, en particulier sa couleur verte, sa forme et son style décoratif. Cette porcelaine, comparée à la teinte du jade, se distingue par ses formes bien travaillées et une glaçure de haute qualité. L'auteur, Xu Jing, met en avant l'originalité des jarres à vin coréennes, notées pour leur conception intrigante, ainsi que des brûleurs d'encens, réputés pour leur rareté et leur qualité exceptionnelle. Ces objets sont souvent comparés à la porcelaine ancienne pi-sé de Yüeh-chou et à la nouvelle porcelaine de Ju-chou. Xu Jing célèbre le patrimoine artisanal coréen, notamment à travers les brûleurs d'encens en forme de lion, qui se démarquent par leur couleur verte éclatante⁹². Ainsi dans ce texte historique la couleur jade serait originaire de Corée. En revanche, l'origine de la teinte jade du céladon demeure un sujet de controverse, ce qui explique son absence dans le feuilleton.

⁹¹Y. Kim, Établissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Élysées et Kungnip Chungang Pangmulgwan, *La terre, le feu, l'esprit*, op. cit., p. 13 voir : Il est essentiel, pour parvenir à une bonne compréhension des céladons coréens, d'examiner plusieurs de leurs traits caractéristiques : la couverte couleur jade, le choix de formes spécifiques - personnages, animaux, végétaux pour certaines pièces, la technique du décor incrusté et ses inscriptions. La cuisson en réduction transforme les oxydes ferriques (Fe₂O₃), contenus à l'état de traces (1 à 2 % seulement) dans l'argile et dans la couverte, en oxydes ferreux (FeO), réaction chimique qui aboutit à la magnifique couleur verte caractéristique des céladons. La comparaison avec le jade est courante dès l'époque Goryeo. On en veut pour preuve un passage du volume 32, section consacrée aux «vases», du « Rapport illustré de l'ambassade de Chine à la cour de Goryeo au cours de l'ère Xuanhe » (宣和奉使高麗圖經). Rédigé en 1123 (première année du règne du roi Injong) par Xu Jing (徐兢), émissaire de la cour des Song du Nord auprès du royaume de Goryeo, ce texte rapporte sans ambiguïté que «les habitants de Goryeo disent que la couleur verte de leurs céladons est couleur jade ». L'auteur ajoute plus loin: «La production des céladons de Goryeo s'est encore améliorée dans les temps récents et leur couleur est de plus en plus belle.

⁹²*Ibid.*, p. 52-53 voir : « *The Korean porcelain, which is green in colour, is declared by the natives to be of the colour of green-jade. In these latter years the forms are cleverly moulded and the colour of the glaze is good. They have wine-jars of the form of gourds, provided with little covers of lotus leaves with a duck seated upon them. They also make bowls, dishes, wine-cups and teacups, flower vases and hot-water bowls, all fashioned after the model of Ting-chou porcelain, so that I just allude to them without figuring them. Only the wine-jars are new and curious.* » He also says: - " *The Koreans at their feasts for drinking-vessels generally use gilded or silver cups, but they also value green porcelain very highly. They have incense burners in the shape of a lion, also of bright green colour, in which the animal is crouching upon a lotus-leaf which forms its support. This is the best and rarest of all the things. The rest have a general resemblance to the ancient pi-sé porcelain of Yueh-chou and the new porcelain of Ju-chou* " ».

Dans plusieurs scènes, l'Ambassadeur se présente comme un fervent collectionneur de céramique, ce qui le rend vulnérable à la corruption. Deux séquences rapprochées montrent l'Ambassadeur en discussion, d'abord avec l'aîné des princes, Im-hae, puis avec la concubine In Bin mère du cadet, le Prince Sinseong, tous deux cherchant à obtenir son soutien pour accéder au trône. Dès sa première apparition, l'émissaire de l'Empereur de Chine exprime son inquiétude quant à l'absence de clarté sur l'identité du futur héritier du Royaume de Joseon, soulignant l'importance de cette question dans ses négociations.



[TC: 00:19:50 à 00:21:01, dans l'épisode 8] [TC: 00:24:06 à 00:25:52, dans l'épisode 8]

Dans la scène où l'aîné des princes, Im-hae, se présente à l'Ambassadeur, il met en avant son droit d'aînesse, promettant de garantir des impôts stables à la Chine. Pour appuyer sa position, il offre un vase réalisé par le célèbre céramiste Lee de la Manufacture Royale. L'Ambassadeur, impressionné par l'œuvre, se montre favorable à la requête du prince. Toutefois, dans une scène suivante, la concubine In Bin intervient avec une meilleure stratégie : elle présente le céramiste Lee, auteur du vase tant apprécié, tout en suggérant discrètement que son fils, le prince cadet, serait un meilleur choix pour monter sur le trône. Soucieux de ne pas alimenter les tensions entre les prétendants, l'Ambassadeur accepte cette idée, mais à la condition que le Prince Im-hae soit épargné.

Plusieurs scènes montrent les tentatives infructueuses des céramistes pour reproduire la qualité invisible du bol Ming, capable de maintenir les liquides chauds. À la fin de l'épisode précédent, le demi-frère de l'héroïne, Lee Yook-do, se précipite pour livrer les bols au Prince Gwang-hae, sans avoir eu le temps de vérifier s'ils parviennent à imiter ce savoir-faire. L'épisode suivant s'ouvre sur la séquence entre le Roi Seonjo et l'Ambassadeur Ming, réunis pour boire le thé servi dans les deux bols. À la surprise générale, l'ambassadeur, furieux, constate que le bol, bien que d'une couleur vert jade identique, présenté par le Prince Gwang-hae comme provenant de la Manufacture Royale coréenne, ne parvient pas à conserver la chaleur du thé aussi bien que son modèle chinois. C'est alors que le Prince révèle

que le bol défaillant n'est autre que l'original Ming, renversant ainsi la situation. Ce coup de théâtre permet au prince de prouver à l'Ambassadeur que les céramistes coréens ont surpassé leurs maîtres chinois.



[TC : 00:00:10 à 00:05:34, dans l'épisode 11] [TC: 00:10:00 à 02:00:00, dans l'épisode 12]

Officiellement, l'ambassadeur Ming face au Roi Seonjo, promet de récompenser ceux qui ont percé le secret technique du bol. Le céramiste Lee, pressentant une manœuvre perfide, attribue aussitôt la réussite à l'héroïne, plutôt qu'à son fils Yook-do. Son instinct s'avère correct, car dans une autre séquence, l'ambassadeur révèle officieusement à l'héroïne qu'une fois en Chine, elle sera exécutée pour l'avoir humilié ainsi que l'empire Ming. Le Prince Gwang-hae intervient alors, il réussit à négocier le retour des trésors de Joseon et la libération de Jung pour la soustraire à son destin funeste, grâce aux preuves d'espionnage qu'ils ont découvertes.

Dans un double discours, la divergence entre l'annonce officielle d'une récompense éclatante et la menace officieuse d'une exécution imminente est saisissante. Cette opposition révèle le danger sous-jacent de l'héritage chinois, car à force de masquer ses véritables intentions, on finit par déguiser un assassinat prémédité en un honneur apparent. Cette ambiguïté reflète *L'art de la persuasion*, tel que l'a enseigné Guiguzi. La fiction analogique s'appuie sur ces non-dits, où les véritables motivations se cachent derrière les silences ou les flatteries trompeuses.

Au terme de cette triple analyse — consacrée à la cécité de Jung, au vert céladon de Lee Yook-do, ainsi qu'à l'ambassadeur de la dynastie Ming — se dessine une pluralité de discours sur la beauté, révélant une diversité assumée qui met en tension l'hypothèse initiale sur l'invisible.

Elle ouvre ainsi un champ d'analyse où les contradictions apparentes deviennent les vecteurs d'une lecture plus fine, dans laquelle les influences chinoises s'hybrident avec les sensibilités coréennes, donnant naissance à une esthétique du silence, de l'ombre et de l'intervalle. Pour étayer cette lecture, les travaux du sinologue François Jullien offrent un appui théorique intéressant. Dans *Éloge de la fadeur*, il écrit :

Comment le neutre, en effet, pourrait-il être repérable, donner lieu à une manifestation particulière ? [...] La vertu du centre, bien qu'immanente à tout, n'en passe pas moins inaperçue. [...] Elle ne présente aucun signe typique, n'offre pas de "saveur" marquée et se confond avec la normalité des choses. Vertu banale. Elle est à la fois ce qui a le plus de valeur et ce qui est le plus commun, ce par quoi tout se réalise, mais qu'on ne voit jamais⁹³.

Selon Jullien, la *fadeur* n'est pas le signe d'une absence, mais au contraire celui d'une présence absolue, non marquée, diffuse, imperceptible à première vue. Cette esthétique de l'invisible se manifeste de façon saisissante dans *Les Amoureux du Ciel Rouge* (홍천기, SBS, 2021), notamment dans une scène où l'héroïne, aveugle de naissance, invite un autre enfant à fermer les yeux pendant un cours de dessin. L'enfant, d'abord réticent, exprime son incompréhension : comment peut-on assister à un cours d'estampe lorsqu'on ne peut voir ce qui est tracé ? L'héroïne, quant à elle, le guide vers une autre forme de perception : écouter le bruit du pinceau sur le papier, sentir le rythme du geste, goûter à une forme de *savouration* — terme que François Jullien utilise pour désigner une attention fine et détachée au moindre frémissement du réel.

Cette scène transpose à l'image les principes du Tao. Elle illustre parfaitement les vers de Lao-tseu dans le *Tao Te King* :

<i>La regardant, on ne la voit pas,</i>	視之不見，名曰夷；
<i>On la nomme donc invisible.</i>	
<i>L'écoutant, on ne l'entend pas,</i>	聽之不聞，名曰希；
<i>On la nomme donc inaudible.</i>	
<i>La saisissant, on ne l'attrape</i>	搏之不得，名曰微。
<i>pas,</i>	
<i>On la nomme donc intangible.</i>	

⁹³François Jullien, *Éloge de la fadeur: à partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Arles, France, 1991, p. 32.

[...] Ainsi illimitée, elle
demeure innommable⁹⁴

[...]

執古之道，以御今之有⁹⁵。

La cécité devient ici un passage vers une autre forme de vision, une manière d'accéder à ce que le regard ne peut capturer. Ce n'est plus l'image visible qui fait sens, mais l'expérience sensorielle intérieure, l'écoute du geste, la présence du silence. C'est là que réside le paradoxe fondamental de l'esthétique taoïste : ce qui est invisible, inaudible ou intangible peut constituer la forme la plus accomplie de la manifestation.



[TC : 00:24:26 à 00:25:32, dans l'épisode 1]

Ce chemin vers la fadeur constitue ainsi une voie possible dans l'art coréen contemporain, non pour se détacher de l'héritage chinois, ni pour le reproduire à l'identique, mais pour en explorer les résonances silencieuses. C'est par la *savouration* de cette absence apparente que se transmet une sagesse millénaire, où l'imperceptible devient source de présence et où l'art touche à son essence. Une telle configuration artistique révèle la polysémie du discours esthétique dans la fiction analogique. Loin d'une opposition frontale entre les traditions, ce qui s'impose ici est une forme d'acceptation du *neutre*, non comme négation, mais comme voie vers une révélation discrète.

⁹⁴Lao zi, Zhou Zhuang et Yu kou Lie, *Philosophes taoïstes*, Paris, France, Gallimard, 2022, p. 59 poème XIV.

⁹⁵Donald Sturgeon, *Tao Te Ching - Projet de texte de philosophie chinoise*, <https://ctext.org/dao-de-jing/zh>, (consulté le 2 août 2025).

IV : La perspective américano-coréenne

La fiction causale repose sur l'idée que les événements narrés sont liés par des relations de cause à effet, où chaque action engendre une réaction. Lorsque le discours dans cette fiction prend un ton ironique, il remet en question les convictions ou les points de vue que l'auteur pourrait vouloir défendre, créant ainsi une distance critique entre le message implicite de l'œuvre et les attentes du public. Par conséquent, une telle œuvre ne peut pas être considérée comme une tragédie, car la tragédie suppose un engagement sérieux envers les thèmes abordés. De plus, sans un discours artistique — c'est-à-dire une expression réfléchie et structurée des idées, des émotions ou des esthétiques — une œuvre ne peut pas véritablement être qualifiée d'art. L'art nécessite un sens de l'intention, une exploration des significations et une vérité apportés au public, des éléments souvent absents dans une narration purement ironique.

En revanche, dans la fiction analogique, l'ironie joue un rôle crucial en permettant à l'auteur de dissimuler ses véritables intentions. En utilisant un discours discursif, l'auteur peut présenter des situations ou des personnages de manière à induire en erreur le spectateur, tout en véhiculant une critique ou un message sous-jacent. Cela signifie que l'œuvre devient une satire, car elle cherche à exposer des travers, des absurdités ou des contradictions dans la société ou la culture, tout en se cachant derrière un vernis d'humour ou de légèreté. Si le discours n'atteint pas un niveau d'intelligibilité, l'œuvre se transforme alors en une simple arme d'influence, c'est-à-dire un outil utilisé pour manipuler ou persuader sans l'intention de susciter une réflexion véritable. Dans ce cas, l'œuvre ne vise pas à enrichir l'expérience culturelle, mais plutôt à orienter l'opinion ou à provoquer une réaction spécifique, souvent au service d'intérêts particuliers. Ainsi, lorsque l'on parle de l'esthétique de l'art dans le contexte coréen, il est important de reconnaître que cette notion n'est pas uniquement le produit de la tradition locale, mais qu'elle a été façonnée par des interactions avec des idées et des valeurs éthiques occidentales.

À l'époque de la dynastie Qing (1637), la péninsule coréenne était un royaume allié de l'Empire chinois, qui valorisait les Six Arts (六藝) : le rituel, la musique, le tir à l'arc, la conduite de char, la calligraphie et les mathématiques. En Europe, au XVII^e siècle, les Beaux-Arts comprenaient la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure, marquant une différence fondamentale entre les conceptions artistiques de l'Extrême-Orient et de l'Occident. Ainsi, l'esthétique de l'art, absente lorsque le royaume coréen est allié à l'Empire

chinois, émergea sous l'Empire du Japon, avant d'être influencée par la culture américaine, constituant un domaine hybride dans la Corée moderne.



Cours du Pr. Park So-Jeong à l'Université de Sungkyunkwan, Séoul, Corée du Sud, 2018.

Le terme « américano-coréen » a été mentionné par la professeure coréenne Park So-Jeong lors de ses cours en 2018 à l'Université de Sungkyunkwan, en Corée du Sud. Le cours, intitulé *Penser l'esthétique coréenne (Lecture on Korean Aesthetic Thought)* et dispensé au niveau Master, révélait dès la première séance que l'esthétique coréenne fut d'abord conceptualisée par des intellectuels étrangers au début du XX^e siècle, soulignant ainsi son développement récent dans la culture coréenne.

Dans le feuilleton, l'esthétique de l'art est mise en scène dans les compétitions constantes entre les céramistes même si le roi et sa cour ne font aucun choix artistique. Le céramiste royal Lee fait preuve d'une dextérité exemplaire dans sa technique d'ajouter les céramiques et de peindre la porcelaine. Son fils aîné, Yook-do, poursuit ses enseignements et son savoir-faire, mais suscite alors moins d'intérêt. Au contraire, sa fille cadette, Jung, qui a aussi hérité du savoir-faire de son père adoptif, le céramiste Yoo, entremêle la simplicité et l'ingéniosité dans ses créations. Ainsi, la céramique coréenne, qui est au centre du récit, ne fait pas l'objet d'un jugement définitif, mais d'un discours ouvert, en accord avec cette tradition d'ambiguïté constructive ou annihilante.

A) La dextérité de Lee Kang-chun

Dans le feuilleton, dès le premier épisode, la porcelaine ajourée, qui exige à la fois concentration et agilité, est mise en avant pour mettre en lumière ce patrimoine exceptionnel. Lors de cette scène, le céramiste Lee Kang-chun façonne une tasse avec son couvercle, sous le regard attentif de ses assistants. Cependant, lorsqu'une de ses assistantes éternue, il perd le contrôle de son geste et entaille involontairement son motif dans la glaise. Accompagné d'une musique angoissante, Lee se lève alors et écrase impitoyablement son travail, sans prononcer un mot, tandis que l'assistante, se prosternant devant lui, présente ses excuses avec ferveur.



[TC : 00:06:28 à 00:07:13, dans l'épisode 1]

L'historienne de l'art américaine Evelyn McCune (1907 – 2012) née à Pyongyang dans la péninsule coréenne, souligne que certaines œuvres, tels que les brûleurs d'encens en céladon des XII^e et XIII^e siècles, se distinguent par leur sophistication tant dans l'exécution que dans leur finalité rituelle. Ces brûleurs, ornés de sections sculptées et ajourées pour laisser échapper la fumée, possèdent un design exceptionnel, incluant un couvercle en forme de boule ajourée avec le motif des Sept Trésors et un corps évoquant la fleur de lotus. La signification spirituelle de cette pièce est renforcée par ses motifs, le lotus symbolisant la pureté et l'éveil spirituel, tandis que les pétales sculptés mettent en valeur l'habileté technique de l'artisan. Cette combinaison d'éléments symboliques et d'une exécution soignée fait de ce

brûleur un exemple emblématique de l'art coréen, révélant l'interconnexion entre artisanat et spiritualité⁹⁶. En somme, il illustre parfaitement les valeurs de l'esthétique américaine selon McCune. La production de céladons coréens, influencée au départ par la Chine, atteint son apogée sous Goryeo (918–1392) avec des avancées techniques comme la cuisson « biscuit » et des fours perfectionnés⁹⁷. Dans l'ouvrage *Les arts de Corée : une histoire illustrée* (*The arts of Korea: an illustrated history*, 1962) McCune consacre un chapitre sur les poteries de la période Goryeo. Ces céladons, réputés pour leur élégance et leur finesse, ont acquis une renommée internationale en étant exportés vers la Chine, le Japon et le Moyen-Orient. Aujourd'hui, leur influence continue, mais leur analyse esthétique varie selon les cultures, notamment entre la perspective américaine et la japonaise qui les considère moins saines⁹⁸.

Si la dextérité du céramiste Lee Kang-Chun est mise en scène dans la confection d'un service à thé ajouré qui s'oppose à la simplicité de celui du céramiste Yoo Eul-dam, alors il y a une mise en abyme des critères de beauté attribués aux pièces de céramiques sophistiquées face à celle d'une grande sobriété, qui oppose donc les valeurs esthétiques américaines aux japonaises.

⁹⁶*Ibid.*, p. 181 voir : « *Incense burners were also carefully constructed and highly prized by their owners because of their ritual functions. The burners were pierced to allow the smoke to escape and were usually ornamented with sculptured sections. One outstanding incense burner that has survived to the present has an openwork ball cover and is finished with an exceptionally fine lustrous glaze. It is six inches in height and about five inches across at the base. The openwork pattern of the ball is in a design called the Seven Treasures, a widely used, eye-pleasing pattern of petal shapes. The body of the burner is in the lobed form of the holy image flower with four rows of sculptured, incised petals supported by a delightful pedestal on a single flower with five downturned, modeled petals. The base is a triangular lobed platform supported by three feet in the shape of rabbits with eyes done in tiny spots of iron paint. This piece is entirely alone in its class: a truly perfect example of the potter's art* » traduction : Les brûleurs d'encens étaient également construits avec soin et très prisés par leurs propriétaires en raison de leurs fonctions rituelles. Les brûleurs étaient percés pour permettre à la fumée de s'échapper et étaient généralement ornés de sections sculptées. Un brûleur d'encens exceptionnel, qui a survécu jusqu'à nos jours, possède un couvercle en forme de boule ajourée et est recouvert d'une glaçure lustrée d'une finesse exceptionnelle. Il mesure six pouces de hauteur et environ cinq pouces de diamètre à la base. Le motif ajouré de la boule est un dessin appelé les Sept Trésors, un motif de pétales très répandu et agréable à l'œil. Le corps du brûleur a la forme lobée de la fleur sacrée du lotus avec quatre rangées de pétales sculptés et incisés, soutenus par un charmant piédestal sur une seule fleur avec cinq pétales modelés et tournés vers le bas. La base est une plate-forme triangulaire lobée soutenue par trois pieds en forme de lapins avec des yeux faits de minuscules touches d'émail. Cette pièce est tout à fait unique dans sa catégorie : un exemple vraiment parfait de l'art du potier.

⁹⁷Y. Kim, Établissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Élysées et Kungnip Chungang Pangmulgwan, *La terre, le feu, l'esprit*, op. cit., p. 13 voir : Les plus anciens céladons de Goryeo trahissent, par leurs types et par leurs formes, une forte influence chinoise. Mais dès le XI^e siècle, la production coréenne affirme son originalité et certaines avancées techniques conduisent à une amélioration des processus de cuisson (cuisson « biscuit » par exemple) et à la construction de fours permettant la création de pièces dont la silhouette et la couleur s'accordent avec le goût de l'élégance caractéristique de l'époque Goryeo.

⁹⁸*Ibid.*, p. 64 voir : Pendant la longue Dynastie Yi [Joseon] (1392-1910), les Coréens produisirent une grande variété de poteries très intéressantes. Malheureusement elles sont relativement peu connues comparées aux céladons de la Dynastie Koryô [Goryeo], plus anciens et beaucoup plus fameux. Elles sont plus naïves que le céladon, plus simples, plus grossières et en même temps plus saines. Elles portent parfois des dessins si bruts et si primitifs qu'ils pourraient être l'œuvre d'enfants. En réalité on pourrait les qualifier de naïves, mais, curieusement, elles sont belles telles qu'elles sont.



[TC : 00:07:15 à 00:11:14, dans l'épisode 1]

Dans cette séquence du premier épisode, avant d'être présentés au Roi Seonjo au Palais, les céramistes Lee Kang-Chun et Yoo Eul-dam se félicitent de leur service à thé respectif. Lee Kang-Chun déclare en les regardant « Effectivement, ta poterie est le meilleur gage de simplicité ». Yoo Eul-dam lui répond humblement « Vraiment ? » puis il regarde le service ajouré de son collègue et ajoute : « Quand il s'agit de déployer une grande virtuosité tu es le meilleur ». Face au Roi Seonjo, le service ajouré attire immédiatement l'oeil de ce dernier : « J'ai vu de nombreuses pièces de porcelaine royale, mais cela faisait longtemps que je n'en avais pas vu une aussi belle par sa couleur, sa forme et son toucher ». Si bien que le Roi décide de nommer le céramiste Lee Kang-Chun en charge de la fabrication des céramiques royales. Par contraste, le Roi est d'abord déçu par le service à thé de Yoo Eul-dam, tellement rustique que des traces de doigt y sont encore apparentes dans la glaçure. Pourtant, une fois en main, le contact de la tasse le captive complètement : « C'est vrai que cette tasse à l'air plutôt ordinaire. Pourtant, sa simplicité m'envahit d'une manière inattendue ». Le Roi déclare que le céramiste Yoo Eul-dam s'occupera de sa vaisselle personnelle. Aucune valeur esthétique, ni américaine ni japonaise, n'est véritablement mise en avant dans le feuilleton, illustrant ainsi la neutralité stratégique des créateurs, incarnée par la posture diplomatique du Roi Seonjo.

Ce choix de neutralité esthétique reflète parfaitement le discours discursif, caractérisé par sa capacité à encourager la réflexion sans établir de conclusion définitive. Plutôt que d'imposer une vision unique, le feuilleton invite les spectateurs à s'interroger sur les différentes esthétiques en jeu – américaine, japonaise, chinoise, allemande ou coréenne – sans donner de réponse définitive. Ce processus, en laissant volontairement le discours en suspens, permet une exploration annihilante des valeurs culturelles liées à la céramique coréenne. Ce discours discursif s'appuie sur l'idée que la vérité n'existe pas. L'esthétique elle-même devient alors un sujet de discussion plutôt qu'un point de vue figé où les spectateurs se voient confier la tâche de recomposer les pièces du puzzle intellectuel.

B) Le classicisme de Lee Yook-do

Dans le feuilleton, il y a plusieurs scènes qui semblent opposer des pièces de porcelaine majeures à celles mineures, telle la scène où la concubine In Bin doit choisir entre un vase sophistiqué ou un vase minimaliste. Ou encore, en opposant les coupes à vin de factures différentes qui récompensent des fonctionnaires émérites, l'une extraordinaire et l'autre ordinaire. Dans les deux séquences, c'est le classicisme de Lee Kang-Chun qui se confronte à la fille adoptive de Yoo Eul-dam, l'héroïne Jung. Dans la première séquence au palais, le Roi Seonjo annonce à tous : « Afin de vous récompenser de vos années de valeureux travail, je vous ai préparé des cadeaux. Sélectionnez les coupes que vous aimez. C'est une occasion unique pour vous d'obtenir des céramiques royales de *Bunwon-ri* (Manufacture Royale de Céramique) où je fais fabriquer mes collections ». Les fonctionnaires émérites sont d'abord attirés par les coupes à vin posées sur un socle finement élaboré en forme de tortue, si finement qu'une coupe glisse des mains de l'un d'entre eux et se casse au sol.

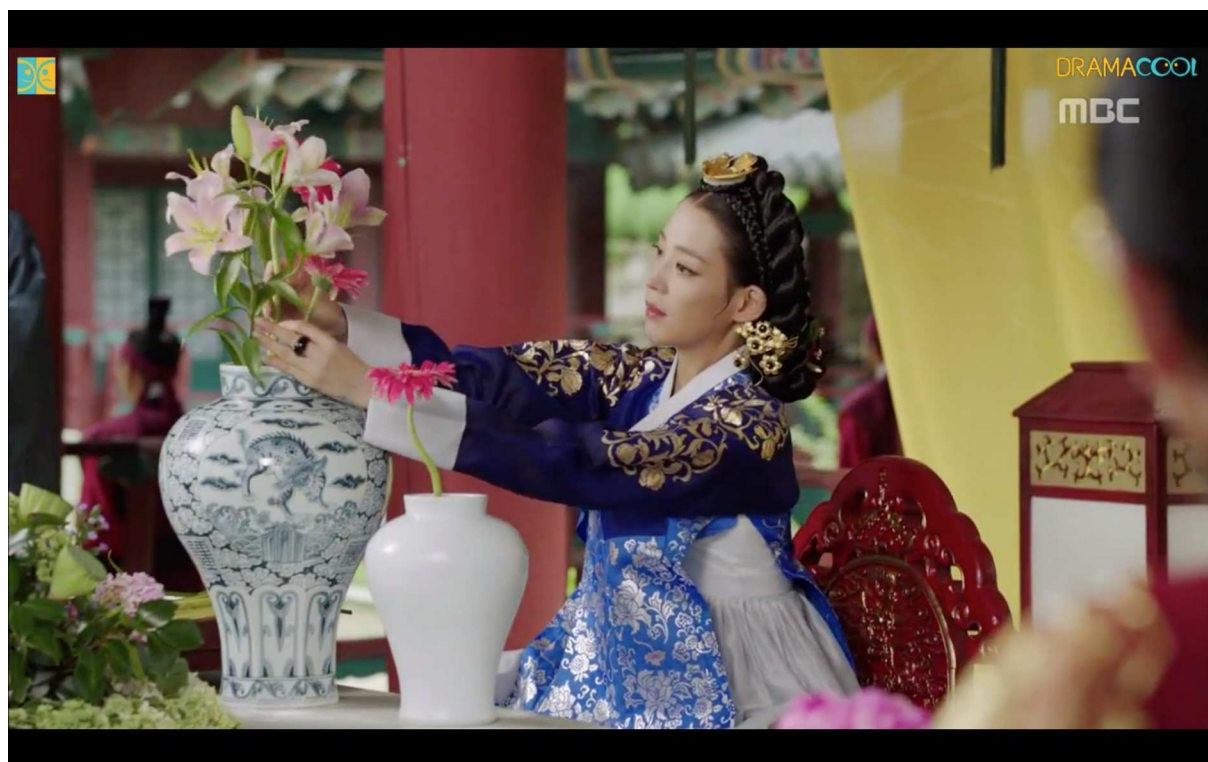


[TC : 00:32:05 à 00:37:51, dans l'épisode 16]

Après s'être platement excusé auprès du Roi, le coupable va prendre plaisir à saisir la coupe rustique présentant l'imitation d'une tresse de vannerie afin d'assurer un bon maintien. Plusieurs anciens fonctionnaires le suivent, si bien que la compétition est gagnée par Jung. L'héroïne explique sa démarche au Roi à sa demande : « J'ai appris que les invités des

festivités d'aujourd'hui étaient pour la plupart des fonctionnaires à la retraite. Ils ont donc utilisé toutes leurs forces pour la nation, alors je voulais leur permettre de tenir plus facilement leur coupe. C'est la raison pour laquelle je les ai conçues ainsi ». Le Roi s'approche joyeusement et prend en main une coupe puis ajoute : « Plus j'utiliserai cette coupe, plus je l'apprécierai ». À la fin de cette scène, le fils du céramiste Lee, Yook-do ne perd pas sa place à la Manufacture Royale de Céramique, alors que c'était l'enjeu de la compétition. Ainsi, aucun parti pris sur la valeur mineure ou majeure des pièces de céramique ne semble privilégié dans le feuilleton, alors que les compétitions récurrentes nous amènent à penser le contraire.

Dans la compétition suivante, l'héroïne risque de devoir quitter la Manufacture si elle échoue. C'est la concubine In Bin qui doit choisir entre les deux vases en lice pour son anniversaire. Le vase imposant et majestueux de Yook-do se distingue par un motif de grues et du lion-gardien Fô-shi (佛獅), peint en bleu de cobalt. Ce type de récipient, traditionnellement utilisé pour contenir des fleurs ou du vin lors des banquets de la cour sous la dynastie Joseon (1392 – 1897), est richement décoré⁹⁹.



[TC : 00:59:22 à 01:05:02, dans l'épisode 18]

Le col et la base présentent des motifs secondaires de volutes et de pétales de lotus stylisés, légèrement variés dans leurs proportions. L'image principale montre, d'un côté, deux

⁹⁹Y. Kim, Établissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Élysées et Kungnip Chungang Pangmulgwan, *La terre, le feu, l'esprit*, op. cit., p. 161.

grues au plumage détaillé, leur tête marquée de rouge, tandis que de l'autre, un lion est représenté, entouré de nuages porte-bonheur. Les ailes et les pattes des oiseaux, ainsi que la crinière et les pattes du lion, sont finement dessinées en bleu de cobalt, rehaussées par une glaçure bleu translucide qui confère à l'ensemble un éclat raffiné. L'héroïne, de son côté, présente un vase ingénieux, conçu pour épouser la circonférence des bras de la concubine, facilitant ainsi son utilisation. Innovant dans sa conception, l'objet intègre des ouvertures spécialement conçues pour maintenir les fleurs en place. Dès que la concubine y insère une tige, la fleur semble presque flotter, défiant la gravité, contrairement à celles qui se penchent dans le vase de Yook-do. Toutefois, malgré cette prouesse fonctionnelle, la concubine opte finalement pour le vase du fils du céramiste Lee, jugé plus « royal » en raison de ses motifs peints, riches et sophistiqués. Néanmoins, son expression trahit une hésitation, laissant entrevoir une préférence non avouée pour le vase de Jung.

Le feuilleton met en scène une opposition récurrente entre deux visions de l'art : l'esthétique japonaise, qui valorise la simplicité et la nature brute, et l'esthétique américaine, plus technique. Sōetsu Yanagi, représentant la pensée japonaise, célèbre les objets du quotidien comme les bols Ido pour leur minimalisme. En revanche, Evelyn McCune rejette la céramique culinaire coréenne, qu'elle ne considère pas digne d'attention artistique.

Deux classes principales de poterie ont été produites pendant la dynastie Koryō [Goryeo]. La première était la poterie rouge, à pâte molle, faite à la main, qui constituait l'essentiel de la poterie d'usage quotidien avant et après la période Goryeo. Ce type ne présente aucun intérêt pour le connaisseur ou le critique d'art.

Two main classes of pottery were produced during the Koryo dynasty. One was the red, soft-paste, hand-potted ware that formed the bulk of pottery in daily use both before and after Koryo. This type does not interest the connoisseur or the art critic¹⁰⁰.

Cette opposition révèle une divergence d'appréciation, tandis que McCune privilégie la sophistication et écarte l'art utilitaire, l'approche japonaise reconnaît la beauté dans la simplicité fonctionnelle. Ces deux sensibilités esthétiques reflètent des perspectives différentes sur la céramique coréenne et soulignent les tensions entre art et artisanat. Les créateurs du feuilleton semblent éviter de s'engager ouvertement dans une prise de position dans cette confrontation esthétique. En effet, le choix d'alterner les victoires entre les

¹⁰⁰E.B. McCune, *The arts of Korea*, op. cit., p. 175

protagonistes reflète le recours à un discours discursif, où aucune des deux approches n'est définitivement valorisée. Cette stratégie, en maintenant un équilibre, permet de ménager les différents avis tout en nourrissant le débat. Faire triompher tour à tour chaque conception artistique apparaît comme la solution la plus judicieuse pour éviter tout parti pris explicite et laisser le public se forger sa propre opinion.

C) L'utilitarisme de Yoo Jung

D'ailleurs, McCune classe les céramiques utilitaires destinées aux lettrés, tels que le porte-pinceau en grès ajouré imitant un panier de vannerie, dans la catégorie des « arts mineurs » dans son étude sur la dynastie Joseon. Ces érudits attachaient une grande importance aux objets fonctionnels qu'ils utilisaient comme des récipients à eau, des porte-crayons et des vases à fleurs. Bien que ces objets répondaient à des besoins pratiques tout en reflétant le raffinement, ils étaient considérés comme des œuvres de second ordre, moins prestigieuses que la peinture ou la calligraphie. McCune souligne toutefois l'attention portée à leur conception esthétique et leur aspect ludique, malgré leur nature utilitaire.

Les récipients à eau, les porte-crayons, les petites boîtes et les vases à fleurs en céramique étaient des accessoires populaires pour le bureau du savant. Les meubles et les objets décoratifs pour le bureau étaient très appréciés et on ne ménageait pas ses efforts pour concevoir des objets beaux et amusants à l'usage de l'érudit.

Ceramic water containers, penholders, small boxes, and flower vases were popular accessories for the scholar's desk. Furniture and decorative objects for the desk were highly valued and no pains were spared in devising beautiful and amusing ware for the use of the scholar¹⁰¹.

La légèreté coréenne, selon McCune, se manifeste dans la création d'objets utilitaires où des éléments ludiques sont intégrés à des pièces fonctionnelles. Par exemple, des porte-crayons ou des récipients à eau présentent souvent des motifs originaux, ajoutant une touche de plaisir à leur usage quotidien. Cette approche souligne l'importance de la créativité dans la culture coréenne où art et fonctionnalité se rejoignent.

Dans le feuilleton, cette légèreté se retrouve dans les créations de Jung, notamment ses coupes à vin en porcelaine ornées de vannerie en relief. L'inspiration lui vient d'un enfant tenant une jarre à vin par une ficelle, ce qui la pousse à le suivre. Pendant ce temps, le Prince Gwang-hae, qui a déposé l'héroïne dans une auberge pour qu'elle se restaure, flâne dans le marché regardant des *norigae* (노리개) et réalise qu'elle a disparu, ce qui lui laisse penser qu'elle a été enlevée. Le nouvel épisode s'ouvre sur l'angoisse du Prince, qui lui ordonne de ne jamais s'éloigner de lui. Le spectateur perçoit avec humour le sous-entendu romantique de la situation, tandis que l'héroïne interprète les paroles du Prince comme une réprimande. Une fois la colère du Prince apaisée, Jung partage son idée pour les coupes destinées aux anciens

¹⁰¹E.B. McCune, *The arts of Korea*, op. cit., p. 296

fonctionnaires. Elle imagine déjà leur réalisation, mais le Prince semble distrait, se concentrant davantage sur les lèvres de Jung puis sur ses mains, ce qui suscite un amusement chez le spectateur.



[TC: 00:00:10 à 00:05:51, dans l'épisode 16]

Tout comme dans le design des objets du quotidien, l'humour est omniprésent dans les créations coréennes, mettant en lumière l'ingéniosité et les moments simples de la vie. Dans son ouvrage *Une exploration de la beauté esthétique coréenne* (韓國美의 照明), le philosophe de l'art Zoh Johann (趙要翰, 1926 –) évoque ce sujet dans son chapitre consacré à *La beauté de l'humour du peuple coréen*.

« La conscience esthétique du peuple coréen » examine la position des trois religions représentatives de la Corée dans la conscience du peuple, en reliant « le chamanisme à la beauté musicale », « le bouddhisme à la beauté de l'art plastique » et « le confucianisme à la beauté des aspects de la vie ». « La beauté de l'humour du peuple coréen » parle à la fois de la beauté de l'humour du peuple qui fait face aux difficultés de la vie et

'The Aesthetic Consciousness of the Korean People' reviews the position of three representative religions of Korea in the consciousness of the people, by linking 'shamanism to musical beauty' 'Buddhism to the beauty in plastic art' and 'Confucianism to the beauty of aspects of living'. 'The Beauty of the Korean People's Humor' tells both of the beauty of the humor of the people who cope well with the difficulties of living and display their ability

*démontre d'autant plus son
habileté dans ces moments-là,
et aussi des arts de la Corée qui
préservent le sens de l'humour.*

*all the more at such times, and
of the arts of Korea which
preserve a sense of humor¹⁰².*

Dans le feuilleton, l'humour occupe une place essentielle, même les moments les plus tragiques en sont émaillés. Un exemple frappant se trouve dans une scène où la jeune héroïne, Jung, se présente devant le Roi Seonjo pour tenter de sauver son père adoptif, le céramiste Yoo, accusé de trahison et menacé d'exécution. Accroupie face au Roi et entourée de toute la cour, Jung montre un bol à la glaçure épaisse qu'elle qualifie de « belle » à ses yeux. Lorsqu'elle déclare devant le Roi et l'assemblée : « Pour moi, la plus belle chose est le cœur de ma mère et celui de mon père », la cour est déconcertée par l'apparente simplicité de ses propos. Le Roi, visiblement perplexe, remet en question ses intentions, ne comprenant pas en quoi le bol si rudimentaire pourrait être qualifié de « beau ». Le contraste entre la déclaration de Jung et l'apparence du bol crée une première tension comique, car l'héroïne défend la beauté d'un objet imparfait dans un cadre royal où les attentes esthétiques sont élevées.



[TC : 00:42:00 à 00:52:49, dans l'épisode 4]

C'est alors que Jung demande au Roi de retourner le bol, révélant une protubérance inattendue, semblable à un têtou, sur l'envers. Elle explique avec sérieux que cette forme

¹⁰²Johann Zoh, 韓國美의 照明 (Une exploration de la beauté esthétique coréenne), 서울 : Söul, République de Corée, 열화당 : Yorhwadang, 1999, p. 10.

symbolise la poitrine d'une mère, un rappel de la tendresse maternelle et de l'amour parental, en référence à l'enfant qui, lorsqu'il tète, entend les battements du cœur de sa mère. Cet instant, touchant par sa sincérité, devient également comique par le décalage entre le bol-sein et la signification que Jung lui attribue. L'idée d'un bol représentant un sein maternel, dans ce contexte solennel et tendu, surprend non seulement le Roi, mais aussi les spectateurs. La cour assiste, médusée, à cette démonstration à la fois naïve et audacieuse. Le spectateur, lui, oscille entre amusement et compassion, sentant que Jung tente désespérément de capter l'attention du Roi et de lui montrer sa vulnérabilité.

Le discours discursif dans le feuilleton repose sur une alternance fluide entre émotion et humour, créant des personnages et des situations qui évoluent entre différents registres. Le bol-sein, à la fois absurde et porteur de symbolisme, incarne cette tension, rendant la tragédie plus douce. L'humour ne nie pas le drame, mais l'adoucit, comme lors d'un moment trivial, où un enfant joue avec une jarre à vin qui inspire à Jung l'idée des coupes à vin en porcelaine. Ce moment léger est immédiatement suivi d'une scène où le Prince Gwang-hae, troublé par ses sentiments pour Jung, peine à se concentrer, ajoutant une touche comique. Ce mélange d'objectivité conceptuelle et de subjectivité personnelle démontre comment, dans le feuilleton, les personnages ne sont jamais figés dans un seul registre, oscillant sans cesse entre gravité et légèreté, ce qui renforce l'attachement du public tout en soulignant l'imbroglio narratif.

Au terme de cette triple analyse — consacrée à la dextérité de Lee Kang-chun, le classicisme de Lee Yook-do et l'utilitarisme de Yoo Jung — se dessine une pluralité de discours sur la beauté, révélant des tensions internes et assumées au sein de l'hypothèse initiale.

L'hypothèse de départ de cette sous-partie repose sur l'idée que certaines productions sud-coréennes intègrent des éléments de l'esthétique occidentale dans le sillage de l'influence américaine qui s'est consolidée après la Seconde Guerre mondiale. L'introduction de ces codes, loin de constituer un simple emprunt formel, semble répondre à une volonté de reconstitution vraisemblable du passé, à travers des moyens visuels hérités du cinéma hollywoodien. Un éclairage historique peut être trouvé dans *L'Histoire naturelle* [*Naturalis Historia*] de Pline l'Ancien (Caius Plinius Secundus, 23 – 79 n. è.), où est relatée la célèbre anecdote de la rivalité entre les peintres grecs Zeuxis et Parrhasius. Zeuxis, fier d'avoir peint des raisins si réalistes que les oiseaux tentaient de les picorer, se vit surpassé par Parrhasius, dont le rideau peint trompa même l'œil du peintre. Zeuxis reconnut alors sa défaite :

*[...] Zeuxis, tout gonflé
d'orgueil à cause du jugement
des oiseaux, demanda qu'on se
décidât à enlever le rideau pour
montrer la peinture, puis, ayant
compris son erreur, il céda la
palme à son rival avec une
modestie pleine de franchise,
car, s'il avait personnellement,
disait-il, trompé les oiseaux,
Parrhasius l'avait trompé, lui,
un artiste.*

*[...] ut Zeuxis alitum iudicio
tumens flagitaret tandem
remoto linteo ostendi picturam
atque intellecto errore
concederet palmam ingenuo
pudore, quoniam ipso uolucres
fefellisset, Parrhasius autem so
artificem¹⁰³.*

Cet épisode illustre la naissance du réalisme comme stratégie esthétique, fondée sur la capacité à susciter l'illusion parfaite du réel. On peut en extrapoler que *La Déesse du Feu*, dans sa volonté de restituer la vie de la potière Baek Pa-sun (백파선, 1560–1656), ne cherche pas seulement à honorer une figure historique, mais à construire une image vraisemblable du passé — un passé reconstruit à l'aide d'une grammaire visuelle influencée par les traditions figuratives occidentales.

Pourtant, ce réalisme apparent est mis en tension avec une esthétique résolument coréenne, voire asiatique, qui détourne les codes occidentaux pour mieux les réinscrire dans

¹⁰³Pline l'Ancien, Jean-Michel Croisille et Pierre-Emmanuel Préfacier Dauzat, *Histoire naturelle. livre XXXV, la peinture*, Paris, France, Les Belles Lettres, DL 2002, 2002, p. 61.

son propre imaginaire culturel. Une scène du feuilleton *Les Amoureux du Ciel Rouge* (홍천기, SBS, 2021) illustre cette dialectique : deux papillons jaunes (en image de synthèse) volent vers une branche de pêcher, avant de se poser sur une estampe réalisée à l'encre noire sur du papier blanc. L'image, soudain, passe en noir et blanc, accentuant l'illusion d'une continuité entre le réel et la représentation. Cette scène semble à première vue rejouer la logique illusionniste décrite par Pline — l'estampe attire des papillons comme les raisins de Zeuxis attiraient les oiseaux. Toutefois, cette référence explicite est immédiatement déconstruite par l'introduction d'un autre registre symbolique. Le papillon, en effet, renvoie dans la tradition chinoise à une célèbre allégorie taoïste : *Le Rêve du papillon* de Zhuangzi (莊子, 369 – 288 av. n. è), philosophe du IV^e siècle av. n.è., qui rêva qu'il était un papillon et se réveilla sans savoir s'il était un homme rêvant être papillon ou un papillon rêvant être homme.



[TC : 00:42:00 à 00:43:26, dans l'épisode 5]

Dans cette tension entre imitation occidentale et subjectivité asiatique, le réalisme devient une faille dans la représentation : il est là pour mieux être retourné, déconstruit, détourné. Ainsi, l'autorité ne repose plus sur la prétention à la véracité, mais sur la capacité à fictionnaliser la réalité. Une telle configuration artistique permet de penser la fiction analogique comme un espace de polysémie esthétique, où le réalisme occidental — notamment dans sa forme américaine post-Pline — est adopté tout en étant redéfini. La vérité visuelle y devient manipulable, la réalité un matériau malléable, au service non pas d'une reconstitution fidèle, mais d'une fiction irréaliste assumée.

C. Lou SOSSAH | La fiction analogique à partir du feuilleton télévisé sud-coréen : une étude de cas, « La Déesse du Feu » (불의 여신 정이) de 2013 à nos jours | 2024

V : La perspective germano-coréenne

Dans une fiction fondée sur un rapport de cause à effet, le héros incarne fidèlement l'idéal auquel aspire son créateur. À travers les actions et les caractéristiques du personnage, sont exposés le bon goût et le mauvais goût, utilisés comme outils narratifs pour démontrer la validité de cet idéal aux yeux du spectateur. Ce type de récit a pour but de convaincre, en montrant directement la supériorité d'un certain modèle à suivre.

En revanche, dans une fiction analogique, les personnages sont souvent plus malléables, susceptibles de transformations en fonction des besoins du récit. Leur capacité à changer, qu'il s'agisse de montrer de la faiblesse ou du courage, sert à illustrer l'évolution ou la mutation que l'auteur souhaite induire chez le public. Dans ce contexte, le processus de métamorphose du héros incite le spectateur à adhérer à un modèle ou à une vision idéalisée, non pas de manière statique, mais par le biais de transformations progressives.

En 1929, l'historien de l'art allemand Andreas Eckardt (1884 – 1974) publie *Histoire de l'art coréen* (*Geschichte der koreanischen Kunst* ou *A history of Korean art*), où il évoque l'influence coréenne sur la poterie japonaise. Il y présente la céramique comme un exemple de création artistique résultant de la coopération entre différentes cultures.

La poterie offre un exemple classique de délicieuses oeuvres d'art qui peuvent être créées par la coopération sincère de différents peuples. La technique de la Chine, la beauté des formes, la souplesse et le sens naturel de l'harmonie de la Corée, l'amour des couleurs éclatantes du Japon, tous ces éléments se sont combinés pour créer une symphonie d'une merveilleuse beauté dans les objets en céramique qui resteront à jamais la joie de l'humanité.

Pottery affords a classical example of the delightful works of art which can be created by the whole-hearted co-operation of different peoples. China's technique; Korea's beauty of form, flexibility and natural sense of harmony; Japan's love of dazzling colours, all combined to create a symphony of marvellous beauty in the ceramic ware which will for all time remain the delight of mankind¹⁰⁴.

Cette collaboration transfrontalière est soulignée comme un élément essentiel de la richesse de la céramique japonaise, illustrant l'enrichissement mutuel des traditions

¹⁰⁴ Andre Eckardt, *A history of Korean art*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, E. Goldston, 1929, p. 177

artistiques. La fiction analogique et l'analyse d'Eckardt partagent une idée centrale, la collaboration comme moteur de l'évolution esthétique. Tout comme les personnages se transforment dans une fiction analogique, la céramique japonaise illustre une métamorphose artistique, où les influences multiples aboutissent à une œuvre transcendant les frontières nationales. Dans les deux cas, l'évolution — qu'elle soit narrative ou artistique — aboutit à une nouvelle forme, issue d'un mélange de contributions variées. L'idée d'une convergence esthétique autour de la beauté se dessine, particulièrement dans la céramique coréenne, où l'harmonie, la simplicité et le respect de la nature sont primordiaux. Bien que chaque culture ait ses particularités, cette approche de la beauté objective ou subjective rappelle certaines idées de l'idéalisme allemand.

Ici, la figure du mauvais goût, est incarnée par le Prince aîné Im-hae, qui sert de contrepoint à l'évolution des autres protagonistes. Im-hae demeure inchangé tout au long du feuilleton, son penchant pour l'alcool étant constant du début à la fin. En revanche, c'est par l'apprentissage que les autres personnages grandissent, que ce soit sur le plan physique ou artistique, l'acquisition de compétences leur ouvrant de nouvelles possibilités. Pourtant, l'héroïne, incarnant le bon goût, se distingue par son audace et sa capacité à puiser en elle des solutions inédites, non pas grâce à un apprentissage formel, mais de façon innée.

A) Le mauvais goût d'Im-hae

Le terme *Meot*, dérivé de *mas* (맛) signifiant goût ou appétit, a été créé pour exprimer une esthétique propre à la Corée, en réponse aux défis culturels et sociaux du XIX^e siècle. Confrontée aux influences étrangères, la péninsule coréenne cherchait à préserver son identité culturelle tout en s'adaptant aux nouvelles réalités sociales. Le débat autour du *meot* a pris de l'ampleur dans les années 1950. Ce néologisme incarne la volonté de définir une esthétique qui allie tradition et modernité. *Meot* illustre ainsi la quête d'une singularité esthétique coréenne.

Le professeur Cho Jihoon, dans son *Étude du Meot (Study of Meot)* publié en 1964, a identifié douze éléments qui définissent cette qualité esthétique. Plus récemment, le chercheur Kim Soohyun, publie en 2022 son article sur « *L'esthétique coréenne de Cho Jihoon : le concept de Meot*¹⁰⁵ » (*Cho Jihoon's Korean Aesthetics: the Concept of 'Meot'*) qui reclasse et explicite ces recherches. Le *meot* serait une qualité esthétique qui intègre des influences confucéennes, bouddhistes et taoïstes. Il repose sur une synthèse de l'esprit des lettrés confucéens, de la notion de non-dualité bouddhiste et du concept de *p'ungnyu*, promouvant un mode de vie en harmonie avec la nature. L'état d'esprit associé au *meot* est essentiel pour saisir son aspiration à l'idéal, se manifestant par une expression artistique où l'originalité et la spontanéité priment, sans effort apparent. Dans cet état, l'œuvre d'art émerge naturellement du créateur, permettant d'exprimer des idéaux, des émotions et des réflexions philosophiques qui détournent les conventions. En tant qu'ultime aspiration esthétique, le *meot* incite artistes et spectateurs à se connecter à des idées et des perceptions dépassant la superficialité. Dans le feuilleton, les défauts, tels que la fixation d'un antihéros, sont souvent mis en scène pour mettre en valeur les qualités idéales des héros. L'aîné des Princes, Im-hae, incarne cette stagnation, s'enlisant dans la débauche et l'ivresse sans jamais évoluer. Étant donné que le feuilleton s'inscrit dans la fiction analogique, cette immobilité est perçue comme une forme de mauvais goût.

La bêtise d'Im-hae génère des situations rocambolesques, dont l'humour atténue la tension liée à cet antagoniste. En tant qu'aîné des Princes, il aspire au trône, mais abuse de sa position privilégiée pour tenter de discréditer ses frères cadets aux yeux de leur père, le Roi Seonjo. À plusieurs reprises, Im-hae se montre indélicat envers son frère Gwang-hae. Dans une scène clé, le Prince Gwang-hae et l'héroïne, travestie en homme, se retrouvent isolés dans

¹⁰⁵S. Kim, « *Cho Jihoon's Korean Aesthetics* », art cit.

un salon privé pour partager un repas, tous deux dupés par le frère aîné. Im-hae orchestre une manigance visant à les inciter à se déshabiller. Il fait chauffer la pièce par les aubergistes en pleine journée d'été. L'héroïne s'évanouit sous la chaleur et Gwang-hae la prend dans ses bras, brisant la porte à coups de pied pour s'échapper. Évidemment, Im-hae, accompagné du Premier ministre, les surprend et promet de garder le secret concernant l'orientation sexuelle du Prince Gwang-hae, qui porte un homme inconscient dans ses bras.



[TC : 00:16:44 à 00:20:14, dans l'épisode 10]

Pourtant, Im-hae est convaincu d'être un bon frère, car il accepte l'amour homosexuel partagé par les héros. À plusieurs reprises, il incite Gwang-hae à céder à la tentation, laissant ce dernier dans un état de confusion. Paradoxalement, les remarques d'Im-hae amènent progressivement Gwang-hae à réaliser qu'il a raison, car il est effectivement attiré par l'héroïne. Aux yeux des spectateurs, l'expérience d'Im-hae avec les courtisanes, ou *Kisaeng* (기생), lui permet de donner des conseils avisés pour faire avancer la romance des héros.

Im-hae adopte une attitude similaire envers son demi-frère, le Prince Sinseong. Lorsque le Roi apprend que son fils cadet est absorbé par ses lectures, il va le voir, tout fier, pour le féliciter. Dans cette scène, le roi admire son fils en train de lire des classiques et s'approche pour le complimenter, prenant l'ouvrage de ses mains. Or, des illustrations de femmes dénudées se sont glissées entre les pages du livre. Bien sûr, le cadet nie toute implication, mais la colère du père est manifeste. La scène suivante s'ouvre sur les éclats de

rire du Prince Im-hae se vantant auprès de Gwang-hae d'avoir réussi à discréditer leur petit frère.



[TC : 00:13:08 à 00:14:51, dans l'épisode 14]

Le mauvais goût du Prince Im-hae se manifeste à travers une série de comportements et de choix qui traduisent sa superficialité et son insensibilité aux valeurs plus élevées. Sa débauche, ses plaisanteries vulgaires et son arrogance créent un contraste saisissant avec les aspirations des autres personnages, consolidant ainsi son image « d'anti-idéal » au sein du récit. Im-hae ne possède ni la sagesse des lettrés confucéens, qui prônent le discernement, ni la notion bouddhiste du pardon, car il culpabilise le héros pour la perte de leur mère. De plus, il se détourne du concept de p'ungnyu, en privilégiant des stratégies calculées plutôt qu'une inspiration maîtrisée.

Pourtant, le discours discursif, en mettant en avant les défauts et les manigances du Prince Im-hae, illustre son caractère ridicule tout en suscitant une dynamique humoristique qui engage le public. En soulignant ses maladresses et son mauvais goût, cette analyse révèle l'utilité de ses actions, ce qui rend le personnage attachant. Face à ses mésaventures, le spectateur ne peut que sourire, découvrant dans ces situations une véritable source de divertissement.

B) L'apprentissage des protagonistes

Selon le concept de Cho Jihoon, qu'explicite Kim Soohyun¹⁰⁶, le meot incarne l'idéalisme coréen en combinant l'imprécision (unrefinedness), la diversité (diversity), l'eurythmie (eurythmy) et la courbe (curvature). L'imprécision se traduit par l'évitement d'une géométrie stricte, donnant aux œuvres une allure organique et mystérieuse. La diversité enrichit les compositions en évitant la monotonie, tandis que l'eurythmie introduit un dynamisme fluide et continu. La courbe, inspirée de l'écriture cursive, apporte une poésie visuelle délicate. Des traits secondaires comme l'hyper-normalisation (hyper-standard), la dextérité (maturity), la distorsion (distortion) et l'espièglerie (playfulness) ajoutent à cette esthétique. L'hyper-normalisation permet aux artistes de dépasser les normes, la dextérité montre leur maîtrise technique, la distorsion crée des effets visuels originaux et l'espièglerie est un principe créatif issu du jeu et de la gaieté. Enfin, le meot inclut des concepts comme la futilité (otiosity), l'assimilation (assimilation), la pondération (moderation) et l'optimisme (optimism). La futilité stimule l'imagination en explorant des idées inhabituelles, l'assimilation cherche l'harmonie entre le spirituel et le matériel, la pondération favorise une expression subtile, et l'optimisme apporte une énergie positive. Ce qui constitue les douze éléments qui définissent cette qualité esthétique¹⁰⁷.

Ce concept fluctuant souligne l'importance de la continuité dans le processus créatif. Dans le feuilleton, l'hyper-normalisation amplifie le contraste entre Im-hae, figé dans ses excès et les autres protagonistes, qui eux évoluent dans un parcours classique. Cette transformation doit également s'exprimer visuellement, rendant palpable l'apprentissage des personnages, en opposition à la stagnation d'Im-hae. Dans une séquence composée de plusieurs scènes, on observe la transition des adolescents vers l'âge adulte, marquant leur passage de l'immaturité à la maturité. Cette évolution s'opère dans les mêmes lieux et au cours des mêmes activités, créant un effet de continuité. L'héroïne adolescente pour être logée chez le Maître céramiste Moon doit s'acquitter des tâches domestiques telles que le ménage, l'entretien des argiles, le transport de l'eau et du bois pour le four de potier. Lorsqu'elle étend du linge et traverse un drap suspendu, elle réapparaît en tant que femme. Le frère de lait, Tae-do, tire des flèches dans la forêt et l'adolescent qui ramasse les flèches est désormais un homme adulte. De même, la meilleure amie d'enfance de l'héroïne, Hwa-ryeong, assistante de

¹⁰⁶Soohyun Kim, « Cho Jihoon's Korean Aesthetics: the Concept of 'Meot' », *ESPES. The Slovak Journal of Aesthetics*, 4 juillet 2022, vol. 11, no 1, p. 44.

¹⁰⁷*Ibid.*, p. 43.

la marchande Son, est montrée en train de tenir les comptes. Le gros plan sur le boulier dévoile ensuite un cadre plus large, révélant qu'elle a également grandi. Le fils du céramiste Lee, Yook-do, quant à lui, évolue de l'adolescence à l'âge adulte tout en dirigeant une équipe d'assistants à la manufacture. En revanche, Im-hae, toujours prisonnier de ses habitudes, vu buvant en compagnie de courtisanes, reste fidèle à lui-même. Ce montage, accompagné d'une même musique extra-diégétique, unit ces plans et souligne le passage du temps pour tous sauf pour Im-hae, dont l'immaturité reste figée.



[TC : 00:36:37 à 00:38:20, dans l'épisode 5]

Dans le feuilleton, la notion de dextérité liée au meot se manifeste également à travers la transmission des compétences, mise en scène dans les relations entre maître et disciple, ou entre père et fils. Ces liens incarnent l'héritage technique et artistique, soulignant l'importance du savoir-faire transmis de génération en génération. Dans une séquence, lors d'une compétition opposant les créations du Maître céramiste Moon et celles du céramiste Lee, chacun passe le flambeau à la génération suivante, dans une alternance de plans. Moon, affaibli par l'âge, a du mal à utiliser ses mains, laissant à Jung la responsabilité de poursuivre son travail. Il lui enseigne ainsi l'art de tourner des coupes à vin et de peindre sur céramique. En parallèle, Lee initie son fils à la technique du ciselage sur porcelaine, produisant des pièces d'une grande sophistication. Cependant, la transmission ne se limite pas aux techniques artisanales ; elle inclut aussi des leçons sur le savoir-être. Lee, exigeant, fait recommencer à son fils toutes les coupes déjà réalisées, sans lui accorder de répit, soulignant l'importance de

C. Lou SOSSAH | La fiction analogique à partir du feuilleton télévisé sud-coréen : une étude de cas, « La Déesse du Feu » (불의 여신 정이) de 2013 à nos jours | 2024

la persévérance pour perfectionner chaque geste. Leur participation à la compétition sous le regard du Roi les place dans une logique de surenchère, où la victoire est l'unique objectif. À l'inverse, Jung, tendue par l'enjeu, reçoit de son maître Moon un conseil différent, progresser dans le silence et la sérénité pour donner le meilleur de soi-même. Ainsi, deux approches du savoir-être se dessinent, l'une tournée vers l'ambition et l'effort constant, l'autre fondée sur la patience et la maîtrise de soi.



[TC : 00:41:54 à 00:44:53, dans l'épisode 15]

L'hyper-normalisation et la dextérité, deux éléments essentiels du concept de meot, s'intègrent harmonieusement dans le feuilleton. L'un accentue le contraste entre l'inertie d'Im-hae et le développement des autres personnages, créant un écart visible entre leurs trajectoires. L'autre, quant à elle, se manifeste dans la transmission des savoir-faire entre maître et disciple ou père et fils, où l'artisanat devient un acte de passage et de transformation. Néanmoins, certains chercheurs, selon Kim Soohyun, remettent en question l'idée que le terme « *meot* » puisse être considéré comme la définition de la beauté spécifiquement coréenne. Par conséquent, bien que ces deux aspects contribuent à l'esthétique du feuilleton, ils n'expliquent pas nécessairement sa singularité culturelle.

Ainsi, l'idéalisme coréen demeure sans véritable définition, ce qui pourrait bien en constituer la singularité. Adopter une position neutre, sans se prononcer et en intégrant divers avis, est une caractéristique essentielle du discours discursif. L'absence de définition précise

permet une flexibilité et une diversité d'interprétations qui enrichissent l'art coréen. En d'autres termes, cette indétermination favorise une exploration artistique variée et ouverte ou une esthétique de l'insoluble.

C) Le bon goût de Jung

Les recherches d'Eckardt mettaient en évidence un *sens* du beau entre différentes cultures dans la création d'œuvres d'art exceptionnelles, suggérant l'universalité de la beauté. Le sens du beau, également appelé sens esthétique, est une appréciation subjective de la beauté dans les œuvres d'art. Néanmoins, certaines caractéristiques esthétiques peuvent dépasser les frontières culturelles et être appréciées de manière universelle.

Pendant mon temps libre, j'ai montré à maintes reprises aux gens ordinaires des images de différents pays dans diverses couleurs et à des degrés d'excellence divers, et j'ai souvent été étonné de leur choix heureux et de leur jugement infaillible. L'œil coréen n'a jamais manqué de préférer des lignes, des formes et des couleurs simples et belles; tout ce qui est trop chargé, trop abondant, trop éclatant est généralement désapprouvé. Ce genre d'expérience ne prouve pas grand-chose, bien sûr; mais elle nous permet de reconnaître le don national inné pour l'art et, le goût esthétique, en règle générale, inconscient.

In my leisure time I have repeatedly shown to the common people pictures of different countries in various colouring and varying degrees of excellence, and have often been amazed at their happy choice and unerring judgment. The Korean eye never failed to prefer simple and beautiful lines, forms, and colours; anything too crowded, too profuse, too glaring generally met with disapproval. This kind of experiment does not of course prove much; but it enables us to recognise the inborn, national gift for art and an, as a rule unconscious, aesthetic taste¹⁰⁸.

Les observations d'Eckardt suggèrent que le peuple coréen possède un sens esthétique particulier qui se manifeste par une préférence pour la simplicité et le naturel. Cette sensibilité artistique innée, selon lui, est révélatrice de leur bon goût. Eckardt souligne non seulement le bon goût, mais aussi leur talent exceptionnel en tant qu'artisans. Il va même jusqu'à interroger l'idéalisme coréen : « *Les artistes coréens peuvent-ils réaliser des idéaux artistiques, ou l'art créatif se limite-t-il pour eux à l'art de la décoration ?*¹⁰⁹ ». Cette observation met en lumière la virtuosité des artisans coréens, reconnus pour leur maîtrise dans des domaines tels que la céramique, la laque, le textile et la menuiserie. Néanmoins, Eckardt remet en question la

¹⁰⁸ Andre Eckardt, A history of Korean art, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, E. Goldston, 1929, p. 7.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 9 voir : *Can Korean artists realise artistic ideals or is creative art for the only the art of décoration ?*

dimension conceptuelle de cet art, se demandant si l'art coréen dépasse la simple décoration pour atteindre une forme d'expression artistique de la transcendance.

Dans le feuilleton, l'idée de bon goût inné se prend au premier degré. Jung, convaincue d'avoir brisé le bol royal du Prince Gwang-hae lors d'une chute de cheval, se trouve chez le Maître céramiste Moon en compagnie de son père adoptif, le céramiste Yoo. Ce dernier possède des argiles rares susceptibles de servir à la restauration du bol datant du règne du Roi Taejo. Moon invite Jung à chercher l'argile qui lui conviendrait, tout en s'absentant pour discuter avec le céramiste Lee. Lors de cet échange, Moon avoue qu'il n'existe pas d'argile correspondant à l'époque recherchée par Jung, mais comme elle est têtue ça lui servira de leçon. En fin de compte, Jung grâce à son sens raffiné du goût réussit à créer avec quatre types différents, un grès proche de celui recherché.



[TC : 00:35:20 à 00:38:20, dans l'épisode 3]

Eckardt affirme la supériorité de l'art coréen, le plaçant au même niveau que l'art classique grec. La péninsule coréenne, en tant que pont entre la Chine et le Japon, a longtemps assimilé les styles chinois tout en les adaptant à sa manière, élevant ainsi son art au rang d'art classique de l'Extrême-Orient. Cette capacité à assimiler et à enrichir son héritage constitue la base de son authenticité.

*Voici donc les qualités
distinctives de l'art coréen : un*

*These then are the distinctive
qualities of Korean art; a*

*certain sérieux allié à la dignité
et à la grandeur ; l'ampleur des
idées dans l'exécution ; un
travail au trait classique et
parfaitement conçu ; des formes
simples, modestes et discrètes ;
une limitation et une
modération que l'on ne
retrouve que dans l'art
classique grec. [...] C'est là que
réside le secret de la
supériorité, de la page de gloire
de ce pays relativement petit ;
c'est là que réside son grand
mérite.*

*certain earnestness coupled
with dignity and grandeur;
breadth of the ideas in
execution; classic and perfectly
designed line-work; simple,
modest and unobtrusive of
forms; and a repose and
moderation such is only found
elsewhere in classic art of
Greece. [...] Here in lies the
secret to the superiority, of the
page of glory of the
comparatively small country;
herein is her high merit¹¹⁰.*

Les réflexions d'Eckardt doivent être replacées dans le contexte de 1929, durant l'occupation japonaise. Cette période a eu un impact important sur la culture coréenne, avec des restrictions imposées par les autorités japonaises. Son ouvrage pourrait ainsi être perçu comme une tentative de préservation des arts coréens. En mettant en avant l'impact coréen sur l'art japonais, Eckardt défend leur héritage et exprime son admiration pour leur capacité à maintenir leur tradition tout en intégrant des influences extérieures.

Le discours discursif, en tant que tradition de pensée, s'inscrit dans une démarche qui valorise l'intégration des influences extérieures tout en maintenant une identité propre. Dans le cadre de la fiction analogique, cette approche permet d'explorer des idées et des thèmes en faisant des parallèles entre différents contextes, cultures ou époques. Dans cette optique, l'humour dialogue en utilisant des visions diverses, favorisant ainsi une compréhension enrichie des sujets traités. En intégrant des éléments extérieurs, il ne se limite pas à une perspective unique. Au contraire, il cherche à établir des liens entre des esthétiques variées, révélant des similitudes et des différences qui enrichissent la narration. En somme, le feuilleton en disséquant la tradition de la céramique coréenne peut dialoguer et évoluer dans un monde interconnecté.

¹¹⁰A. Eckardt, *A history of Korean art*, op. cit.

Au terme de cette triple analyse — consacrée au mauvais goût d’Im Hae, à l’apprentissage des protagonistes, ainsi qu’au bon goût de Jung — se dessine une pluralité de discours sur la beauté, révélant la complexité des valeurs esthétiques en jeu. L’analyse s’articule autour d’une hypothèse fondatrice : le *meot* comme idéalisme coréen.

Cette posture critique, héritée de l’idéalisme allemand, met en lumière une tension irréductible entre le contenu spéculatif de l’œuvre et sa transmission effective. Cette hypothèse à partir de la lecture que propose le philosophe Jeffrey Reid dans *G.W.F. Hegel, L’ironie romantique : compte rendu des “Écrits posthumes et correspondance” de Solger*. Hegel y examine ce qu’il nomme les deux crises de la littérature allemande — le *Sturm und Drang* [tempête et passion] et le *premier romantisme allemand*¹¹¹ — insistant sur l’échec de son collègue Solger à transmettre un contenu spéculatif en raison de la forme ironique de son discours. Cet échec, selon Hegel, provient d’un décalage fondamental : la vérité ne saurait être exprimée dans une langue fragmentaire ou ambiguë, mais requiert un langage qui est lui-même explicite. Ce constat mène à une extrapolation audacieuse : toute forme d’ironie pourrait être comprise comme une forme de mort de l’art, précisément parce qu’elle empêche l’œuvre d’atteindre son plein régime de sens. Comme le note Hegel à propos de Novalis : « *L’individualité subjective de Novalis, dans sa maladie et sa mort, constitue l’expression la plus radicale de l’ironie : la disparition du monde et du Moi*¹¹² ». Dans le cas de la céramique coréenne, l’usage ironique de critères esthétiques successivement affirmés et démentis, sans jamais s’arrêter sur une position stable, manifeste non seulement une contradiction interne, mais une forme de désengagement critique — proche du nihilisme ou de la paranoïa artistique.

Cette complexité du discours ironique est mise en lumière dans une scène du feuilleton *Les Amoureux du Ciel Rouge* (홍천기, SBS, 2021). Dans une séquence poignante, l’héroïne tente de calmer son père, atteint de démence. Ce dernier, reclus dans une échoppe de rue, griffonne des formes incohérentes à l’encre, qu’il prend pour des œuvres d’art. Une passante lui propose d’acheter l’un de ses dessins, séduite par sa spontanéité et repart joyeusement avec. Rien n’est dit explicitement sur la folie du personnage, mais tout est suggéré par un faisceau d’indices visuels et narratifs. Ce cas de figure illustre une forme d’ironie implicite : plusieurs discours esthétiques se chevauchent sans se confronter, laissant au spectateur la charge de reconstituer le sens. Le père est-il un artiste incompris ou simplement délirant ? La

¹¹¹Georg Wilhelm Friedrich Hegel et Nelly Tondut, *L’ironie romantique: compte rendu des « Écrits posthumes et correspondance » de Solger*, Paris, France, J. Vrin, 1997, p. 142.

¹¹²Jeffrey Reid, « L’anti-romantique: Hegel contre le romantisme ironique ».

passante est-elle naïve ou touchée par la beauté involontaire de l'œuvre ? L'héroïne elle-même ne tranche pas : elle ne disqualifie ni ne valide le geste de son père. La sociologue Nathalie Heinich éclaire cette situation dans son analyse de la disqualification artistique :

Humilité, désintéressement, originalité, intériorité, inspiration, sincérité, sérieux, rationalité : telles sont les principales valeurs attestant l'authenticité d'un artiste. [...] Les profanes [...] parlent volontiers de fumisterie, voire de folie, pour disqualifier des propositions auxquelles ils n'accordent même pas le sérieux qui permettrait de s'interroger sur leur originalité¹¹³.

Le spectateur reste dans une zone de flou volontairement entretenue.



[TC : 00:34:09 à 00:36:44, dans l'épisode 2]

Une telle configuration dramatique reconduit l'idée que l'ironie peut aussi être une forme de pudeur : un refus explicite de trancher, qui renvoie au regardeur la tâche d'interprétation. Il ne s'agit ni de condamner le « mauvais goût » du père et de la passante, ni de valoriser ou de discréditer la création hasardeuse. La fiction analogique impose ici une stratégie du non-dit, où le silence et la retenue deviennent une forme de diplomatie esthétique. Le choix de ne pas prendre parti devient ainsi une manière de préserver l'ambiguïté de l'expérience artistique, tout en reconnaissant que l'autorité du sens réside dans le mouvement même du regard, toujours à reconstruire.

¹¹³Nathalie Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets: études de cas*, Paris, France, Arthème Fayard, 2012, p. 125-126.

Partie III : Essai sur l'origine des principes de la fiction analogique

I : Commentaire sur les croyances ancestrales

Dans la fiction causale, Aristote établit une distinction claire entre la tragédie et la comédie en fonction de la représentation éthique des personnages : les tragédies mettent en scène des individus meilleurs que la moyenne, tandis que les comédies dépeignent des personnages souvent pires. Cette opposition repose sur la *mimèsis* (μίμησις) ou l'imitation de la vie humaine, où la vraisemblance joue un rôle central. Les vertus et les vices se définissent alors par rapport à une norme morale implicite, reflétant les idéaux ou les défauts humains¹¹⁴.

Par contre, dans la fiction analogique, la distinction entre vertu et vice, ou entre les valeurs promues et celles condamnées, s'éloigne de l'imitation réaliste pour s'ancrer dans la croyance en la rétribution. Dans le feuilleton historique *La Déesse du Feu* : le fait que le père biologique de l'héroïne, Jung, échappe à toute sanction pour ses actes peut être interprété comme une réflexion sur la complexité de l'expérience humaine. Ici, la rétribution ou le châtement ne viennent pas nécessairement de la justice humaine, mais semblent dépendre de forces supérieures comme le destin ou la providence. Ce choix narratif suggère que les conséquences des actions peuvent se manifester différemment, pas toujours de manière immédiate ni visible, mais à travers des voies impénétrables, voire inattendues. Ces décisions narratives sont souvent discutables et peuvent provoquer chez le public une palette d'émotions, allant de la colère à la frustration, voire au mécontentement. Par exemple, lorsque le spectateur détient une information que l'héroïne Jung ignore, cela peut instaurer une tension ou un sentiment d'injustice, le public espérant que l'héroïne découvre la vérité pour affronter son passé.

Cependant, il est essentiel de reconnaître que ces choix ne sont pas toujours faits par hasard. Ils visent souvent à susciter une réaction émotionnelle intense chez le spectateur. Comme l'a souligné Guiguzi, un art persuasif réussi consiste à doser la révélation et la dissimulation d'informations, afin de maintenir un équilibre entre la satisfaction et l'attente du public. Ce jeu entre le visible et l'invisible, entre ce qui est révélé et ce qui est caché, crée une dynamique qui engage émotionnellement l'auditeur ou le spectateur.

*Celui qui sait en se cultivant
intérieurement est ce qu'on
appelle un sage, le sage connaît
les choses par analogie. C'est
pourquoi l'homme est né*

而知之者，內修練而知之，
謂之聖人；聖人者，以類知
之。

¹¹⁴Aristote, *Poétique*, op. cit., p. 878 [1448 a].

unique et il évolue au contact des choses. La connaissance par analogie passe par les orifices, les doutes atteignent le secret du cœur, il n'y a pas de secret du cœur quand il y a obstruction. Quand il y a ouverture, les cinq souffles vitaux sont nourris, l'important est d'abriter l'esprit, c'est ce qu'on appelle la transmutation¹¹⁵.

故人與生一出於化物。

知類在竅，有所疑惑，通於心術，心無其術，必有不通。

其通也，五氣得養，務在舍神，此謂之化¹¹⁶。

Selon Guiguzi, la connaissance par analogie repose sur la capacité à établir des connexions entre différents aspects de l'univers, qu'il s'agisse de phénomènes naturels, d'événements quotidiens ou de dimensions psychologiques. Cette approche favorise une compréhension intuitive de la réalité. La notion de *transmutation* évoquée par Guiguzi se distingue nettement de la *catharsis* aristotélicienne, malgré leur lien avec une transformation émotionnelle. La catharsis est un processus ponctuel, qui vise une purification par laquelle le spectateur libère des tensions intérieures en éprouvant des émotions fortes. En revanche, la transmutation est une transformation intérieure durable, qui s'enracine dans l'apprentissage, la croyance et une compréhension relative de l'environnement. Alors que la catharsis offre un soulagement éphémère, la transmutation conduit à une élévation spirituelle, promettant à l'individu d'atteindre une nouvelle forme de conscience. Le récit ne se limite pas à influencer la destinée des personnages, mais agit aussi sur le public. Il crée des résonances intellectuelles et émotionnelles qui déforment la perception des enjeux humains et affaiblissent la conscience collective. Ce processus conduit à une forme de manipulation subtile, tout en donnant l'impression d'une compréhension plus nuancée de la condition humaine. Ainsi, l'individu, sous l'influence du récit, peut être amené à accepter une vision distordue des réalités morales et sociales, croyant en une dimension accrue qui, en réalité, fragilise sa capacité critique.

L'exploration des croyances ancestrales permettra de mieux comprendre l'héritage conceptuel qui a influencé la création de ce feuilleton. Sans une connaissance des courants de pensée qui sous-tendent ces idées, il est facile de passer à côté des fondements esthétiques qui les façonnent. Nous commencerons ainsi par examiner le concept des « cinq souffles vitaux », notamment décrit par Guiguzi, afin de révéler ses répercussions sur la géographie symbolique

¹¹⁵(Wang Xu) Guiguzi, *L'art de la persuasion*, op. cit., p. 125.

¹¹⁶Sturgeon Donald, 鬼谷子：盛神法五龍 - 中國哲學書電子化計劃, <https://ctext.org/gui-gu-zi/sheng-shen-fa-wu-long/zh>, (consulté le 9 septembre 2024).

des « cinq directions de couleur ». Ce cheminement nous mènera finalement à une tradition culinaire, celle des « cinq goûts », encore vivante dans la culture coréenne.

A) Les cinq souffles vitaux

Guiguzi a également rédigé un traité de médecine, reflétant la tradition selon laquelle les adeptes du taoïsme étaient souvent aussi médecins. Le taoïsme, en tant que philosophie de vie, accorde une importance cruciale à la santé, tant physique que spirituelle, visant à harmoniser l'individu avec les forces naturelles. Selon cette pensée, l'homme est un microcosme de l'univers et son bien-être dépend de son alignement avec les principes cosmiques. Ainsi, dans le traité de rhétorique de Guiguzi, figure un chapitre intitulé *Les cinq dragons de la méthode pour rendre l'esprit vigoureux* (盛神法五龍), qui est intimement lié aux cinq éléments. L'adoption de ces concepts met en lumière l'importance accordée à l'équilibre, à la sagesse et à la compréhension des lois naturelles pour atteindre les objectifs stratégiques énoncés dans son œuvre.

*C'est pourquoi la Voie est la
source de la lumière divine, le
commencement des mutations.
On cultive les cinq souffles
vitaux par la vertu. Quand le
cœur fait un avec la Voie, alors
on trouve le secret du cœur. Le
secret consiste à faire sortir de
leur demeure les souffles vitaux
du cœur et à les mettre au
service de l'esprit¹¹⁷*

故道者，神明之源，一其化
端，是以德養五氣，心能得
一，乃有其術¹¹⁸。

Guiguzi décrit les cinq souffles vitaux comme nourrissant l'esprit, le cœur constituant leur demeure. Cette vision repose sur l'idée que l'esprit est la force directrice, tandis que le cœur sert de lieu de résonance. Dans la médecine traditionnelle chinoise, ces cinq *souffle-énergie*, ou qì (氣), sont en relation directe avec les organes du corps, chacun ayant des fonctions spécifiques. L'origine des cinq qì remonte au *Classique des Changements* (Yijing), un texte fondamental qui présente une vision cosmologique basée sur le Yin et le Yang, ainsi que sur les huit trigrammes et les soixante-quatre hexagrammes. Le nombre cinq est central dans cette tradition, symbolisant l'équilibre entre les éléments de l'univers. Cette quête d'harmonie structure les valeurs de nombreuses cultures, notamment la culture coréenne.

Dans le feuilleton, l'art céramique s'inscrit dans cette tradition cosmologique. Chaque étape du processus de création fait écho à ces principes, avec les éléments naturels intégrés

¹¹⁷(Wang Xu) Guiguzi, L'art de la persuasion, op. cit., p. 123.

¹¹⁸Sturgeon D., « 鬼谷子 », art cit.

symboliquement. Par exemple, la sélection des arbres pour alimenter le four évoque le bois, associé à la vitalité, à la croissance et à la force. Ce bois, en tant que combustible, initie le processus créatif en apportant l'énergie nécessaire à la transformation de l'argile. L'héroïne transgresse les limites du bois de la manufacture en s'aventurant sur le domaine royal, déterminée à récupérer l'essence de bois la plus précieuse, le pin rouge, apprécié pour démarrer le feu. Cette audace lui vaut une incarcération, mais sa plaidoirie pour devenir céramiste convaincra le Prince Gwang-hae et lui permettra de retrouver sa liberté.



[TC : 00:08:15 à 00:09:15, épisode 7]

[TC : 00:19:46 à 00:23:40, épisode 7]

Le feu, élément essentiel dans la cuisson des céramiques, symbolise à la fois la transformation, la purification et la passion. Sa maîtrise est cruciale pour préserver les pièces, tout comme il est indispensable de dominer ses émotions et ses impulsions dans la quête de la perfection artistique. Le pin rouge, en particulier, est prisé pour ses fibres qui résistent mieux à la combustion lorsqu'on les débarrasse de leur écorce, réduisant ainsi les risques d'explosion durant la cuisson et assurant une production plus abondante de céramiques intactes. Ce savoir-faire, acquis auprès du Maître céramiste Moon Sa-seung, convainc son demi-frère Lee Yook-do de l'accepter dans la Manufacture, malgré cet incident qui aurait dû lui coûter l'échec à l'examen d'entrée.

Toutefois, le céramiste en chef, Lee, ne se laisse pas facilement persuader et impose à l'héroïne un second test. Il lui présente trois échantillons d'argile, lui demandant de déterminer lequel est le plus adapté à la fabrication d'un bol. L'argile, symbole de la terre, évoque la stabilité et l'ancrage. La sélection rigoureuse de cette matière première est essentielle pour garantir des créations durables et solides, en grès ou en porcelaine. Cependant, après avoir goûté les trois échantillons, l'héroïne découvre qu'aucune des terres n'est véritablement utilisable. Son demi-frère insiste néanmoins sur ses compétences, affirmant qu'elle possède des connaissances suffisantes pour poursuivre son apprentissage, bien que cela ne convainque pas entièrement le maître Lee.

L'héroïne révèle alors que l'eau utilisée pour mélanger ces argiles diffère : l'une est de l'eau de pluie, l'autre de l'eau de fleurs et la dernière est distillée. L'infusion de fragrances florales dans l'argile enrichit l'expérience sensorielle, témoignant de la quête des artisans pour atteindre une quintessence olfactive. L'eau, en tant qu'élément, ajoute ainsi une dimension raffinée à la céramique, représentant l'émotion, l'intuition et la fluidité. Cette démonstration de son expertise surprend le céramiste en chef, qui finit par l'accepter.



[TC : 00:27:39 à 00:30:42, épisode 7]

[TC : 00:11:00 à 00:16:16, épisode 29]

Quant au cinquième élément, le métal, il se manifeste à travers l'utilisation de la poudre de cobalt pour orner les vases, symbolisant la force, la précision et la rigueur. Ce pigment métallique ajoute des détails raffinés, soulignant l'importance de la minutie et du soin dans le graphisme. Cet élément jouera un rôle central dans plusieurs autres épisodes, devenant un point pivot dans l'intrigue. Il rapprochera notamment le demi-frère de la meilleure amie de l'héroïne, Sim Hwa-ryeong, qui, sous les ordres du céramiste Lee, sabotera le travail de l'héroïne en utilisant des pigments altérés avec d'autres matériaux. Ce mélange compromettra la qualité des dessins lors de la cuisson, créant des motifs flous sur le vase de l'héroïne.

Les artisans céramistes coréens s'appuient sur les cinq éléments — bois, feu, terre, eau et métal — pour équilibrer les forces naturelles dans la création de leurs œuvres. Chaque élément symbolise une étape du processus, du bois utilisé pour alimenter le feu, à l'argile travaillée, en passant par les pigments métalliques qui décorent les pièces. L'eau, quant à elle, adoucit l'argile et parfois l'enrichit de parfums. En intégrant ces principes, les céramistes créent des objets qui allient esthétique, tradition et spiritualité, en harmonie avec les forces universelles.

B) Les cinq directions de couleur

Aujourd'hui, les cinq souffles, hérités de la tradition chinoise, se sont transformés dans la culture coréenne en *cinq directions de couleur*, connues sous le nom d'*obang*. Cette évolution est détaillée dans l'ouvrage de vulgarisation publié par la Fondation Coréenne, *La Peinture traditionnelle, une fenêtre sur l'esprit coréen* (2010), qui met en lumière cette adaptation culturelle et son enracinement dans la symbolique des couleurs¹¹⁹. Dans une démarche de valorisation culturelle, les prospectus touristiques en Corée du Sud regorgent de références aux croyances ancestrales. Les forteresses et palais affichent des couleurs symboliques liées aux cinq directions cardinales : le bleu pour l'est, le rouge pour le sud, le blanc pour l'ouest, le noir pour le nord et le jaune pour le centre, évoquant un équilibre cosmique. Ces associations traditionnelles se retrouvent dans des sites historiques comme la forteresse de Gongsanseong, un exemple d'architecture militaire coréenne restaurée et classée au patrimoine mondial de l'UNESCO en 2015. Les portes des quatre directions, en lien avec ces symboles, incarnent la richesse culturelle du royaume de Baekje (18 av. n. è. – 660 n. è.).

Yeongdongnu est le pavillon de la porte est de la forteresse de Gongsanseong [...] Geomseoru est le pavillon de la porte ouest de la forteresse de Gongsanseong [...] Jinnamnu est le pavillon de la porte sud de la forteresse de Gongsanseong [...] Gongbungnu, le pavillon de la porte nord de la forteresse de Gongsanseong, a été construit sur l'ancien site du pavillon Mangbuknu en 1603 (36^e année du règne du roi Seonjo). Il s'agit d'un excellent exemple d'architecture de pavillon de porte de la dynastie Joseon. Situé au bord de la rivière, il était la porte d'accès

Yeongdongnu is the east gate pavilion of Gongsanseong Fortress [...] Geomseoru is the west gate pavilion of Gongsanseong Fortress [...] Jinnamnu is the south gate pavilion of Gongsanseong Fortress [...] Gongbungnu, the north gate pavilion of Gongsanseong Fortress, was built on the old site of Mangbuknu Pavilion in 1603 (the 36th year of King Seonjo's reign). It is a great example of gate pavilion architecture in the Joseon Dynasty. Located along the riverside, it was the gateway to the north and south

¹¹⁹Seon-ah Cho, *Traditional painting: window on the Korean mind*, Seoul, Corée, République de, Korea Foundation : Seoul selection, 2010, p. 16 traduit de l'anglais : « Since ancient times, the Korean traditional color scheme was inspired by the concept of eumyang-ohaeng (yin and yang, and the five elements). This color scheme presents a belief that the world originated from two forces, yin and yang, and that these forces created the five elements, or ohaeng: wood, fire, earth, metal, and water. Based on ohaeng, the basic, traditional Korean colors are the obang colors, literally meaning "the five directions of color." The five directions are center, north, south, east, and west, and five colors are assigned to these directions, namely yellow (center), blue (east), white (west), red (south), and black (north) ».

*des régions nord et sud divisées
par la rivière.*

regions divided by the river.
[Prospectus du centre
touristique de Gongju]

Cette symbolique est également présente dans l'architecture sacrée, notamment au temple de Bulguksa et dans la grotte de Seokguram. Unique en son genre, car c'est une grotte artificielle, mais qui place la statue de Bouddha au centre, représentant la cinquième direction, celle du zénith, transcendant les limites terrestres. Le positionnement de Bouddha au cœur de la rotonde reflète la quête de sagesse spirituelle et d'illumination. Ces éléments montrent l'importance des principes cosmologiques dans l'art, l'architecture et la spiritualité coréens, créant des œuvres où la tradition dialogue avec les forces naturelles.

*Les quatre dévots (les quatre
rois du ciel)*

*Ce sont les divinités qui
supervisent les quatre
directions - nord, sud, est et
ouest - et sont sculptées de
chaque côté de l'entrée du
Bouddha principal, deux de
chaque côté. Jiguk-cheonwang
de l'est, Gwangmok-cheonwang
de l'ouest, Jeungjang-
cheonwang du sud, et Damun-
cheonwang du nord tous se
tiennent avec des esprits
mauvais sous leurs pieds avec
différentes expressions et poses.*

사천왕상

동서남북 사방을 관장하는 신
상으로 본 촛불을 맞이하는
문턱 좌우에 각각 2 체씩 조
각되어있다. 동방은 지국천왕.
서방은 광목천왕, 남방은 증
장천왕, 북방은 다문천왕이
지키고 있으며, 두발로 악귀
를 밟고 서있는 그 표정과 자
태가 각양 각색이다.

[Prospectus UNESCO du centre
touristique de Gyeongju]

L'association des directions dans le feuillet illustre la manière dont l'environnement naturel influence la fabrication de la céramique, tout en reflétant une approche respectueuse de la nature. Chaque direction apporte une glaise aux propriétés distinctes, posant des défis spécifiques aux artisans. Par exemple, l'héroïne partage ses connaissances avec son demi-frère : au centre, la montagne fournit de l'argile blanche ; à l'est, l'argile est prisée pour sa viscosité ; à l'ouest, elle est sèche et dure ; au nord, elle est rugueuse avec une faible viscosité ; enfin au sud, bien que douce, elle est fragile. Néanmoins, sa maîtrise provoque la colère de son demi-frère, qui la réprimande sévèrement en affirmant que les céramiques destinées au Roi doivent exclusivement utiliser l'argile la plus noble, c'est-à-dire celle provenant du centre et non un mélange du nord avec de l'ouest. Il utilise cette exigence

comme prétexte pour maintenir ses propres superstitions, révélant ainsi comment les personnages se cachent derrière des justifications infondées pour défendre leurs croyances ancestrales.



[TC : 00:34:14 à 00:35:41, épisode 8]

[TC : 00:32:27 à 00:36:05, dans l'épisode 11]

Les vêtements traditionnels coréens, comme le Hanbok, sont souvent ornés de cinq couleurs distinctes. Dans le feuilleton, avant son départ pour l'Empire chinois, le Prince Gwang-hae fait confectionner pour l'héroïne Jung plusieurs Hanboks, chacun intégrant ces cinq couleurs emblématiques. L'*obang* est fondamental dans la culture coréenne. Le rouge est notamment utilisé pour repousser la malchance et les mariées l'appliquent sur leurs joues lors des cérémonies. Ce principe se retrouve aussi dans les Hanboks multicolores que portent les enfants pour leur premier anniversaire et lors des fêtes. Ces couleurs vives, présentes dans les objets du quotidien, reflètent ainsi l'importance culturelle de cette tradition.

Les couleurs obang ne sont pas simplement vues comme des couleurs, mais comme des talismans pour souhaiter bonne chance et chasser les mauvais esprits.

Obang colors are seen not simply as colors, but as tokens to wish good fortune and to drive out evil spirits¹²⁰.

Ces croyances imposent une autorité indiscutable. Lorsque le demi-frère critique l'héroïne, on comprend que la société féodale valorise la force. La perpétuation de certaines traditions peut se révéler néfaste. Les *cinq directions de couleurs*, bien que paraissant inoffensives, renforcent un système où le pouvoir l'emporte sur la raison. Le demi-frère, jouissant d'un statut supérieur, maintient cette hiérarchie, dénigrant l'héroïne malgré ses talents.

¹²⁰Ibid.

C) Les cinq goûts

Dans certains feuillets historiques sud-coréens, il y a des scènes de repas où des légumes cuisinés à base de *Kimchi* (fermenté et pimenté) apparaissent. Or, selon l'historien coréen Choi Joon-sik, le *poivre rouge* ou piment nécessaire pour faire du kimchi n'a fait son apparition qu'au XVII^e siècle. Par conséquent, sa présence dans un feuillet historique se déroulant à la fin du XVI^e siècle aurait pu être considérée comme anachronique.

Les Coréens modernes ont tendance à penser que ce qu'ils appellent maintenant la « tradition » remonte à des temps très anciens. En fait, la majorité de ce qu'on appelle la tradition a été créée récemment[...] Il faut également noter que l'actuel Kimchi dont jouissent les Coréens modernes a pris sa forme moderne à la fin du XIX^e siècle, après l'importation du chou en Corée en provenance de Chine. Par conséquent, le kimchi au chou est approximativement un type d'aliment assez nouveau qui a une histoire d'un peu plus de 100 ans.

Modern Koreans tend to think what they now call 'tradition' dates back to very ancient times. In fact, the majority of what is referred to as tradition was created in recent times[...] It has to be also noticed that the present-day Kimchi that modern Koreans enjoy took its modern form in the late 19th century, after the cabbage was imported to Korea from China. Therefore, cabbage kimchi is in fact a rather new type of food that has a little more than 100 years of history¹²¹.

Cet exemple du Kimchi, suggère que ce que l'on considère aujourd'hui comme traditionnel pourrait en réalité être une construction moderne, reflétant une stratégie politique d'affirmation identitaire. Ce qui apparaît comme des coutumes anciennes pourrait en fait être le résultat d'une réinterprétation contemporaine, visant à renforcer l'identité culturelle et à répondre aux enjeux actuels.

Ainsi, la cuisine traditionnelle présente l'inventivité d'un peuple enraciné dans ses coutumes est en réalité une auto-appropriation culturelle. Elle cherche à se singulariser par sa diversité de couleurs associées aux cinq saveurs : sucré, amer, acide, salé et épicé. Cette fusion crée une expérience gustative équilibrée, mais qui n'est pas unique. Sabine Yi, dans son ouvrage *120 recettes de cuisine traditionnelle coréenne* (1999), met en avant plusieurs

¹²¹Ibid.

références à ce symbolisme du chiffre cinq, notamment avec la tisane *Omija*, qui reflèterait cette croyance ancestrale.

Omija ch'a: infusion parfumée aux reflets orangés. L'omija est un fruit de couleur rouge appartenant à la famille maximowiczia sinensis, un arbuste grimpant. Omi signifie « les cinq saveurs », il est à la fois sucré, amer, acide, salé et piquant. Il est conseillé aux femmes qui souhaitent atténuer leurs rides et recouvrer leur teint éclatant¹²².

Dans *omija ch'a*, le terme *ch'a* (茶) est utilisé de manière générique pour désigner les différentes boissons à base de plantes infusées, qu'il s'agisse de thés traditionnels ou d'infusions spécifiques, terme qui se retrouve en Chine et au Japon. Cette coïncidence des cinq saveurs peut-être interprétée comme une manifestation de l'importance accordée à l'équilibre des saveurs dans la cuisine asiatique, où chacune joue un rôle essentiel pour créer des plats sains. La cuisine traditionnelle ne se contente pas de séduire les sens, elle est également considérée comme un moyen de maintenir la santé¹²³. Chaque saveur y joue un rôle distinct : le sucré apporte de l'énergie, l'amer facilite la digestion, l'acide revigore, le salé conserve et l'épicé favorise la circulation sanguine. En cherchant un équilibre entre ces goûts, cette cuisine nourrit autant le corps que l'esprit. De plus, la découpe précise des aliments, en fines lamelles ou morceaux réguliers, permet de préserver les qualités nutritionnelles, d'intensifier les arômes et de rendre la manipulation des baguettes plus aisée, n'est pas spécifiquement coréenne.

Et cette harmonie a son importance : les cinq couleurs des différents aliments artistiquement disposés dégagent une qualité vibratoire représentant une forme d'énergie particulière, qui augmente le plaisir du palais et facilite même la digestion¹²⁴.

Les cinq couleurs des aliments — blanc, noir, rouge, vert et jaune — sont soigneusement valorisées dans la présentation des plats coréens, cependant les teintes étant associées à une énergie particulière sont présentes aussi ailleurs. La cuisine traditionnelle promeut, dans cet ouvrage de vulgarisation, qu'habituellement sont servis cinq plats d'accompagnement lors d'un repas quotidien, appelés *banch'an*¹²⁵. Ces plats, connus sous le nom de *chòp*, complètent l'élément principal du repas et ajoutent à la diversité des saveurs que veut caractériser la gastronomie en quête de son identité.

¹²²Sabine Yi, 120 recettes de cuisine traditionnelle coréenne, Paris, France, J. Grancher, 1999, p. 158.

¹²³Ibid., p. 11.

¹²⁴Ibid., p. 12.

¹²⁵Ibid., p. 17.

Dans le feuilleton, l'héroïne Jung prépare pour le prince Gwang-hae un repas avec des chòp, illustrant ce qu'ils auraient pu partager s'ils avaient choisi de fuir ensemble. Séparés par leurs classes sociales — lui, noble et elle, roturière — ils sont également prisonniers des exigences de la piété filiale qui interdit toute concrétisation de leur amour, étant donné que la mère de Jung est responsable de la mort de la mère de Gwang-hae. Ce repas représente un rare moment d'intimité, une évasion temporaire dans un monde imaginaire où ils pourraient vivre une existence simple et ordinaire.



[TC : 00:47:27 à 00:50:53, dans l'épisode 25]

On notera dans cette séquence que le Prince mange seul, suivant la tradition qui impose la séparation des hommes et des femmes pendant les repas, mettant en lumière les contraintes sociales qui pèsent sur leur relation. Cette règle, bien que révélatrice d'une certaine inégalité, n'est pas présentée de manière négative. Au contraire, les deux personnages respectent cette coutume avec un certain bonheur, acceptant volontiers ces conventions.

Ainsi, la pensée sur les *cinq souffles vitaux* s'intègre dans tous les aspects de la vie quotidienne. Qu'il s'agisse de l'architecture, du sacré, des vêtements ou de la gastronomie, aucun domaine n'échappe à cette symbolique des cinq, perçue comme l'expression ultime d'un équilibre parfait. Cette mise en avant n'est pourtant pas spécifiquement coréenne, considérer la cuisine saine comme faisant partie intégrante d'une hygiène de vie est plus globalement appliquée de part le monde.

Au terme de cette triple étude — consacrée aux cinq souffles vitaux, aux cinq directions chromatiques, ainsi qu'aux cinq saveurs fondamentales — émergent des croyances fondatrices décrites dans le *Yi Jing*, qui trouvent un écho dans les rituels chamaniques coréens.

Cette lecture permet de déplacer le regard depuis une pensée syncrétique vers des formes de connaissance symbolique fondées sur l'expérience rituelle, le corps et la performance. En ce sens, les travaux de l'historien de l'art Philippe Thiébault, notamment dans *La pensée coréenne : aux sources de l'Esprit-Cœur*, éclairent ces continuités. Il écrit à ce propos :

Le chamanisme, critiqué ou reconnu, reste en Corée présent dans tous les esprits comme fondement pré-philosophique. [...] Lorsque ces pensées furent introduites à peu près en même temps, aux III^e et IV^e siècles, la connaissance des caractères chinois par les Coréens était encore limitée. [...] Le taoïsme, quant à lui, s'est surtout diffusé à un niveau populaire, par son côté ésotérique, lié aux recherches de santé voire d'immortalité¹²⁶.

À partir de ces observations, nous pouvons supposer que le chamanisme n'a pas seulement précédé la pensée syncrétique : il en constitue une matrice implicite, régulièrement réactivée dans la culture coréenne, notamment dans ses formes artistiques. À ce titre, il n'est pas exagéré de considérer le pansori — art lyrique populaire coréen — comme l'un des prolongements de ces structures rituelles archaïques. Loin d'être une survivance folklorique, ce dernier révèle une continuité culturelle vivante entre les pratiques spirituelles anciennes et la fabrique narrative « anti-moderne ».

Dans son ouvrage *Le pansori, un art de la scène : patrimoine coréen vivant*, la musicologue Han Yu-mi rapporte que ce genre vocal s'est en partie constitué autour des figures masculines liées aux chamans, époux ou proches, au XVII^e siècle. Accompagné par un *gosu* (percussionniste), le *gwangdae* (chanteur) incarne à travers le chant-drame une forme de récit sacralisé, ancré dans une tradition orale imprégnée de cosmologie populaire. Cela confirme que les croyances ancestrales ont joué un rôle structurant dans la création de récits analogiques. Ce motif apparaît de manière exemplaire dans le feuilleton coréen *Les Chroniques d'Arthal* (아스달 연대기, tvN, 2019). Dans une séquence-clé située au sanctuaire de la capitale, la prêtresse Tanya — dernière descendante céleste du clan Wahan — accomplit une danse chamanique. Accusée de sacrilège, elle se saisit du sistre que lui tend son

¹²⁶Philippe Thiébault, *La pensée coréenne: Aux sources de l'Esprit-Cœur*, Géménos, France, Autres temps, 2006, p. 29.

accusateur, s'approche de la flamme sacrée, puis se remémore les symboles de la prophétie gravés sur le cadran circulaire. Elle effectue alors la danse des esprits, accompagnée du vol surnaturel d'un moucherolle du paradis à queue bleue (en image de synthèse), manifestation visible de sa légitimité céleste. À l'instant où elle lève la main vers le ciel, l'oiseau perce le toit du sanctuaire, d'où un objet sacré — la cloche de l'étoile — tombe à ses pieds. Cet artefact, qu'elle fait résonner, confirme son ascendance divine : les fidèles s'agenouillent, reconnaissant en elle la véritable élue.



[TC : 01:13:21 à 01:18:37, dans l'épisode 12]

Cette scène condense plusieurs motifs issus du chamanisme coréen : la danse extatique, la médiation avec le monde invisible, la révélation d'un objet sacré, le rôle de l'animal comme messager céleste. À travers cette dramaturgie, le feuilleton ne se contente pas d'emprunter des éléments décoratifs à la culture traditionnelle, il en mobilise les structures pour donner forme à une fiction moderne enracinée dans une mémoire symbolique millénaire. Les symboles hérités ne sont ni figés dans une tradition muséifiée, ni absorbés par une logique de modernisation. Ils participent d'un régime de signification particulier, où l'ancestralité fonctionne comme critère de légitimation. Ainsi, la fiction analogique contemporaine ne s'inscrit pas dans une simple opposition entre archaïsme et modernité : elle réinvente une forme de présence du passé dans le présent, où la gérontocratie symbolique reste garante du vrai.

II : Commentaire sur le taoïsme

Dans une fiction fondée sur une approche causale, les personnages doivent faire preuve de constance et d'honnêteté¹²⁷, afin que le récit et l'action révèlent une volonté claire et inébranlable. Cette stabilité permet une meilleure compréhension du discours narratif, car elle ancre la crédibilité du personnage qui ne change pas de caractère de façon imprévisible. La cohérence de cette détermination fixe un cadre solide où l'idéal, que le poète cherche à représenter, se manifeste avec précision et continuité tout au long de l'intrigue.

Dans la fiction analogique, les personnages sont volontairement ambigus, permettant au récit et à l'action de refléter une indétermination constante. Cette approche met en scène des personnages en perpétuelle transformation, leur nature fluctuante créant un contraste saisissant avec la fixité des caractères de la fiction causale. Liée à la doctrine du *Tao de la tromperie* développée par Guiguzi, cette vision remet en cause la domination de la rationalité, tout en mettant l'accent sur une approche intuitive du réel. Là où le taoïste chinois Lao-Tseu (老子, 570 – 490 av. n. è.) invite à cultiver l'équilibre intérieur, la conscience de soi et à éviter de se laisser distraire par les sensations superficielles, Guiguzi va plus loin, en intégrant la manipulation de ces perceptions pour atteindre des objectifs stratégiques. Le lien avec le Tao se trouve dans cette même méfiance envers les sens, qui, selon Lao-Tseu, peuvent nous détourner de la véritable nature des choses. Là où Guiguzi exploite cette faiblesse pour renforcer une position stratégique, le sage taoïste, au contraire, cherche à transcender ces illusions pour atteindre une clarté intérieure. Dans les deux cas, il est reconnu que les sens ne révèlent pas nécessairement la vérité et que la réalité peut être modelée selon les besoins.

*Les cinq couleurs aveuglent la
vue de l'homme,
les cinq tons assourdissent
l'ouïe de l'homme,
les cinq saveurs gâtent le goût
de l'homme,
les courses et les chasses
égarent le cœur de l'homme,
la recherche des trésors excite
l'homme à commettre le mal.*

五色令人目盲；
五音令人耳聾；
五味令人口爽；
馳騁田獵，令人心發狂；
難得之貨，令人行妨。

是以聖人為腹不為目，故去
彼取此¹²⁹。

*C'est pourquoi le saint
s'occupe du ventre et non de
l'œil. C'est pourquoi il rejette*

¹²⁷Aristote, Poétique, op. cit., p. 893 [1454 a].

*ceci et choisit cela*¹²⁸.

Ainsi, le *Tao-tō king* et en particulier son douzième poème, exprime cette méfiance envers les plaisirs sensoriels, tout comme les jeux d'apparences manipulés par Guiguzi, peuvent nous détourner de la sagesse véritable. Dans une vision plus stratégique, cette instrumentalisation de la perception devient une arme, alors que dans une quête spirituelle, elle est plutôt un obstacle à surmonter pour atteindre l'éveil. Cette tension entre le rejet des apparences et leur usage pour mener autrui traverse la pensée taoïste.

Le Hwarang, élite morale et militaire de la période de Silla, qui débute en -57 avant notre ère dans la péninsule coréenne, incarne une quête de pureté intérieure et de discipline rigoureuse. Ses idéaux, fondés sur des principes moraux élevés, visaient à fortifier l'esprit des jeunes hommes pour qu'ils deviennent des modèles de loyauté, de bravoure et d'intégrité. Dans cette perspective, l'illusion n'a pas sa place, car l'accent est mis sur la vérité intérieure, la transparence des actions et la fidélité aux valeurs transmises par les maîtres du Hwarang. Cette quête d'intégrité se reflète aussi dans la pratique du Taekwondo, qui, au-delà d'être un art martial, est un vecteur d'éducation ambivalent. Il renforce la maîtrise de soi et la discipline, mais aussi l'ambiguïté dans les gestes et les attitudes, en acceptant la supercherie et la duplicité pour arriver à ses fins. D'ailleurs, le concept de p'ungnyu explore une dimension plus subtile de cette tension entre apparence et réalité. Ce concept, signifiant littéralement « souffle du vent », valorise la spontanéité et la capacité d'adaptation. En écho aux enseignements de Guiguzi, qui considérait les apparences comme changeantes et manipulables, le p'ungnyu accepte l'opportunisme et les faux-semblants, voyant dans cette flexibilité une voie d'harmonie avec l'instant. Par conséquent, le taoïsme coréen illustre une transformation fluide des êtres, au-delà des jugements moraux rigides, où l'authenticité et la maîtrise cohabitent avec l'acceptation des illusions.

¹²⁸Lao zi, *Tao-tō king*: traduit du chinois par Liou Kia-Hway, traduit par Kia-hway Liou, Paris, France, Gallimard, 2010, p. 23.

¹²⁹D. Sturgeon, « Tao Te Ching - Projet de texte de philosophie chinoise », art cit.

A) Le binôme Tae-do et le Prince

De nombreux chercheurs s'accordent à reconnaître que le terme *P'ungnyu* ou *Fungryu* est apparu pour la première fois dans la préface de *L'histoire du Hwarang*¹³⁰ (鸞郎碑序), rédigée par Ch'oe Ch'i-wôn (崔致遠, 857 – inconnu) à la fin du IX^e siècle, sous la dynastie du Silla unifié (668 – 935). Ch'oe Ch'i-wôn y souligne que ce récit constitue un élément fondateur de l'identité coréenne. L'une des principales missions des Hwarang consistait à encourager les jeunes à embrasser trois voies : le patriotisme, la maîtrise de soi et les principes moraux.

*Il existe en Corée un Tao
profond et mystérieux appelé
p'ungnyu. Les origines de ses
enseignements sont présentées
en détail dans l'histoire des
Hwarang. En fait, ce Tao
embrasse les trois
enseignements et transforme la
multitude. Selon Confucius, on
doit être filial envers ses
parents et loyal envers son
souverain. Selon Laozi, on doit
être à l'aise dans l'action qui
est inaction et pratiquer un
enseignement sans paroles.
Selon Bouddha on doit éviter le
mal et accomplir de bonnes
actions¹³¹.*

國有玄妙之道，曰風流，
設教之源，備詳仙史，
實乃包含三教，接化群生。
且如入則孝於家，
出則忠於國，魯司寇之旨
也；
處無為之事，行不言之教，
周柱史之宗也；
諸惡莫作，
諸善奉行，竺乾太子之化
也¹³²。

La voie du *Hwarang-do* (화랑도) servait de cadre pédagogique à cette époque. Elle se structurait autour de trois axes : l'apprentissage des normes morales, la pratique rythmée quotidienne et l'immersion dans la nature. Ces principes, intégrant des dimensions éthiques, physiques et philosophiques, prenaient une importance particulière dans le contexte des arts martiaux. Dans cette tradition, *Hwarang-do* est souvent perçu comme un code de conduite ou un principe d'honneur, qui reflète un mode de vie en harmonie avec la nature, où la force intérieure, la maîtrise de soi, l'honnêteté, la bienveillance et le respect envers les autres jouent un rôle essentiel.

¹³⁰P. Thiébault, *La pensée coréenne*, op. cit., p. 52.

¹³¹Yông-sông Ch'oe, Ch'oe Ch'i-wônûi Sasangyôngu [Recherche sur la pensée de Ch'oe Ch'i-wôn], Asea Munhwasa., Séoul, 1990, p. 120« Nallangbi ».

¹³²김정신, « 화랑도 (花郎道) » dans 한국민족문화대백과사전 [Encyclopedia of Korean Culture], s.l., Academy of Korean Studies, <https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0064590> (consulté le 24 août 2025).

Dans le feuilleton, le Prince Gwang-hae et Kim Tae-do, frère de lait de l'héroïne, incarnent dès leur jeunesse ce mode de vie, notamment à travers l'archerie. Leur lien à la nature est mis en avant dans deux séquences situées dans la forêt. Dans la première séquence, après avoir repéré un sanglier, le Prince Gwang-hae, distrait par l'arrivée de son frère aîné, le Prince Im-hae, manque sa cible. Par respect, Gwang-hae propose à son aîné de suivre l'animal blessé qui n'a pas dû fuir bien loin. En dépit de cette marque de loyauté, Im-hae, jaloux des talents de son frère cadet, donne un coup de cravache à son cheval pour empêcher Gwang-hae de le devancer. Cette interaction met en évidence l'honneur de Gwang-hae, opposé à l'attitude déloyale d'Im-hae.



[TC : 00:41:51 à 00:43:02, épisode 1]

[TC : 00:50:08 à 00:52:00, dans l'épisode 1]

Dans une scène ultérieure, Kim Tae-do, après avoir abattu une biche, se retrouve face à un sanglier qui le charge. D'un tir précis, il l'achève d'une flèche entre les deux yeux. Cependant, le Prince Im-hae, en quête de reconnaissance, revendique la proie. Tae-do refuse, reconnaissant que l'animal portait déjà une flèche distincte de la sienne. Furieux, Im-hae fait arrêter Tae-do, abusant de son autorité. Par contraste, Gwang-hae et Tae-do se révèlent honnêtes et honorables, incarnant ainsi les idéaux Hwarang, tandis qu'Im-hae, malhonnête, en représente l'antithèse.

La pratique de l'archerie revêt une importance particulière, puisqu'elle figure parmi les Six Arts anciens chinois (六藝) : rituel, musique, archerie, conduite de char, calligraphie et mathématiques. Chacune de ces disciplines visait à former les jeunes nobles à une vie équilibrée et vertueuse. L'archerie, en particulier, symbolisait non seulement la maîtrise technique, mais aussi le contrôle de soi et la rigueur mentale, des qualités valorisées dans les sociétés traditionnelles.

Dans le feuilleton, Tae-do se distingue malgré son statut modeste par une démonstration d'exception. Lorsqu'il parvient à percer d'une flèche un fer à cheval lancé en plein vol, il dépasse les attentes et impressionne le chef des gardes. Cet exploit souligne non

seulement son adresse, mais aussi sa capacité à briller au-delà des limites imposées par sa naissance. Ce geste devient une métaphore de l'élévation personnelle et de la vertu, rappelant que la véritable noblesse réside dans les qualités morales et non dans le rang social.



[TC : 00:41:47 à 00:42:40, épisode 3]

[TC : 00:15:03 à 00:16:14, dans l'épisode 7]

À l'âge adulte, lors d'un examen d'entrée pour les gardes royaux, il fait preuve d'une excellence qui lui garantit la première place lui permettant ainsi de choisir sa fonction au sein des institutions royales. Par loyauté envers l'héroïne, il demande à être affecté à la Manufacture royale. Ces scènes, marquées par la répétition, illustrent le processus d'apprentissage et de reconnaissance, piliers de la progression des protagonistes et renforcent la dimension analogique de la fiction.

Le feuilleton revêt un caractère édifiant, offrant au public une vision claire de l'évolution contrastée du duo de protagonistes et de l'antagoniste dès le premier épisode, notamment à travers la scène de chasse au sanglier. Cette scène symbolique noue les destins du héros et du frère de lait de l'héroïne, non seulement à travers leur poursuite du même sanglier, mais également par la protection de la même femme aimée. Le personnage de Kim Tae-do, loyal jusqu'à la mort, incarne des principes similaires à ceux du Hwarang-do, antérieurs au Taekwondo moderne. Plutôt que de s'appuyer uniquement sur des lois pour protéger les plus vulnérables, le feuilleton promeut une société où la bienveillance et l'honneur des plus forts jouent un rôle clé dans le maintien de l'équilibre social. Cette vision met en lumière l'idée que la véritable force réside dans la droiture, la loyauté et la protection des autres.

B) Les rivaux Tae-do et le Prince

L'organisation des Hwarang (花郎), destinée à former l'élite aristocratique de Silla selon des préceptes issus de diverses traditions spirituelles, a servi de creuset à l'union du taoïsme et du bouddhisme, dont l'influence perdure dans l'art martial coréen. Un exemple emblématique de cette synergie spirituelle et guerrière est la grotte de Seokguram, construite entre 742 et 774, où le dôme de la rotonde abrite une imposante statue de Bouddha, tandis que des gardiens en bas-relief de granite veillent à l'entrée. Les postures et positions de ces protecteurs sculptés rappellent celles enseignées dans le Taekwondo moderne, créé en 1955. Cette pratique, bien qu'art martial contemporain, revendique un lien direct avec l'éducation morale et spirituelle des Hwarang. Maître Jhoon Rhee, l'un des pionniers de l'art martial coréen, souligne dans son ouvrage *Tae Kwon Do* (1970) cette filiation historique et philosophique. Il présente cet art non seulement comme une discipline physique, mais également comme un vecteur de transmission des idéaux ancestraux du Hwarang : loyauté, honneur, maîtrise de soi et bienveillance.

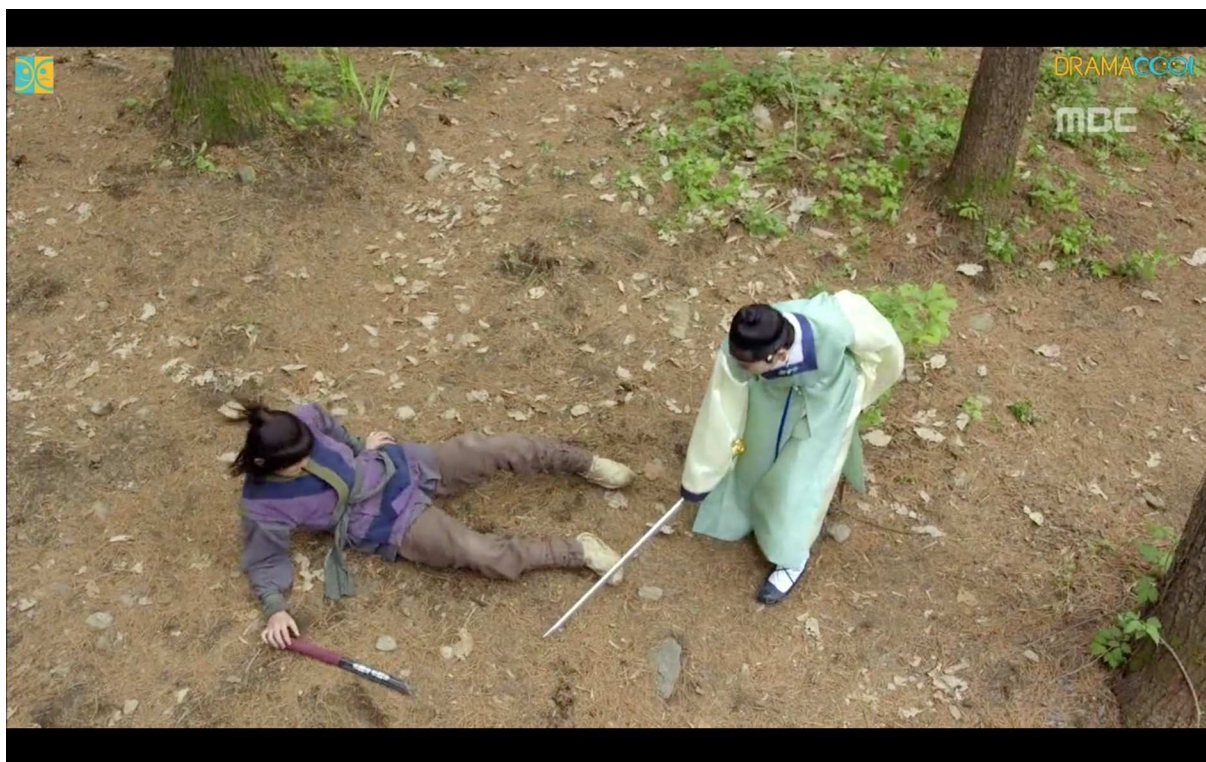
Un autre groupe a vu le jour pendant la période Silla et s'est avéré aussi important que les moines bouddhistes pour le développement du Tae Kwon Do en Corée. Il s'agit du Hwarang-do, un groupe organisé pour cultiver des idéaux moraux et patriotiques chez les jeunes Coréens. L'adhésion à cette organisation exclusive était réservée aux jeunes hommes éduqués de naissance noble. Les membres menaient une existence propice à l'amélioration de la morale, car ils voyageaient dans tout le pays pour entraîner leur corps et leur esprit.

Another group sprang up during the Silla period which proved to be as important to the growth of Tae Kwon Do in Korea as the Buddhist monks. This was the Hwarang-do, a group organized to cultivate moral and patriotic ideals among Korean youth. Membership in this exclusive organization was restricted to educated young men of noble birth. The members led an existence which was conducive to moral improvement as they traveled throughout the country training their bodies and spirit¹³³.

Le Taekwondo contemporain s'est transformé en bien plus qu'une simple méthode de combat, devenant un vecteur d'auto-affirmation culturelle. Les liens historiques et philosophiques entre le Hwarang-do et le Taekwondo reflètent une volonté de créer une

¹³³Jhoon Rhee et Roberto Alvarez, *Chon-ji of Tae kwon do hyung*, Burbank, California, Etats-Unis d'Amérique, Ohara Publications, 1970, p. 12 traduit de l'anglais : « »

pratique spécifiquement coréenne, enracinée dans l'héritage spirituel et moral du pays. Cette évolution illustre également la manière dont l'identité nationale coréenne cherche à s'exporter, non seulement à travers des symboles visuels, mais également par des formes d'expression corporelle, tels que les arts martiaux, qui véhiculent des valeurs et une esthétique propres à la « coréanité ». Dans le feuilleton, le Prince Gwang-hae et Kim Tae-do, frère de lait de l'héroïne, incarnent les idéaux coréens de leur jeunesse jusque dans leur vie adulte, particulièrement à travers leurs duels. Encore adolescent, Tae-do dérobe un bokken (sabre de bois) que le Prince a récupéré au fond d'un trou creusé par l'héroïne. Celle-ci, dissimulée sous la falaise, écoute la scène à distance. Tae-do, ayant saisi que Jung cherche à échapper au Prince, tente bravement de détourner l'attention de ce dernier pour préserver la cachette de la jeune fille. Le Prince poursuit alors Tae-do, qui finit par capituler, mais au lieu de l'arrêter, il propose de le défier dans un combat opposant sabre de bois contre sabre d'acier.



[TC : 00:47:10 à 00:51:11, dans l'épisode 2]

Tae-do touche à plusieurs reprises le Prince avec son sabre de bois, mais ce dernier, d'un coup net, brise l'arme de fortune, mettant abruptement fin au combat. Le Prince, dans un geste de défi, lui promet un duel à l'épée lors d'une prochaine rencontre. Cependant, Tae-do, bien que contraint de se soumettre, nourrit des réticences à l'idée de croiser à nouveau le fer avec le Prince. Conscient des limites imposées par son statut social, il sait qu'il ne pourra manier un véritable sabre, accentuant l'injustice de la situation. Ce déséquilibre fait réfléchir le Prince, qui prend conscience de la frustration que ressent Tae-do.

C. Lou SOSSAH | La fiction analogique à partir du feuilleton télévisé sud-coréen : une étude de cas, « La Déesse du Feu » (불의 여신 정이) de 2013 à nos jours | 2024

Une fois adulte, c'est le Prince qui éprouve une grande frustration envers Tae-do, ce dernier ayant gardé secrète l'identité de l'héroïne, travestie en homme. Se sentant trahi, le Prince affronte Tae-do dans un combat acharné au sabre qu'il lui avait promis dans sa jeunesse. À l'issue de cet affrontement, Tae-do, acculé, implore le Prince d'épargner la jeune femme. Le Prince, bien que prêt à le punir sévèrement, lui impose une condition cruelle : il lui interdit de révéler à Jung qu'il a découvert son secret. Le Prince sait que pour Tae-do, mentir à l'héroïne sera la pire des épreuves, une souffrance bien plus grande que n'importe quel châtiment corporel.



[TC : 00:20:33 à 00:25:10, dans l'épisode 12]

Ce duo de protagonistes, bien que de statuts différents, entretient un respect mutuel fondé sur une loyauté réciproque. Toutefois, cette loyauté ne s'exerce pas envers leur nation, mais se concentre sur l'héroïne. Tae-do cache la vérité au Prince, qui à son tour dissimule la trahison de l'héroïne au Roi, car elle se fait passer pour un homme afin de devenir céramiste royal. Tous deux, malgré leur rivalité amoureuse, restent inébranlables dans leur protection et leur sincérité envers elle. Cette dynamique met en lumière que les valeurs du Hwarang-do, tout en prônant l'honneur et la droiture, laissent une place au libre arbitre, permettant de défendre, avec intégrité, des idéaux personnels, même en dehors du cadre strictement national ou militaire.

C) Le duo Tae-do et le Prince

Par ailleurs, la voie du *p'ungnyu*, dépasse largement le cadre d'une simple pratique physique ou morale. Ce concept, souvent traduit par *souffle du vent*, occupe une place singulière dans la pensée coréenne, s'imposant comme une source d'inspiration majeure en esthétique de l'art. Comme le souligne le chercheur Min Joosik dans son article « Esthétique en Corée : Traditions et perspectives » (*Aesthetics in Korea: Traditions and Perspectives*), le terme *p'ungnyu* trouve également des résonances en Chine et au Japon.

Je pense que p'ungnyu (ou fengliu en chinois et furyu en japonais) est le concept de base de l'esthétique est-asiatique ainsi que de l'esthétique coréenne, qui comprend trois aspects principaux des études esthétiques, à savoir, la beauté, les beaux-arts et la cognition sensorielle. P'ungnyu signifie 'le courant du vent' dans le sens littéral du mot. Il implique de donner toute sa place à une pensée libre et une inspiration prodigieuse.

I think pungryu (or fengliu in Chinese and furyu in Japanese) is the basic concept of East Asian aesthetics as well as Korean aesthetics, which comprises three main aspects of aesthetic studies, namely, beauty, fine arts and sensual cognition. Pungryu means "the stream of wind" in the literal sense of the word. It implies giving full play to one's free-spirited and prodigious mind¹³⁴.

Néanmoins, si la création artistique est totalement spontanée et dépourvue d'intention, il devient difficile de lui conférer un sens. Dans ce cas, le choix des couleurs paraît aléatoire, la composition devient fortuite et il semble qu'aucun message ne soit transmis à travers l'œuvre. Sans direction intelligible, cela donne l'impression qu'il n'y a pas de discours. En l'absence d'une intention précise, l'œuvre peut apparaître comme dénuée de signification ou de but, rendant sa compréhension et son interprétation plus compliquées. Pourtant, certains poètes, cherchant à atteindre un état second, ont recours à des substances psychotropes, comme l'alcool, afin de composer spontanément leurs œuvres.

Ces pratiques étaient essentielles pour l'érudit coréen Li Kyu-bo (李奎報, 1168 – 1241), tant dans son évaluation des créations artistiques que dans sa conception du *p'ungnyu*, qui incarnait à ses yeux la liberté et la vitalité des œuvres. Passionné de poésie, de calligraphie, de cithare et d'alcool, Li trouvait un plaisir particulier à composer des poèmes

¹³⁴Joosik Min, « Aesthetics in Korea: Traditions and Perspectives », ESPES. The Slovak Journal of Aesthetics, 4 juillet 2022, vol. 11, no 1, p. 8 traduit de l'anglais.

tout en buvant, témoignant de son appétit insatiable pour ces disciplines artistiques. Pour Li, la consommation d'alcool représentait un moyen de libérer ses émotions et ses pensées, facilitant ainsi le processus créatif. Il privilégiait les poèmes qui surgissaient de manière fluide et spontanée, plutôt que ceux qui résultaient d'un effort laborieux. Selon lui, une rigueur intellectuelle associée à une étude approfondie des textes classiques permettait aux poètes d'atteindre une forme d'expression authentique et naturelle. Cette approche illustre parfaitement le concept du p'ungnyu, où l'essence même de la personnalité de l'auteur se retrouvait pleinement dans ses compositions, conférant à ses créations une vitalité singulière.

Dans le feuilleton, le concept de p'ungnyu se manifeste à travers les combats. Une discipline physique rigoureuse, alliée à une maîtrise approfondie des techniques martiales, permet aux combattants de parvenir à une forme d'expression fluide et spontanée. Kim Tae-do, frère de lait de l'héroïne, incarne cette maîtrise des arts martiaux, lui conférant une capacité d'improvisation exceptionnelle. Dans une scène où il n'est encore qu'un adolescent, le Prince Gwang-hae lui fait signe de semer les gardes du palais qui l'accompagnent, afin de récupérer discrètement le vase caché dans le sac de l'héroïne, avec laquelle il s'enfuit précipitamment. D'une manière quasi chorégraphique, Tae-do exécute une série de mouvements qui, sous leur apparente maladresse, révèlent une grande maîtrise. Il feint de trébucher, entraînant la chute du premier garde. En se redressant, il fait un croche-pied au second, qui bascule à son tour. Profitant de l'élan, Tae-do se sert du corps d'un autre garde pour se relever, mais simule une nouvelle chute, emportant avec lui le premier homme à terre qu'il écrase.



[TC : 00:51:14 à 00:52:55, dans l'épisode 3]

Cette série de maladresses volontairement burlesques amuse le spectateur, dévoilant non seulement son habileté physique, mais aussi l'innocence enfantine avec laquelle il s'excuse, déjouant ainsi la colère des gardes. Plutôt que de le punir, ceux-ci se lancent à sa poursuite dans les ruelles voisines, mais dans la direction opposée à celle prise par le Prince et l'héroïne, permettant à ces derniers de fuir discrètement.

Une fois adulte, le duo continue de protéger l'héroïne, plutôt que d'être en rivalité amoureuse. Lors de la première tentative d'enlèvement de l'héroïne par le Samouraï Kenzo, les deux héros viennent à son secours pour l'en délivrer. En cœur, ils n'ont qu'un objectif couper la tête du samouraï pour garantir l'abandon des assaillants, alors ensemble ils portent leurs sabres sous le cou de leur chef.



[TC : 00:55:59 à 00:58:58, dans l'épisode 28]

Le concept de p'ungnyu peut être décrit comme une forme d'*improvisation maîtrisée*, fondée sur un savoir-faire conscient. Cette maîtrise permet à l'individu d'agir avec naturel et spontanéité, tout en dissimulant intentionnellement ses véritables objectifs ou son expertise. Cette approche rappelle les enseignements de Guiguzi, penseur taoïste chinois de l'époque des Royaumes combattants (476 – 221 av. n. è.), dont les écrits sur la stratégie et la rhétorique soulignent l'importance de la dissimulation et du contrôle dans l'action. Selon Guiguzi, *L'art de la persuasion* est de dominer et repose sur la capacité à masquer ses intentions tout en

dirigeant habilement les situations, ce qui fait écho à la subtilité du p'ungnyu, où la maîtrise technique se cache derrière une apparente spontanéité et simplicité.

Au terme de cette triple analyse — centrée sur le binôme Tae-do et le Prince, leurs rapports conflictuels, puis leur collaboration — se dessine tout un héritage de doctrines morales, empruntant au taoïsme, au confucianisme et au bouddhisme, qui se déploie jusqu'à nourrir les prémices du néo-confucianisme.

Cette hypothèse ouvre à une lecture du taoïsme non pas comme système dogmatique, mais comme espace de modulation identitaire, de perméabilité entre opposés et de réconciliation entre réel et apparence. Pour l'étayer, on peut convoquer les recherches du théologien Léo Lee, notamment dans son ouvrage *Le Maître de Sil-la du VII^e siècle. Sa vie, ses écrits, son apostolat*. En dialogue avec les récits anciens — tel le *Sam-kuk sa-ki* (三國史記 *Annales des Trois Royaumes*) —, il révèle les ambivalences du pouvoir rituel et la difficulté historique à intégrer les figures féminines dans les structures de transmission de la vertu. Ce récit datant du règne du roi Jin-hûng (眞興 540-574) évoque la création d'un groupe de filles pour évaluer la vertu de 300 jeunes hommes, les wônghwa ou filles hwarang, dont les rivalités aboutirent à un meurtre :

*(Un jour), Jun-jông conduisit
Nam-mo chez elle et l'enivra en
la forçant à boire de la boisson
fermentée, puis elle la traîna
jusqu'à une rivière et l'y jeta
pour la noyer. Jun-jông fut
punie de mort et ses
compagnons se dispersèrent
par manque d'union¹³⁵.*

俊貞引南毛於私第。
強勸酒至醉。
曳而投河水以殺之。
俊貞伏誅。
徒人失和罷散¹³⁶。

Ce récit, pouvant être interprété comme une justification de l'exclusion des femmes des hwarang, fonde une lecture genrée de la vertu, où la jalousie féminine est perçue comme un obstacle à la formation morale. À l'inverse, les hwarang masculins — y compris ceux dont la masculinité pouvait être ambiguë (fardés) — sont valorisés comme sources de sagesse, de loyauté et de bravoure, comme l'atteste le *Hwa-rang Se-ki* (花郎世記, *L'époque des Hwa-rang*) attribué à Kim Tai-mun (Gouverneur de la province de Han (漢) en 704), c'est de ces garçons que proviennent ministres sages, sujets loyaux, généraux brillants et soldats

¹³⁵Kye-sôn Yi et Max Préfacier Kaltenmark, *Le maître Wôn-hyo de Sil-la: sa vie, ses écrits, son apostolat : avec la première trad. annotée de son traité sur la Renaissance dans la Terre pure d'Âmitâbha*, Séoul, Corée, République de, Librairie catholique, 1986, p. 5.

¹³⁶*Ibid.*, p. 164.

courageux. La marginalisation du féminin y apparaît comme constitutive d'un idéal de vertu exclusivement masculinisé.

Pourtant, un déplacement de perspective permet de reconsidérer cette exclusion. Comme l'a montré l'ethnologue et sinologue française Brigitte Baptandier à propos de la Chine, la tradition taoïste, structurée autour du couple yin/yang, offre un cadre pertinent pour interroger les rapports entre sexe, genre et pouvoir rituel. Dans les études de l'ouvrage collectif, *Le Féminin et le Religieux*¹³⁷, il ne s'agit pas d'essentialiser un principe féminin, mais de comprendre en quoi le féminin, dans sa dimension symbolique, dépasse toute assignation biologique.

Dans cette optique, la fiction coréenne contemporaine propose une relecture féconde. Dans le feuilleton *Les Amoureux du Ciel Rouge* (홍천기, SBS, 2021), deux rituels royaux sont représentés : l'un dirigé par un prêtre, l'autre par une prêtresse. Loin d'opposer frontalement masculin et féminin, ces deux séquences mettent en scène une complémentarité rituelle. Le premier rituel s'inscrit dans une structure octogonale, écho aux trigrammes du Yi Jing ; le second aussi sur une estrade octogonale fait appel à une iconographie plus fluide, mêlant musique, eau, feu et objets talismaniques. Ce jeu de miroir met en valeur l'ambivalence créatrice des polarités, selon une dynamique typiquement taoïste.



[TC : 00:01:27 à 00:13:59, épisode 1]

[TC : 00:53:25 à 01:07:57, dans l'épisode 1]

Cette configuration dramatique ne se réduit ni à un travestissement de l'héroïne en figure virile, ni à une rivalité amoureuse convenue. Elle propose plutôt une reconceptualisation du genre, où le féminin n'est ni exclu ni subordonné, mais intégré à une dialectique yin/yang. Ce n'est plus la masculinité qui fonde seule la vertu, mais un équilibre mobile, enraciné dans une cosmologie de la complémentarité. Ainsi, la fiction analogique contemporaine, loin de reconduire une autorité exclusivement masculine, ouvre la possibilité d'un modèle rituel fondé sur l'alternance et la réversibilité des pôles sexuels.

¹³⁷G. Chicharro et al., *Le féminin et le religieux*, op. cit.

III : Commentaire sur le bouddhisme

Dans la fiction causale selon la tradition aristotélicienne, les archétypes des personnages demeurent immuables facilitant ainsi la distinction entre le bien et le mal, ainsi le châtement des coupables s'avère indispensable. Cette leçon, conséquence inévitable, renforce la clarté des enjeux moraux défendus par le poète en établissant un lien cohérent entre les actions et leurs effets. Cette structure narrative, au-delà de son rôle divertissant, transmet des enseignements éthiques en offrant une démarcation nette entre comportements vertueux et répréhensibles.

Dans la fiction analogique, le châtement du coupable prend une tournure différente, s'orientant davantage vers le pardon plutôt que vers une punition stricte. Ce concept résonne avec une notion présente dans la pensée bouddhiste, où le pardon est central. Cependant, ce pardon repose sur une condition essentielle : la repentance sincère du coupable. La culpabilité doit être accompagnée d'un véritable remords¹³⁸. La fiction analogique privilégie ainsi une vision plus nuancée des relations morales où la faute peut être effacée si la personne reconnaît ses erreurs et fait preuve d'un désir de réconciliation. Dans ce type de récit, l'accent est mis sur la rédemption, plutôt que sur la punition externe. Le bouddhisme a exercé une influence majeure tant du point de vue religieux que dans la pensée. Son introduction officielle en Corée remonte au IV^e siècle, bien qu'il ait commencé à se diffuser dans la péninsule dès le I^{er} siècle avant notre ère. Selon le *Samguk Yusa* (*Mémoires des Trois Royaumes*, 三國遺事), la reine So Seo-no (召西奴, 66 – 6 av. n. è.), seconde épouse du Roi Jumong (高朱蒙/鄒牟, 58 – 19 av. n. è.) fondateur du royaume de Goguryeo (高句麗) en 37 avant notre ère, aurait introduit cette religion dans la péninsule coréenne. Rapidement adopté par les élites, le bouddhisme s'est intégré à la vie religieuse et culturelle du pays. Encore aujourd'hui, la naissance de Siddhartha Gautama, le Bouddha historique, appelée *Seokka Tanshin il* (석가탄신일), est célébrée comme une fête nationale. Observée le huitième jour du quatrième mois lunaire, cette commémoration réunit les fidèles dans les temples où ils méditent sur les enseignements du Bouddha.

Dans le feuilleton, l'héroïne, portée par son frère de lait Tae-do, est conduite dans un temple bouddhiste pour recevoir des soins. Au cours de cette scène, il devient clair qu'elle a perdu la vue à la suite de l'explosion d'un four de potier. Cette retraite dans le sanctuaire, sous

¹³⁸Chien-Te Lin, « With or without Repentance: A Buddhist Take on Forgiveness », *Ethical Perspectives*, 2021, vol. 28, no 3, p. 263-285.

la protection bienveillante d'une statue de Bouddha trônant au-dessus d'elle, symbolise le début de son parcours spirituel, marquant sa quête intérieure.



[TC : 00:08:32 à 00:10:24, dans l'épisode 18]

La foi bouddhique vise à atteindre un état de compréhension ultime, appelé « illumination », où les distinctions entre bien et mal, ou entre soi et autrui, disparaissent. Le dualisme, selon les enseignements bouddhistes, engendre la souffrance en incitant à percevoir le monde à travers des oppositions et à s'attacher à des préférences. En transcendant cette vision, l'individu développe une « compassion » universelle qui s'étend à toutes les formes de vie, reconnaissant leur interdépendance. Malgré cette quête d'une réalité au-delà des contraires, le bouddhisme admet que dans le cadre de notre existence relative, le « pardon » doit être accordé à ceux qui n'ont pas encore atteint la pleine conscience des limitations naturelles de la condition humaine. Leur ignorance est considérée comme une étape naturelle du chemin vers la sagesse. Dans cette perspective, cela expliquerait pourquoi les personnages échappent au châtement dans la fiction analogique. En plus de s'inscrire dans une tradition fondée sur la rétribution, la transformation et le repentir, la distinction manichéenne entre bien et mal devient plus complexe à appréhender. Les frontières éthiques y sont plus floues, rendant les jugements moins tranchés et favorisant une approche plus nuancée des actions et de leurs conséquences.

A) L'illumination de Jung

L'illumination est souvent décrite comme une expérience transformatrice qui dépasse l'entendement. Elle peut être atteinte par des pratiquants sincères, qui abandonnent leurs désirs et laissent cette réalisation se manifester de manière spontanée, sans essayer de la forcer. Un exemple marquant est celui des moines Wŏnhyo (元曉, 617 – 686) et Ŭisang (義湘, 625 – 702), qui atteignirent une forme d'éveil à la foi non pas en voyageant en Inde ou en Chine, mais à travers une expérience marquante. Ils voyageaient en direction de l'école du Yogācāra pour s'instruire auprès du moine Xuanzang (玄奘, 602 – 664) sous l'Empire des Tang (618 – 907). En chemin, à cause d'une tempête, ils s'arrêtèrent dans une grotte pour la nuit. Wŏnhyo y trouva une source d'eau qui le désaltéra. Cependant, au matin, il découvrit avec horreur que l'eau provenait en réalité d'un crâne humain. Cette révélation provoqua en lui un grand dégoût, mais il réalisa rapidement que la différence entre l'eau rafraîchissante et le crâne repoussant n'existait que dans son esprit. Ŭisang dans ses mémoires, décrivit que toutes les perceptions et jugements sont des constructions mentales conditionnées et que les phénomènes sont impermanents.

*Ainsi j'appris que lorsque les
pensées naissent, toutes sortes
de dharmas se produisent.
Lorsque les pensées cessent, un
sanctuaire et une tombe ne sont
plus duels¹³⁹.*

心生故種種法生

心滅故龕墳不二¹⁴⁰

Cette prise de conscience conduisit Wŏnhyo à l'illumination, révélant la nature insaisissable de tous les *dharmas* (phénomènes) et la manière dont l'esprit crée des distinctions illusives. Après cette expérience transformatrice, les deux moines resteront dans le royaume du Silla unifié (668 – 935) en tant que moines éveillés, diffusant leur enseignement. Wŏnhyo fonda sa conception de la compassion sur cette expérience d'illumination qui transforma sa vision du monde. Il intégra cette quête spirituelle, démontrant que la sagesse peut s'acquérir indépendamment des circonstances extérieures. Il

¹³⁹Philippe Thiébault, *La pensée coréenne: Aux sources de l'Esprit-Cœur*, Gémenos, France, Autres temps, 2006, p. 31.

¹⁴⁰Charles Muller, *Wonhyo on the Lotus Sūtra*,
<https://web.archive.org/web/20151021164402/http://repository.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/dspace/bitstream/2261/25308/1/ib016002.pdf>, 21 octobre 2015, (consulté le 13 septembre 2024).

voyait les différentes écoles bouddhiques comme des facettes d'une vérité commune, favorisant ainsi une unité spirituelle basée sur une compréhension partagée de l'existence¹⁴¹.

Dans le feuilleton, l'héroïne est sujette à des perceptions trompeuses, en particulier dans une longue séquence antérieure à la scène choisie, où la frontière entre rêve et réalité s'efface. Elle y voit sa mère disparue qui l'encourage à poursuivre son rêve de devenir céramiste en rallumant un four comme pour dépasser son traumatisme. À son réveil, après avoir pleuré devant cette vision onirique de sa mère, l'héroïne reste marquée par la voix maternelle qui semble encore la guider vers le four de potier. Dans la pénombre, ses prières s'adressent au *Génie du Feu et du Souffle*, implorant la restauration de sa vue, afin qu'elle puisse se repentir en créant des céramiques destinées à tous. C'est le début d'une transformation vers un altruisme plus authentique, où Jung, en délaissant l'ambition de servir la royauté, choisit de se consacrer à un travail destiné au bien commun.

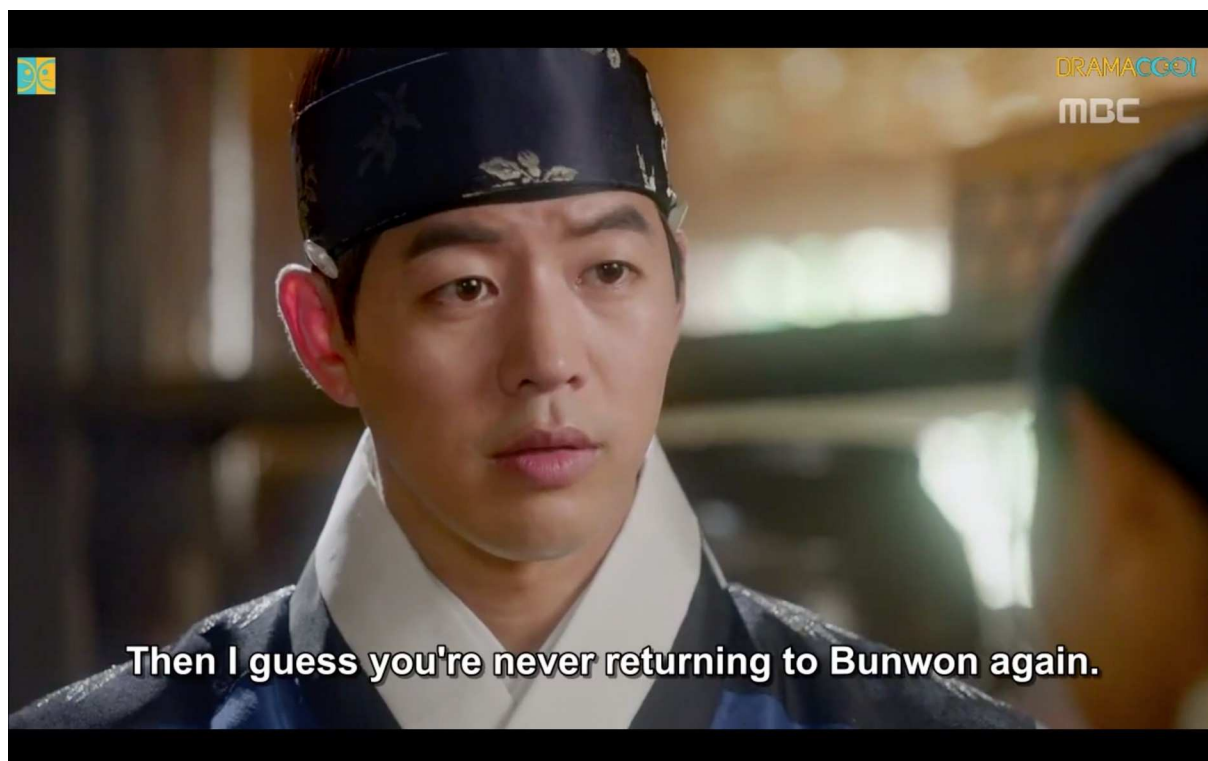


[TC : 00:27:54 à 00:32:46, dans l'épisode 19]

En consacrant son art à la création de céramiques pour le plus grand nombre, elle embrasse une voie marquée par l'humilité et le désintéressement. La reconnaissance ne repose plus sur des privilèges ou un statut prestigieux, mais sur l'accomplissement d'une mission dédiée à la communauté. Lors d'un entretien avec le Prince, Jung refuse de revenir à la Manufacture Royale, invoquant sa promesse de réaliser cent, puis mille et enfin dix mille

¹⁴¹Robert Buswell, *Assimilation of Buddhism in Korea*, Lancaster, Asian Humanities Press., Berkeley, 1991, p. 67 « Wŏnhyo, Simmun Hwajaeng non ».

bols, destinés exclusivement au peuple. Cependant, elle consent à créer un premier bol pour le Prince, en respect de la troisième promesse qu'elle lui avait faite, liant ainsi son devoir personnel à son engagement envers la collectivité.



[TC : 00:35:30 à 00:37:50, dans l'épisode 19]

La répétition des « cent, puis mille et dix mille bols » qui survient deux fois dans la séquence, prononcée par Jung puis par le Prince, fait écho à la première occurrence lorsque l'héroïne retrouve la vue. Ce motif répétitif, semblable à un refrain, finit par imprégner l'esprit du spectateur, qui l'anticipe presque à chaque nouvelle étape franchie par l'héroïne dans l'accomplissement de ses objectifs. Cette cadence pourrait rappeler les récitations des sutras, inlassablement répétés par les moines tout en égrenant leur chapelet, symbolisant ainsi une forme de dévotion à son art. Le travail de Jung devient ainsi une pratique spirituelle, où chaque bol réalisé résonne comme une offrande silencieuse, ancrée dans la persévérance et le dépassement des limites personnelles.

Chaque spectateur suit un parcours unique, guidé par son intuition et en accord avec sa propre sensibilité. La fiction analogique encourage une exploration personnelle qui dépasse les conventions, menant à une compréhension élargie du monde. En laissant place à une perspective subjective, elle invite le spectateur à accepter non seulement différentes interprétations, mais également les jugements portés sur les coupables, ce qui peut, en conséquence, le conduire à tolérer certaines formes d'injustice.

B) La compassion de Jung

Les poèmes des Maîtres Sôn du bouddhisme coréen du XII^e siècle reflètent l'idée d'unité, en accord avec les leçons de l'illumination de Wŏnhyo. Dans une inscription gravée sur un rocher par Maître Paegun (景閑, 1299–1375), après avoir atteint la bouddhété (成佛), il emploie l'image du soleil, incapable de dissiper l'obscurité de la nuit, pour mettre en évidence les limites de la lumière extérieure. Cette métaphore renforce l'importance de l'éveil intérieur, invitant à s'interroger sur la manière d'atteindre un esprit pleinement unifié, à la fois paisible et serein.

<i>Bien que le soleil soit lumineux,</i>	白日不照夜
<i>il ne peut éclairer la nuit.</i>	
<i>Celui qui rend clair le miroir ne</i>	明鏡不照後
<i>peut cependant éclairer ce qui</i>	
<i>vient après. Comment obtenir</i>	焉得如我心
<i>que mon esprit-cœur?</i>	
<i>Soit uni, clair, toujours</i>	圓明常寂 ¹⁴³
<i>tranquille et illuminé¹⁴²?</i>	

L'idée d'unir la lumière intérieure pour surmonter les illusions extérieures peut paraître séduisante, car elle valorise la maîtrise des émotions et l'aspiration à une plus grande clarté d'esprit. Pourtant, sous ce principe, se cache un risque : celui de justifier l'inacceptable. En prônant la pacification des conflits intérieurs, on peut en venir à tolérer des injustices ou des comportements nuisibles. Ainsi, ce désir de dépasser les troubles internes pourrait devenir une excuse pour fermer les yeux sur des actes répréhensibles, compromettant ainsi l'intégrité éthique. Dans le feuilleton, l'héroïne est confrontée à un dilemme lorsqu'elle découvre que son père biologique est le céramiste Lee. Ses désirs de vengeance semblent refléter une fatalité héréditaire. Partageant avec son père une ambition dévorante, Jung cherchait notamment à le faire expulser de la Manufacture Royale de Céramique, avec l'aide de la concubine du Roi. Cependant, l'intervention du Maître potier Moon Sa-Seung, empreinte de compassion pacifique, joue un rôle crucial dans son cheminement. En guidant Jung à travers sa propre souffrance, Moon l'invite à adopter une perspective plus éclairée. Au lieu de succomber au désespoir, il lui suggère d'envisager la fabrication de céramiques comme un moyen de guérison.

¹⁴²Chông-ch'an Yi, Hangugûi Sônsi Konyôp'yôn [Poèmes zen coréens, Koryo], Luch'ulp'ansa., Séoul, 1985, p. 194-196.

¹⁴³Roderick Whitfield et Young-Eui Park (eds.), The collected works of Korean Buddhism. 9: Seon poems: selected works / final translation and editing by Roderick Whitfield, draft translation and annotation by Young-Eui Park, Seoul, Korea, Jogye Order of Korean Buddhism, 2012, p. 156.



[TC : 00:07:55 à 00:10:33, dans l'épisode 30]

Cette approche illustre les principes d'unité, mettant en avant l'idée que la quête spirituelle implique de surmonter les conflits internes et les ressentiments pour atteindre une paix intérieure. Malgré les atrocités commises par son père biologique — responsable de la mort de sa mère, de son père adoptif et même de la tentative d'assassinat envers elle — la compassion demeure primordiale. L'héroïne, quant à elle, doit faire preuve de bonté en acceptant les faiblesses et les fautes de son père, illustrant ainsi un pardon enraciné dans l'amour filial.

Dans ce contexte, l'héroïne incarne pleinement les valeurs altruistes en échangeant ses cent bols de céramique avec les villageois contre des denrées modestes. Cet acte reflète une générosité désintéressée, où le commerce n'est pas motivé par un intérêt personnel, mais par une solidarité. D'ailleurs, c'est l'aubergiste, à qui elle avait confié ses céramiques après avoir réalisé que la moisissure dans les bols en bois causait des maux d'estomac, qui finit par diriger les villageois vers son atelier de poterie.



[TC : 01:00:28 à 01:01:39, dans l'épisode 19]

Ce geste révèle son désir sincère d'améliorer le quotidien des autres. Son action contribue à renforcer les liens avec la communauté, tout en affirmant la valeur de son travail artisanal, empreint d'une démarche à la fois généreuse et pragmatique. Ainsi, bien que les bols de moindre qualité soient offerts gratuitement, tous sont perçus comme ayant une valeur égale dans le contexte de leur utilité. Plutôt que de détruire les pièces imparfaites, elle choisit de les distribuer, considérant que tant qu'ils peuvent être utiles, ils méritent d'être donnés. En troquant ainsi ses œuvres et en donnant les moins satisfaisantes, elle illustre un modèle de partage fondé sur l'équité et la réciprocité, cela démontre que la véritable richesse ne réside pas dans la possession matérielle, mais dans l'échange humain et la reconnaissance mutuelle.

Le message implicite adressé au spectateur incite à faire preuve de miséricorde envers les coupables et à manifester de l'humanité, même envers les meurtriers. Cette vision renforce l'idée que, dans l'univers de la fiction analogique, l'injustice semble omniprésente. En

proposant un pardon presque inconditionnel, ce type de fiction met en lumière un paradoxe éthique où les fautes les plus graves ne trouvent pas toujours de châtement, laissant ainsi planer une réflexion sur la nature du bien et du mal. Cette démarche risque de transformer l'idée de réconciliation en une forme de résignation, où la quête de paix intérieure se fait au détriment de la justice. Elle renvoie donc à une tension entre la volonté de pacifier ses émotions et la nécessité de ne pas trahir ses valeurs éthiques.

C) Le pardon des antagonistes

La perspective bouddhiste sur le pardon semble limpide : pardonner procure la paix intérieure, tandis que nourrir l'hostilité engendre la souffrance¹⁴⁴. Cependant, cette vision se complexifie face à des situations où le fautif ne reconnaît ni sa faute ni sa responsabilité. Dans le feuilleton, le céramiste Lee, convaincu d'agir pour garantir le bien-être de son fils, ne se sent pas coupable de ses actes. Sa fille, Jung, se trouve alors confrontée à un dilemme : comment accorder son pardon sans recevoir de confession ou de repentir de la part de son père ? Ce déni exacerbe la tension morale, car il efface toute possibilité de réconciliation fondée sur la repentance. Dans la séquence précédemment citée, le père biologique, céramiste renommé, refuse de reconnaître le viol commis sur son assistante qui a conduit à la naissance de l'héroïne.



[TC : 00:16:02 à 00:19:59, dans l'épisode 31]

Dans le feuilleton, c'est en réalité un pardon inconditionnel, tel que le prône le bouddhisme, qui est implicitement demandé à l'héroïne. Le pardon qu'on attend d'elle ne repose pas sur une reconnaissance du mal causé, mais sur une capacité à dépasser les blessures personnelles pour atteindre une forme de paix intérieure, en écho aux principes bouddhistes. Ces enseignements se reflètent dans les versets trois et quatre du *Dhammapada* :

¹⁴⁴C.-T. Lin, « With or without Repentance », art cit, p. 267.

*"Il a abusé de moi, il m'a
maltraité, il a pris le dessus sur
moi, il a volé mes biens"...
l'inimitié de ceux qui
nourrissent de telles pensées ne
peut être apaisée.*

*"Il a abusé de moi, il m'a
maltraité, il a pris le dessus sur
moi, il a volé mes biens ;"...
l'inimitié de ceux qui ne
nourrissent pas de telles
pensées peut être apaisée.*

*Akkocchi mam avadhi mam
ajini mam ahasi me
ye ca tam upanayhanti
veram tesam na sammati.*

*Akkocchi mam avadhi mam
ajini mam ahasi me
ye ca tam nupanayhanti
veram tesupasammati¹⁴⁵.*

Ainsi, l'héroïne est confrontée à un choix similaire, car si elle continue de nourrir le ressentiment envers son père pour ses actions et son absence de remords, elle restera prisonnière de la douleur. Cependant, si elle parvient à ne plus s'attacher à ces pensées de vengeance ou d'injustice, elle pourrait trouver la paix intérieure. L'héroïne pardonne donc à son père, même s'il ne le mérite pas. Si Jung adopte cette perspective plus élevée, alors le pardon semble incarner une vertu noble associée à un statut spirituel supérieur. Cette conception du pardon soulève une autre contradiction, car s'il s'agit réellement d'une démarche spirituelle, elle ne devrait pas supposer que celle qui pardonne se place au-dessus de celui à qui elle accorde son pardon. En somme, le pardon ne devrait pas être confondu avec une forme d'absolution hiérarchique où la rémission descendrait du haut vers le bas. Un véritable acte moral, ancré dans l'altruisme, ne peut comporter aucun désir de supériorité et le pardon authentique s'accomplit sans aucune intention égoïste.

En outre, l'antagoniste, la concubine In Bin, n'offre ni excuse ni aveu au Prince Gwang-hae, en particulier après avoir causé l'allergie mortelle de sa rivale, la mère du héros. Tout au long du récit, elle poursuit ses manigances pour écarter Gwang-hae du pouvoir et tente par tous les moyens de placer son fils sur le trône. Ici, la véritable forme de justice ou de rétribution à son égard n'émane pas des personnages, mais du Karma (कर्म) lui-même, qui opère silencieusement, sans jugement explicite, mais engendre la perte de son enfant. Dans une séquence où son fils meurt, lors de la fuite de la cour royale face aux assaillants japonais, le spectateur éprouve de la miséricorde pour cette mère. Son enfant, le Prince Sinseong,

¹⁴⁵The Dhammapada: Verses and Stories, <https://www.tipitaka.net/tipitaka/dhp/verseload.php?verse=003>, (consulté le 1 octobre 2024) traduit de : « Verse 3: "He abused me, he ill-treated me, he got the better of me, he stole my belongings;"... the enmity of those harbouring such thoughts cannot be appeased. Verse 4: "He abused me, he ill-treated me, he got the better of me, he stole my belongings;"... the enmity of those not harbouring such thoughts can be appeased».

tombe malade et succombe dans les bras d'In Bin, lui demandant de le laisser mourir. Cette scène résulte de l'accumulation des mauvaises actions de la concubine In Bin, puisque l'esprit humain est semblable à un champ où les graines du karma sont sans cesse semées, toute intention malveillante envers autrui est comparable à la plantation d'une graine dont le fruit, tôt ou tard, produira des conséquences négatives pour celui qui l'a semée. La perspective bouddhiste souligne que l'accumulation de karma est étroitement liée à la qualité de notre état mental¹⁴⁶. Toutes les activités mentales, telles que les intentions, pensées, perceptions et l'imagination, influencent directement ce processus. Comme l'a enseigné le Bouddha dans *Le recueil des discours supplémentaires* ou l'*Āṅguttara Nikāya*¹⁴⁷[āṅguttaranikāya]. Ainsi, la concubine devient une figure tragique dont les ambitions égoïstes et machiavéliques la conduisent inévitablement à sa propre chute, prisonnière du destin qu'elle a façonné par ses actions.



[TC : 00:41:16 à 00:42:12, dans l'épisode 32]

Le pardon dans cette forme de fiction n'est pas nécessairement présenté comme un acte de rédemption universel ou facile. Il s'ancre dans un contexte où les fautes peuvent rester non avouées, où les coupables ne se repentent pas. Toutefois, les créateurs insistent sur un

¹⁴⁶C.-T. Lin, « With or without Repentance », art cit, p. 275-276.

¹⁴⁷Bodhi, *The numerical discourses of the Buddha: a translation of the Āṅguttara Nikāya*, Somerville, MA, Etats-Unis d'Amérique, Wisdom publications, 2012, p. 963 voir : « *It is volition (cetanā), bhikkhus, that I call kamma. For having willed, one acts by body, speech, or mind (AN III, 415)* », traduction : C'est la volition (cetanā), bhikkhus, que j'appelle kamma. Ayant voulu, on agit par le corps, la parole ou l'esprit.

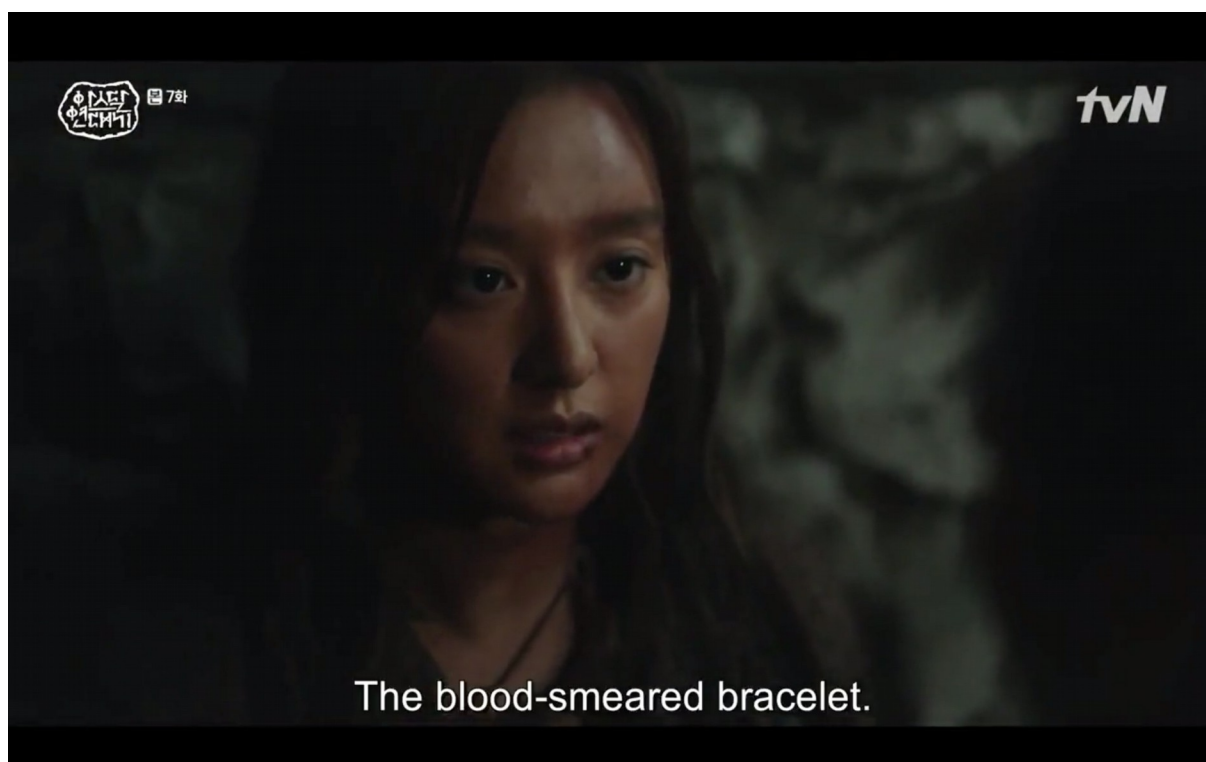
aspect clé : le karma devient ainsi un outil narratif central, soulignant la justice immanente qui façonne les destins, tout en explorant les thèmes de responsabilité et de conséquences.

Au terme de cette triple analyse — sur l'illumination, la compassion, voire le pardon des antagonistes par l'héroïne — se dessine la complexité des interprétations morales et spirituelles dans la fiction analogique, révélant une tension féconde entre héritages doctrinaux et relectures modernes.

Ce cadre éthique, hérité d'un système non-dualiste n'opposant ni bien, ni mal, se complexifie dès lors que la fiction analogique s'emploie à brouiller les frontières de cette dichotomie. Les récits ne se contentent plus de désigner un camp juste et un camp fautif : ils invitent à interroger les conditions mêmes de cette distinction, en laissant place à l'ambiguïté, à l'interprétation et à l'intuition. Cette réflexion peut s'ouvrir à une perspective plus large à partir des travaux de l'anthropologue Marine Carrin, notamment dans son article « *La possession au féminin en Inde* ». Elle y met en évidence une caractéristique fondamentale des systèmes religieux hindous : l'association intime entre sacré et féminin. Le système impose *purusha* (principe spirituel masculin) à *prakrti* (principe naturel féminin), ce dernier étant dynamique et créateur, alors que le masculin est porteur de l'esprit. Or, les traditions tantriques renversent ce schéma : la divinité suprême y est polarisée en masculin et féminin, le second incarnant la puissance — *Shakti* — sans laquelle le dieu masculin demeure inerte. Ainsi, dans certaines iconographie, Shiva Ardhanarishvara n'existe que par l'énergie cosmique féminine, identifiée à la déesse Kali. En ce sens, la possession, loin de se réduire à une manifestation rituelle, devient un espace de remise en question des évidences établies. Elle reconfigure les significations admises, en donnant voix à des forces marginalisées ou refoulées. L'exemple des poèmes épiques de Siri Paddana, figure centrale en pays Tulu, illustre cette ambivalence : son histoire incarne à la fois l'honneur des femmes et des sentiments souvent tus, comme la jalousie. Certains médiums, d'ailleurs, avouent refuser d'incarner certains personnages, par exemple les jumelles le temps du rite, en raison de l'intensité émotionnelle qu'elles suscitent. Ce refus n'est pas anodin : il révèle la capacité de la possession à mettre au jour les tensions latentes d'une société, en l'occurrence confronter les femmes tulu à la mémoire douloureuse de deux soeurs jumelles Abbaga et Daraga. Cette rivalité sororale, transformée par le rituel en leçon collective, devient ainsi un outil pédagogique et cathartique, tout en s'inscrivant dans un processus plus vaste d'exploration des forces féminines. Les jumelles évoquées par Carrin ne sont pas interchangeables, leur solidarité relève davantage de la façade que d'une véritable unité comme évoqué dans son chapitre sur les médiums féminins des *bhuta*¹⁴⁸.

¹⁴⁸Marine Carrin dans son article « La possession au féminin en Inde » G. Chicharro et al., *Le féminin et le religieux*, op. cit., p. 244.

Cette tradition hindoue montre que la figure des jumeaux et la possession par des esprits relèvent d'un héritage ancien. On retrouve ce motif dans une scène feinte de possession, au sein de la première saison du feuilleton *Les Chroniques d'Arthdal* (아스달 연대기, tvN, 2019). La prêtresse Tanya découvre que Saya, fils adoptif du chef Tagon, est l'« Esprit-jumeau » de son ami d'enfance Eunseom. Enfermée dans un cellier après cette révélation, elle entend Tagon et sa compagne Taealha décider de son sort ; cette dernière propose de lui couper la langue pour préserver le secret du sang violet de Saya. Tanya rétorque : « Si vous me tuez, votre fils mourra aussi ». Sur cette prophétie, Tagon et Taealha entrent ; Tanya prétend alors avoir rêvé d'une divinité lui révélant ce lien vital. Elle mentionne Saenarae, figure apparaissant dans les rêves d'Eunseom, une jeune fille qu'il devait fuir avec lui, mais dont il avait reçu un bracelet ensanglanté. En comprenant qu'il s'agissait en réalité d'un souvenir de Saya, Tanya cite ce détail. Taealha, bouleversée, reconnaît un épisode tragique que seule une connaissance surnaturelle pouvait révéler. Convaincus, Tagon et elle renoncent à la tuer.



[TC : 00:41:16 à 00:42:12, dans l'épisode 7]

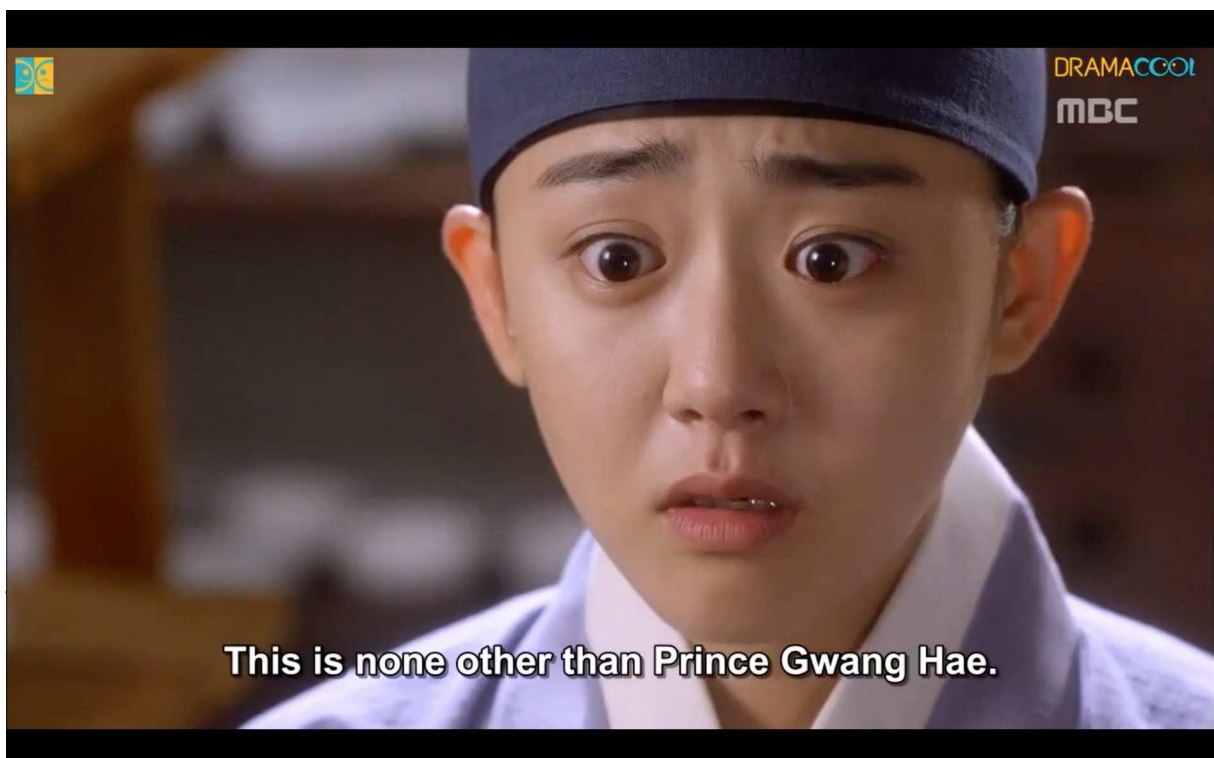
Cette configuration dramatique réactive des motifs hérités de divinités hindoues, où la possession fonctionne comme un rituel de repentance imposée, où le désir féminin inavoué est réorienté vers une fonction sacrée. Dans ce cadre, Carrin conclut que l'ascèse confère à la femme le pouvoir de la parole prophétique et la maîtrise d'une écriture rituelle, mais laisse intacte une hiérarchie où la recherche de l'immortalité demeure un privilège masculin.

C. Lou SOSSAH | La fiction analogique à partir du feuilleton télévisé sud-coréen : une étude de cas, « La Déesse du Feu » (불의 여신 정이) de 2013 à nos jours | 2024

IV : Commentaire sur le confucianisme

Dans la fiction causale, la narration doit se concentrer sur un personnage unique, représentant un sujet central. Ainsi, chaque action du protagoniste participe à la cohérence globale du récit. C'est ce que l'on appelle l'unité aristotélicienne : dans toute forme artistique, un sujet unique doit être traité, de sorte que la fable, en tant que représentation d'une action, soit à la fois unifiée et complète¹⁴⁹. Les événements qui la composent doivent être organisés de telle manière que l'ajout ou le retrait de l'un d'entre eux modifie l'intégrité de l'ensemble.

Dans la fiction analogique, deux héros sont liés par un nœud central. Autour de ce point d'attache, d'autres personnages et actions s'entrelacent, se déployant et se résolvant au moment opportun, ce qui permet une transmutation de l'ensemble narratif. La transmutation dans un récit correspond à une transformation de ses éléments, générant divers discours et interprétations. Elle affecte à la fois les personnages, qui évoluent et changent de statut (bon ou mauvais), ainsi que la structure narrative, qui peut multiplier les fils narratifs ou introduire des points de vue divergents. Ce processus enrichit les thèmes abordés, invitant à des réflexions variées sur des concepts comme le pouvoir ou la liberté. La dynamique entre les événements et les personnages secondaires contribue également à cette complexité, permettant des lectures multiples et favorisant l'émergence de plusieurs niveaux d'analyse. Ici, le héros, le Prince Gwang-hae, ne semble pas connaître de mutation significative ; au contraire, il reste vertueux du début à la fin, comme dans un roman d'apprentissage. Initialement maladroit, il fait tomber l'héroïne dans le trou d'où il tentait de s'extraire, révélant son manque de maturité.



[TC : 00:05:08 à 00:08:48, dans l'épisode 8]

Plus tard, il évolue en dissimulant son identité princière afin de ne pas défier son frère aîné. Cette faute compréhensible sera rapidement oubliée par l'héroïne, lui, par contre, aura des difficultés à pardonner son travestissement. Sa droiture se manifeste enfin dans sa défense de la nation, que ce soit face aux Chinois en introduisant des innovations techniques dans la fabrication de céramiques ou face aux Japonais lors de l'invasion militaire. Ainsi, le Prince Gwang-hae illustre un élément central de la culture coréenne : faire unité, à l'instar d'un idéal à atteindre, c'est l'esprit qui doit faire corps avec cœur et empathie.

Cette quête d'unité se retrouve dans la voie du Tao, où le p'ungnyu rassemblait les trois enseignements, ainsi que dans le bouddhisme, où l'analyse du pardon nourrissait l'union des divergences. Le confucianisme, lui aussi, a animé la réflexion des penseurs coréens. L'érudit Li Kyu-bo (李奎報, 1168 – 1241), figure précurseur du néo-confucianisme coréen sous la dynastie Goryeo (918 – 1392), a cherché à dépasser les désaccords inutiles pour identifier les points communs entre ces courants. Même si le néo-confucianisme, est né en Chine sous la dynastie Song (960 – 1279), il trouve son origine dans les écrits de Zhu Xi (朱熹, 1130 – 1200), qui réinterpréta le confucianisme classique en y intégrant des éléments taoïstes et bouddhistes, qui s'est ensuite répandu jusqu'au Japon. En Corée, il a pris son essor sous la dynastie Joseon (1392 – 1910), pour répondre aux défis sociaux de l'époque, en interrogeant de manière critique les enseignements qui se croisaient dans la péninsule. Parmi les grands penseurs, on peut citer T'oegye (退溪, 1501 – 1570) et Yulgok (栗谷, 1536 – 1583), qui ont joué un rôle essentiel dans le développement de cette pensée. L'accent est mis sur la nécessité d'une gouvernance morale et bienveillante où les dirigeants devraient être des modèles de vertu pour le peuple.

Les valeurs néo-confucéennes sont omniprésentes dans ce feuilleton, qui débute en 1575, durant le règne du Roi Seonjo (宣祖, 1552 – 1608). Ce roi est connu pour avoir promu l'enseignement néo-confucéen, inaugurant une salle de conférence à l'*Académie Dosan* en 1574. Selon Confucius, il faut être filial envers ses parents et loyal envers son souverain. Le souverain apparaît dans les premières et dernières scènes du feuilleton, soulignant son omniprésence, passant du père au fils [TC : 00:00:00 à 00:02:36, épisode 1] & [TC : 00:54:54 à 00:57:02, épisode 32]. Le Roi incarne cette autorité morale suprême. Le feuilleton renforce l'idée d'une société qui repose non pas sur la souveraineté du peuple, comme dans les démocraties modernes, mais sur la vertu et la sagesse de son monarque.

A) L'immatunité du Prince

Li Kyu-bo (李奎報, 1168 – 1241) fut un fonctionnaire de la dynastie Goryeo (932 – 1392) dont l'influence dépassait largement ses fonctions officielles. En tant que lettré, Li est également reconnu pour sa théorie du « sens et de l'esprit ». Il accordait une attention particulière à la sémiologie, notamment à travers sa recherche de définition, comme pour le terme *pum-gyok* (품격), qu'il considérait comme une aura ou une force magnanime. Cette notion constituait pour lui un critère esthétique essentiel, permettant d'évaluer aussi bien les œuvres poétiques et artistiques que les individus. Selon Li, l'aura émanant d'un objet ou d'une personne révélait non seulement sa dignité, mais aussi sa véritable essence. À travers cette réflexion, il aspirait à un sens immuable de la raison, qu'il explorait par le biais du langage poétique.

Dans le feuilleton, le héros, à la fois sentimental et romantique, dévoile l'innocence de son amour pour l'héroïne à travers ses maladresses de jeunesse. Dans une scène, Jung tente d'apprendre à monter à cheval avec l'aide de son frère de lait Tae-do, mais finit par tomber dans les bras de Gwang-hae, créant ainsi un moment chargé de romantisme. Le prince, avec une insouciance touchante, accueille avec tendresse son premier amour. Ce geste pourrait être illustré par Li Kyu-bo dans l'un de ses poèmes, capturant l'abandon à l'ivresse de l'instant.

*Il fait tiède, la brise souffle
doucement*

*Les oiseaux gazouillent
Je repose dans la cour
recouverte de pétales*

*Aujourd'hui le refuge
montagnard est paisible
Je ne me soucie de rien.*

日暖코 風和한데 鳥聲이 啾啾
로다

滿庭 落花에 閑暇히 누웠으
니

아마도 山家 今日이 太平인가
하노라 ¹⁵⁰.

La scène de la chute du cheval est particulièrement rocambolesque, notamment parce que les règles de continuité à cent quatre-vingt degrés ne sont pas respectées. En effet, dans un effort de vraisemblance, la caméra adopte une position frontale, comme pour une représentation théâtrale, sans jamais offrir de perspective derrière l'action. Pourtant, le réalisme n'étant manifestement pas l'objectif, la chute de l'héroïne est exagérée : Jung semble s'envoler à deux mètres au-dessus du cheval avant de retomber, telle une plume, dans les bras

¹⁵⁰ Maurice Coyaude, *Chants des saisons: anthologie bilingue de la poésie coréenne*, Paris, France, les Belles lettres, 2009, p. 81.

du Prince. L'étonnement de la tenir dans ses bras les fera tout de même tomber l'un sur l'autre, comme pour rappeler la scène du trou, où il se sont rencontrés pour la première fois.



[TC : 00:11:38 à 00:13:05, dans l'épisode 3] [TC : 00:13:42 à 00:18:39, dans l'épisode 3]

Dans une séquence qui suit, Jung, persuadée qu'elle est responsable de plusieurs offenses envers le prince, dont certaines embarrassantes, tente de recoller les morceaux du bol royal. Cependant, elle n'est pas coupable de cette casse ; le prince, par omission, ne lui révèle pas que le bol a en réalité été brisé par son frère aîné. Encore immature, le prince ne comprend pas que cette réparation entraînera l'emprisonnement pour trahison du père adoptif de l'héroïne, puis leur disparition. Cette expérience deviendra une leçon importante pour lui, puisqu'il apprendra à défendre, coûte que coûte, l'héroïne qu'il retrouvera des années plus tard.



[TC : 00:38:28 à 00:39:34, dans l'épisode 5]

Dans une séquence poignante, le prince marque la transition de l'adolescence à l'âge adulte en réapparaissant dans le trou que l'héroïne avait creusé, un motif récurrent symbolisant son amour pour elle. Allongé dans cet espace, il rêve de converser avec l'héroïne, puis, ayant grandi, il parvient à en sortir seul en se hissant. Les épreuves et les répercussions de ses actions l'incitent à une réflexion sur son rôle en tant que Prince de la nation, lui permettant de comprendre pleinement ses devoirs. Ainsi, l'immaturité de Gwang-hae fait place à une figure de responsabilité, prête à défendre les valeurs essentielles et à relever les défis pour le bien de son peuple.

Dans cette même perspective, Li Kyu-bo façonna son héros du peuple. Bien qu'il se soit éloigné des conventions académiques et politiques, cela n'indiquait en rien un manque d'engagement envers les débats sociaux et les idées réformatrices de son époque. Son approche littéraire incarnait une vision réformatrice et une volonté de réaffirmer l'identité coréenne. L'invasion mongole de 1231, qui sema la destruction et la souffrance à travers la péninsule coréenne, fut un tournant tragique. La population subissait des épreuves inédites, souffrant des pillages, des combats et des pertes humaines. Bien que noble, Li se montra sensible à cette détresse et utilisa son statut pour remettre en question le rôle de la religion dans la gestion de l'État. Malgré l'idéalisme bouddhiste, centré sur la libération de la souffrance et la recherche de la paix intérieure, Li voyait dans cette tradition une incapacité à répondre aux réalités concrètes de son époque¹⁵¹. Face aux bouleversements de son temps, il se tourna vers les *Annales des Printemps et des Automnes* (春秋), œuvre historique de l'époque des Royaumes combattants (771 – 476 av. n. è.), compilées par Confucius. Ces annales mettaient en lumière l'importance de l'autonomie dans la prise de décision et dans le déroulement des affaires de l'État. Pour Li, ces enseignements résonnaient avec sa volonté de renforcer l'identité nationale et d'imaginer une nouvelle gouvernance. Dans cette perspective, il rédigea *L'Épopée du roi Tongmyōng* (東明王篇), célébrant le fondateur légendaire de Goryeo, devenu un symbole du peuple. Cette œuvre glorifiait l'histoire d'un royaume vaillant et d'un souverain sage et résilient, offrant ainsi une source d'unité nationale¹⁵².

¹⁵¹Yōng-sōng Ch'oe et Kyu-bo Yi, Hanguk Yuhaksasangsa [Histoire de la pensée confucéenne coréenne], Asea Munhwa Hwoesa., s.l., 1996, p. 342 vol. I, « Tongukyisangkugjip », voir : « Comment considérerais-je à la légère le riz grain par grain ? Y sont attachées la vie et la mort, la pauvreté et la richesse des gens. Je respecte les paysans à l'égal du Bouddha. Mais il est difficile au Bouddha de secourir les gens affamés ».

¹⁵²Ibid., p. 344 voir : « Le Créateur et le Réceptif forment un même corps. D'une grotte rocheuse sortent les nuages sans esprit-cœur Le maître transmet la nature du Bouddha Moi-même j'hérite de Laozi. À l'origine Bouddha est une oie sauvage. Comment serait-il besoin de distinguer le canard et l'oie sauvage ? [...] Quand on retourne au confucianisme et au bouddhisme L'éminence de leurs principes provient d'une même source. Qu'est-ce qui est mélange, qu'est-ce qui est pur ? Étonnement, on peut parler d'une telle grandeur ».

B) La maturité du Prince

L'académie *Dosan* fondée en 1561 par l'érudit Li Huang (李滉), également connu sous le nom de T'oegye (退溪, 1501-1570), située à Andong, dans la province de Gyeongsangbuk-do, en Corée du Sud, était un important centre intellectuel. On peut encore lire sur son fronton les caractères chinois *Dosanseowon* (陶山書院). L'académie comprenait également le *Jangpangak* (장판각), utilisé pour l'édition de textes, dont des œuvres de T'oegye et du Roi Seonjo. Ce premier ayant réussi l'examen impérial à 34 ans, occupa divers postes influents, dont celui de ministre, conseiller principal et fut nommé à titre posthume premier ministre. L'académie attirait les érudits néo-confucéens pour leurs études et des débats, symbolisant l'âge d'or de cette pensée en Corée, à un moment crucial de l'histoire intellectuelle du pays. T'oegye avait installé le lieu près d'une rivière sinueuse, où il aimait voguer en bateau, savourant la simplicité de l'instant. Malgré ses nombreuses responsabilités publiques, il démissionnait fréquemment pour se retirer en isolement, se consacrant entièrement à l'étude et à la contemplation.

Dans le feuilleton, un parallèle est posé avec le Prince Gwang-hae, qui propose à la potière Jung de fuir avec lui, délaissant leurs devoirs et leurs statuts sociaux pour vivre librement leur amour, loin des contraintes imposées par leur rang. Face à cette déclaration, Jung, saisie d'émotion reste silencieuse avant de s'éloigner, traversant le ruisseau qui les sépare symboliquement de cette vie rêvée.



[TC : 00:54:39 à 00:58:51, dans l'épisode 22] [TC : 00:46:03 à 00:52:41, dans l'épisode 22]

Dans une scène précédente, les protagonistes imaginaient une existence simple, loin des ambitions du trône pour lui et de l'artisanat pour elle. Ce renoncement aux aspirations matérielles rappelle la vertu prônée par T'oegye, qui valorisait un amour dépouillé des désirs superficiels. Il croyait qu'un esprit serein favorisait la bienveillance et la générosité dans les relations humaines, soulignant que la véritable liberté se trouvait dans une symbiose avec les

autres. Son attachement à la nature emplit ses poèmes, composés en méditation, l'un desquels aurait pu illustrer ces scènes dans lesquelles le Prince abandonne son amour.

*Les orchidées dans la vallée
Répandent une douce odeur
La neige éclatante sur les pics
Est un délice pour le regard
Loin du bruit du monde
J'oublie avec peine ma chérie.*

幽蘭이 在谷하니 自然이 듣기
좋구나

白雪이 在山하니 자연이 보기
좋구나

이 중에 彼美一人을 더욱 잊
지 못하애라¹⁵³.

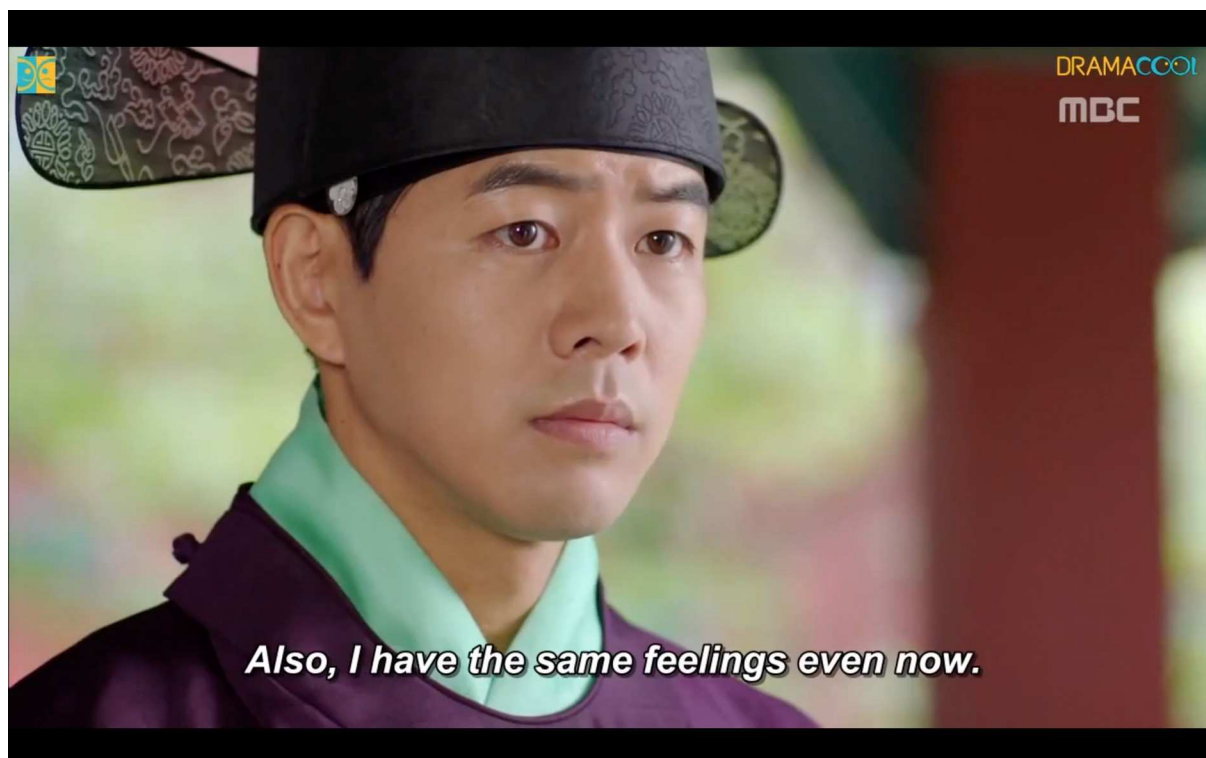
Imprégné par son idéal de *tendresse et de douceur*¹⁵⁴(溫柔敦厚¹⁵⁵), T'oegye voyait dans l'appréciation des fleurs, des paysages et des animaux un moyen d'éveiller l'empathie tout en renforçant la détermination. Il prônait une approche mesurée de la lecture, évitant toute forme d'intensité qui pourrait épuiser l'esprit, car il voyait dans la contemplation une source de joie et de paix. Cette pratique, bien plus qu'une recherche esthétique, constituait une voie vers une existence simple et sage, marquée par des relations empreintes de décence et de respect. Ces mêmes principes se reflètent chez les héros du feuilleton, qui incarnent cette quête de simplicité et d'intégrité dans leurs actions.

L'amour implicite entre Jung et Gwang-hae, marqué par un respect mutuel sans limites, maintient les spectateurs dans une attente continue. Tour à tour, ils se protègent des accusations d'indécence ou de trahison. Dans une scène au palais, le frère aîné reproche à Jung d'avoir séduit le Prince et accuse ce dernier d'avoir négligé ses responsabilités. Cet amour impossible s'exprime à travers des silences significatifs, sans que les protagonistes ne mettent de mots sur leurs sentiments, bien qu'ils les ressentent intensément. Par exemple, le Prince ne contredit pas Jung lorsqu'elle prétend avoir oublié sa déclaration d'amour. Le non-dit grandit, plongeant les spectateurs dans la frustration face à cet attachement sincère qui ne se concrétise pas. Sans jamais imposer leurs désirs, ils préservent un amour courtois. Le Prince, mûri par ses expériences, traite Jung avec une tendresse et une douceur reflétant l'authenticité de son affection.

¹⁵³M. Coyaud, *Chants des saisons*, op. cit., p. 100.

¹⁵⁴Toegye, Toegyechônso [(Œuvres complètes de Toegye), Université Sônggyuni'gwan., Seoul, 1971, vol. 5/III, p. 153 voir : « Qu'on établisse un contact pour animer les sentiments et la volonté dans les joies telles que celles de la lecture, de l'appréciation des fleurs et des plantes, et de l'admiration des paysages et des animaux. On doit faire en sorte que l'esprit-cœur se trouve toujours dans un état de douceur et par ailleurs on utilisera comme thérapie de ne pas s'opposer, de ne pas être confus et de ne pas se mettre en colère. Lorsqu'on lit des livres, ne pas le faire intensément au point de harasser l'esprit mais en apprécier le sens et s'en réjouir selon l'inclination du cœur ».

¹⁵⁵신연우, « 온유돈후 (溫柔敦厚) » dans 한국민족문화대백과사전 [Encyclopedia of Korean Culture], s.l., Academy of Korean Studies.



[TC : 00:07:42 à 00:12:18, dans l'épisode 23]

Son attachement à son peuple l'emporte désormais sur ses sentiments pour l'héroïne, révélant ainsi sa maturité. Désormais apte à réfléchir avec clarté, il ne permet plus à ses désirs d'influencer ses choix, démontrant ainsi une remarquable maîtrise de son tempérament. En accord avec les enseignements confucéens, il démontre qu'il peut prendre des décisions sages, fondées sur la réflexion et la morale. Pour Confucius, l'ordre social ne repose ni sur une organisation politique, comme la démocratie d'Athènes, ni sur des lois juridiques, comme celles de Rome, mais sur la moralité et la bienveillance de l'individu, garantes de l'harmonie sociale.

T'oegye a exercé une influence significative aux côtés de Yulgok. Leur première et unique rencontre en 1558 à Yean, alors que T'oegye avait cinquante-sept ans et Yulgok vingt-deux, a jeté les bases d'une relation imprégnée d'estime réciproque. Par la suite, leurs échanges épistolaires ont consolidé une amitié nourrie par un intérêt commun pour les courants de pensées de l'époque. Leur capacité à fusionner différentes perspectives a enrichi la réflexion sur l'unité. Leurs contributions ont marqué le néo-confucianisme et la Corée du Sud a honoré leur héritage en célébrant le 500^e anniversaire de la naissance de T'oegye en 2001 et le 400^e anniversaire de la mort de Yulgok en 1984.

C) L'esprit-cœur du héros

L'*esthétique du tempérament* dans le néo-confucianisme repose sur une introspection constante, visant à comprendre ses émotions et motivations pour cultiver une personnalité morale. Les influences extérieures, comme la nature et la culture, jouent un rôle crucial dans ce processus de formation intérieure, contribuant à façonner un tempérament sincère et vertueux. Yi I (李珥, 1536-1584), également connu sous le nom de Yulgok (栗谷) affirmait que le Ciel, à travers des principes sincères, façonne tous les êtres, tandis que l'homme, via son « *esprit-cœur*¹⁵⁶ » peut émouvoir et établir des connexions. La sincérité était pour lui le fondement de la moralité et son application dans la vie quotidienne marquait la distinction entre le saint et l'homme éclairé. Dans le feuilleton, c'est le chef des lettrés, Dae Jae Hock, qui plaide en faveur de l'esprit-cœur du héros devant le Roi Seonjo, affirmant que le Prince Gwang-hae est le meilleur prétendant au trône, surpassant ses frères, l'aîné et le cadet. Dans cette scène devant la cour, Gwang-hae incarne ces qualités.



[TC : 00:41:50 à 00:44:53, dans l'épisode 21]

¹⁵⁶Sôngch'aek [Livre de la sincérité] 6.15. Yulgok, Yulgokchônso [Œuvres complètes de Yulgok], Académie des études coréennes., Séoul, 1987, vol.IV, p. 174 voir : « Le Ciel, par les principes réels [substantiels, sincères] [silli], transforme et fait s'épanouir tous les êtres. L'homme, par l'esprit-cœur réel [silsim], atteint la capacité d'émouvoir l'autre et de communiquer. Les principes réels et l'esprit-cœur réel ne sont autres que la sincérité. C'est pourquoi celui qui suit docilement les Principes du Ciel et reçoit la sincérité dans sa totalité est le saint. Celui qui en applique vraiment une partie et reçoit un aspect seulement de la sincérité est l'homme éclairé. L'essence de la sincérité est difficile à percevoir, mais son application est manifeste ».

Son *esprit* se manifeste par son érudition, grâce à l’instruction qu’il a reçue sous l’œil attentif du lettré, tandis que son *cœur* est révélé par son dévouement à la cause du peuple, illustré par la réquisition de la Manufacture Royale pour produire des bols destinés aux soins de la population. En outre, son humilité, montrée lorsqu’il ne cherche pas à influencer la décision royale, renforce son image d’homme intègre et sincère, le rendant attachant aux yeux des spectateurs.

En accord avec son concept de l’esprit-cœur, Yulgok aspirait à capturer dans ses écrits une pureté naturelle, fidèle à ses principes. Il optait pour une expression dépouillée et directe, rejetant les ornements littéraires inutiles, convaincu que cette simplicité permettait de mieux transmettre la sincérité de sa pensée. Sa quête d’une *décoration sans décoration* traduisait une recherche d’authenticité, tant dans son art que dans sa vie, où chaque mot reflétait un engagement envers ses valeurs et une fidélité à une esthétique du tempérament.

*Où se trouve la première
courbe de la rivière ?
Le soleil brille sur le roc-
couronne
Les brumes se dissipent sur les
champs
Près et loin, beaux paysages
Je place la jarre d’alcool sous
les pins
J’attends mes amis.*

一曲은 어드메오 冠巖에 해
비친다
平蕪에 내 건으니 遠山이 그
림이로다
松間에 綠罇을 놓고 벗오는
양 보노라¹⁵⁷.

Dans son poème, l’attente devient ici une fidélité silencieuse, une confiance totale envers autrui. Dans le feuilleton, la loyauté du héros se traduit par sa confiance inébranlable en l’héroïne, convaincu qu’elle respectera sa promesse de l’attendre. Une scène émouvante se déroule sous une tente dans le camp militaire, où Jung exprime son amour pour le Prince Gwang-hae, désormais couronné. L’héroïne, après s’être échappée pour le prévenir, retourne affronter ses ravisseurs pour sauver ses compagnons retenus en otage par les Japonais à la Manufacture Royale. En raison de son talent de céramiste, elle est convoitée pour être emmenée au Japon.

Dans cette scène de dénouement, l’héroïne a négocié la libération de ses collègues au prix de son propre exil, trahissant sa promesse au héros. Ce dernier arrive trop tard pour la sauver. Gwang-hae regarde Jung, impuissant, s’éloigner sur un bateau. Ni l’un ni l’autre ne plonge dans l’eau pour rejoindre l’être aimé. Ils témoignent d’une sagesse et d’une vertu

¹⁵⁷M. Coyaude, *Chants des saisons*, op. cit., p. 105.

rares, sacrifiant leur bonheur personnel au nom de leur devoir envers la patrie. L'amour chaste prend une forme quasi allégorique dans l'esthétique du tempérament où la fidélité et la dévotion sont subordonnées à des considérations plus larges.



[TC : 00:23:38 à 00:29:04, dans [TC : 00:53:02 à 00:54:51, dans l'épisode 32]
l'épisode 32]

Dans son poème *Chantant l'Orchidée*¹⁵⁸, Yulgok, après vingt ans sans avoir dessiné une orchidée, comme en abstinence, ne se concentre pas uniquement sur l'objet extérieur, mais sur le reflet intérieur de son cœur. Cette approche dépasse la simple observation pour incarner une sensibilité non-duelle, influencée par le Sôn, où les distinctions entre observateur et participant s'effacent. Yulgok mêle des éléments bouddhistes, confucéens et taoïstes pour construire une vision fluide de la réalité. Adolescent, avant de se consacrer pleinement au confucianisme, Yulgok avait eu un échange critique avec un moine bouddhiste. Se retirant dans les montagnes après la mort de sa mère, il engage une discussion avec un ermite qui souligne les limites du langage dans la communication des idées. Ce moine propose alors à Yulgok de composer un poème qui exprime les concepts du nouveau confucianisme à travers des images poétiques. Le jeune penseur accepte le défi et crée un poème où il expose l'analogie des choses¹⁵⁹. Cette œuvre synthétise leur longue conversation en quatre vers, alliant ainsi la concision poétique à une réflexion philosophique. Ses écrits ne se contentaient pas d'exposer ses idées, ils reflétaient aussi ses convictions, tout en laissant une empreinte durable sur la littérature et la pensée néo-confucéenne.

¹⁵⁸Chông-hûi Kim, Wangdang Chônjib [Œuvres complètes de Wangdang], Wandangsônseung Munjib, Kyônginmunhwasa Kanhaeng., s.l., 1990, p. 624 voir : « *Plus de vingt ans que je n'ai dessiné une orchidée. Accidentellement m'est venu le désir de dessiner le ciel au fond de mon cœur. Fermant la porte je tombais dans mes pensées, C'était exactement le zen, qui n'est pas duel, de Yumagoshu* ».

¹⁵⁹Yulgok, Yulgokchônso [Œuvres complètes de Yulgok], op. cit., p. 12 voir : « *Le poisson plonge, le milan s'envole. Haut et bas sont identiques. Cette réalité n'est ni phénomène ni vide. Innocemment je souris une fois et considère ma condition. Je me trouve seul, au soleil couchant, parmi les arbres de la forêt* ».

Au terme de cette triple analyse — sur l’immaturité puis la maturité du prince et enfin l’esprit-cœur du héros — se dessine l’arrière-plan intellectuel qui conduira à l’essor du néo-confucianisme en Corée. Bien que né en Chine, ce courant de pensée est revendiqué comme un socle culturel et philosophique par la péninsule coréenne où il s’est implanté avec une vigueur singulière.

L’observation de cette pensée peut ouvrir un parallèle contemporain à travers l’œuvre de la romancière Jung Eun-gwol (정은걸), dont les romans ont inspiré des feuilletons tels que *Scandale à Sungkyunkwan* (성균관 스캔들, KBS2, 2010), *La Lune qui embrasse le Soleil* (해를 품은 달, MBC, 2012) et *Les Amoureux du ciel rouge* (홍천기, SBS, 2021). Le succès de cette autrice ne traduit pas seulement l’attrait mondial pour la culture coréenne, mais aussi un intérêt renouvelé pour une pensée néo-confucéenne réinterprétée, parfois associée au chamanisme ou à la peinture, traversée par des préoccupations féministes. Ses héroïnes ne revendiquent pas uniquement l’émancipation : elles posent à leur société une question sur la légitimité du savoir, sur la reconnaissance des compétences, voire sur la place du féminin dans des structures héritées d’une tradition patriarcale.

Les adaptations télévisées mettent en lumière une tension persistante entre héritage culturel et mutations sociétales. Dans *Scandale à Sungkyunkwan* (KBS2, 2010), l’héroïne, contrainte par les normes de son époque, se dissimule sous des atours masculins afin de pouvoir enseigner au sein de l’académie. Dix ans plus tard, la version chinoise *Jolie Érudite* (漂亮書生, iQiyi, 2020) inverse la posture : la protagoniste assume pleinement son identité féminine et revendique une légitimité intellectuelle égale à celle des hommes. L’examen des séquences inaugurales souligne un contraste symbolique marqué. La production coréenne s’ouvre sur un cadrage serré d’une silhouette féminine en hanbok, dont le visage reste hors champ, penchée sur un pupitre pour tracer à l’encre des caractères, tandis qu’en arrière-plan une machine à filer prend la poussière. Le mouvement s’élargit pour suivre l’envol d’un oiseau par la fenêtre, invitant le spectateur à entrer dans un univers imaginaire. La production chinoise, quant à elle, choisit une tout autre approche : sur fond de cris de mouettes, une voix masculine présente l’académie comme l’antichambre où « les hommes sont formés pour devenir de brillants officiels », établissant d’emblée une frontière implicite avec l’accès des femmes. L’introduction procède d’un survol cartographique : un planisphère situe la région, suivi d’une animation évoquant collines et rivières avant de plonger vers les habitations et la ville, inscrivant le récit dans un espace géographique précis plutôt que dans l’intimité du féminin.

Cette divergence semble traduire une transformation progressive des mentalités, tant en Chine qu'en Corée, au sujet de la place accordée aux femmes dans les sphères savantes. Dans *Les Amoureux du ciel rouge* (2021), la protagoniste peut intégrer la fonction publique sans recourir au travestissement, signe d'une reconnaissance symbolique de ses compétences. Ce choix scénaristique marque un écart notable avec la réalité historique, où de tels postes demeuraient strictement réservés aux hommes.



[TC : 00:00:04 à 00:01:03, dans l'épisode 1] [TC : 00:01:19 à 00:02:18, dans l'épisode 1]

Dans les deux séquences d'ouverture, on observe un défilé d'étudiants vêtus d'habits traditionnels similaires, marchant par groupes au cœur des ruelles animées qui bordent l'académie. Leur démarche, ponctuée de rires et d'échanges complices, traduit un sentiment d'insouciance propre à la jeunesse lettrée. Les décors, marqués par l'architecture historique des façades, les étals de marchands et la circulation fluide des passants, offrent un contraste entre le sérieux attendu des études et l'atmosphère légère du quotidien. Cette représentation visuelle participe à inscrire l'académie non seulement comme un centre de savoir, mais aussi comme un lieu de vie intégré au tissu urbain et culturel.

Ces configurations narratives dessinent un parcours où l'héroïne ne demeure ni une figure figée dans une position subalterne, ni une simple détentrice d'un titre sans pouvoir réel. Elle s'impose progressivement comme actrice de son destin, à l'image de Jung Eun-gwol qui, partie d'un rôle discret dans le paysage littéraire, a construit une notoriété internationale. Cette reconnaissance lui permet aujourd'hui d'imposer des héroïnes qui, dans la fiction comme dans l'imaginaire collectif, triomphent en réinterprétant l'héritage néo-confucéen pour interroger les valeurs de leur société.

V : Commentaire sur le pragmatisme

Dans la fiction causale, la rationalité est attendue pour garantir la vraisemblance. Lorsqu'il s'agit de raisonnement, il convient de se référer à la rhétorique d'Aristote¹⁶⁰. Ce dernier rappelle que, dans toute forme de représentation dramatique, le raisonnement joue un rôle déterminant : il permet non seulement de structurer l'enchaînement des actions, mais aussi de susciter des émotions précises (pitié, crainte, indignation, admiration). Il ne s'agit pas simplement de formuler des discours explicites, mais de configurer des faits capables de produire ces effets par leur simple déroulement, sans qu'il soit nécessaire de les souligner par une déclamation. Il s'agit alors d'un usage stratégique de la rationalité au service d'un objectif fictionnel.

Dans la fiction analogique, le spectateur est invité à faire appel à sa propre cohérence interprétative, laquelle repose moins sur des démonstrations objectives que sur son expérience sensible et intuitive du monde. Il s'agit non de convaincre par des preuves, mais de suggérer un sens à travers des résonances affectives et symboliques, favorisant l'adhésion intérieure et la communion implicite plutôt que l'adhésion rationnelle explicite. La différence clé réside donc dans l'orientation : la fiction causale privilégie la démonstration logique et l'objectivité, tandis que la fiction analogique s'appuie sur l'intuition et la perception subjective. Pourtant, la logique analogique peut rejoindre le raisonnement causal dans le cadre de l'observation empirique. D'ailleurs, dans ce feuilleton historique du XVI^e siècle, une intrigue explore la question de l'hygiène des bols en grès par rapport à ceux en bois.



[TC : 00:51:12 à 00:52:50, épisode 19]

Dans cette séquence, le père du frère de lait, aubergiste, accuse son confrère de l'avoir empoisonné en raison de violentes douleurs abdominales. L'héroïne, agissant en médiatrice entre les deux aubergistes, remarque que les bols en bois et ceux fabriqués à partir de courges présentent des traces de moisissure verte. Après avoir goûté le ragoût de l'aubergiste accusé, elle souffre également de maux de ventre, ce qui l'amène à conclure que la moisissure est la cause du problème, plutôt qu'un empoisonnement volontaire. Cette intrigue reflète l'approche pragmatique du mouvement Sirhak (실학), centré sur des solutions concrètes aux problèmes de l'époque, bien qu'anachronique par rapport à la diégèse du feuilleton.

Ce mouvement intellectuel et social, visait à réformer la société coréenne en adoptant une approche empirique, fondée sur la raison et les réalités concrètes. Il est apparu durant une période marquée par la stagnation, cherchant à résoudre des problèmes tels que l'oppression sociale, la corruption politique et l'isolement international. Influencés par des courants de pensée, notamment les *Lumières*¹⁶¹ européennes, les penseurs Sirhak prônaient des réformes basées sur la raison et la justice sociale. Leur critique du système bureaucratique, des inégalités économiques et des classes sociales visait à promouvoir une société plus équitable. Toutefois, malgré son impact sur les idées et les réformes sociales, le mouvement Sirhak n'a pas réussi à s'imposer pleinement, notamment en raison de l'introduction au même moment du catholicisme dans la péninsule au XVIII^e siècle, qui a provoqué des tensions internes et des conflits avec les partisans du confucianisme¹⁶². Pourtant, des penseurs coréens tels que Sông-ho (星湖, 1681–1763), Tasan (茶山, 1762 –1836) et Ch'usa (金正喜 1786 – 1856) ont partagé une même préoccupation pour les enjeux sociaux de leur époque, tout en cherchant à renouveler les perspectives scientifiques et à proposer des solutions innovantes.

¹⁶¹Ivan Kamenarovic, Xun Zi (Siun Tseu), Édition du Cerf, Paris, 1987, p. 336 voir : « «Les Lumières » sont un beau symbole pour exprimer la révolution des mentalités qui s'est opérée au XVIII^e siècle en Europe puis en Asie. Et nous, qui demeurons les héritiers des Lumières, nous tentons encore de saisir ce mouvement de l'histoire. Que voulait-on dire par «lumières» ? Déjà Kant tentait de répondre à cette question en 1784, juste au moment où Tasan commençait son œuvre : « Accéder aux Lumières consiste pour l'homme à sortir de la minorité où il se trouve par sa propre faute. Être mineur, c'est être incapable de se servir de son propre entendement sans la direction d'un autre. [...] Sapere aude ! [Ose savoir!] Aie le courage de te servir de ton propre entendement ! Telle est la devise des Lumières » ».

¹⁶²P. Thiébault, La pensée coréenne, op. cit., p. 306-307 voir : « Dans ce contexte défavorable la réflexion sur le confucianisme et la nécessité d'une adaptation ou non de celui-ci aux changements historiques suscita divers courants dont l'étude est ardue. Alors que Y Ik et Tasan s'étaient montrés très ouverts à l'Occident tout en maintenant une vénération pour les grands écrits de leur tradition, certains intellectuels coréens prirent le parti de soutenir l'orthodoxie confucéenne et de rejeter les idées occidentales, un courant se formant appelé wijông ch'oksa ».

A) L'héroïne de la nuit

Le penseur coréen Yi Ik (李 翼, 1681 – 1763), ou Sông-Ho (星 湖), a contribué au développement du néo-confucianisme en s'appuyant sur les enseignements de Zhu Xi (朱 熹, 1130 – 1200), qui valorisait l'étude des phénomènes célestes dans la pensée confucéenne. Sông-ho a mené des recherches empiriques, notamment en astronomie. Il observait les mouvements des astres pour comprendre l'ordre cosmique, croyant que ces observations pouvaient éclairer les principes moraux du confucianisme. Ses études astrales visaient à établir des liens entre l'ordre céleste et les affaires humaines, une approche pragmatique qui s'inscrivait dans le mouvement Sirhak, cherchant à résoudre les problèmes sociaux à travers des connaissances pratiques. Dans ses travaux, il s'est particulièrement intéressé à l'étoile Polaire¹⁶³, dont il a étudié le déplacement au fil du temps, s'appuyant sur des mesures réalisées par des astronomes chinois à différentes périodes.

Au contraire, dans le feuilleton, l'astronomie est dépeinte de façon mystique, souvent confondue avec l'astrologie plutôt qu'appréhendée comme une science exacte. Dans une scène nocturne, le Maître céramiste Moon Sa-seung converse avec l'héroïne Jung, interprétant le rétablissement miraculeux de sa vue non pas par des raisons scientifiques, mais par une légende. Selon lui, le doute s'insinue dans chaque individu, mais en persévérant, le *Dieu des Potiers* se manifeste et invite à allumer le feu sacré. C'est alors le *Génie du Feu et du souffle*, prenant l'apparence de sa mère défunte Yeon Ok, qui lui révèle la voie à suivre. Sous la voûte étoilée, la lune trône en majesté, symbolisant une bienveillance cosmique. La bonne étoile

¹⁶³Ik Yi, Sônghasasôl [œuvres complètes de Yi Ik], Minjôkmunhwa Ch'uchinhwoe., Séoul, 1985, vol. II/, p. 40, vol. VII, original traduit par Philippe Thiébault, voir : « Le pôle Nord est un endroit invariable qui se situe à la tête de la Grande Ourse et qui s'appelle l'étoile du Nord. Si l'on se sert d'un instrument d'observation, lorsque Cho Hang fit des mesures aux temps de Che et de Yang, l'endroit invariable se trouvait à un peu plus d'un degré (par rapport aux autres étoiles), puis lorsque Sim Chon-jung fit les mesures au temps de Hwoeryong, l'endroit se trouvait à trois degrés et lorsque Kwak Su-kyông fit les mesures au temps de Sejo de Won/Yuan il se trouvait encore à trois degrés.

Lorsque le soir on observe l'étoile Polaire faisant une révolution, si l'on considère la circonférence, l'inclinaison est de sept degrés. Confucius dit : « L'étoile Polaire se trouve à une place originale et toutes les étoiles sont tournées vers elle. » En tant qu'étoile qui se trouve en dehors des étoiles, le fait de se trouver à une place originale signifie un endroit qui ne change pas. Comme il y a environ cent ans de Kwak Sukyông à Cho Hang, l'étoile s'étant déplacée de trois degrés, on peut comprendre la situation du passé. De Cho Hang jusqu'à Confucius il y a environ huit cents ans. À cette époque les étoiles ne se sont pas déplacées par rapport à l'étoile Polaire. Ainsi avant Confucius les étoiles sont revenues un peu de l'extérieur vers l'intérieur et jusqu'à la fin, de nouveau elles se sont un peu déplacées vers l'extérieur. Dans un traité de divination, on lit : « L'étoile Polaire se déplace vers l'est. » L'étoile Polaire se trouvant dans le ciel comme les vingt-huit constellations foisonnantes, si les vingt-huit constellations se déplacent progressivement vers l'est, comment n'y aurait-il de différence que pour l'étoile Polaire? On trouve dans un document ancien : « Le ciel se déplace un peu vers l'est. » La différence d'un degré observée tous les soixante-quinze ans et, en fonction d'une différence progressive, le déplacement vers l'ouest indiquent l'équinoxe sur l'écliptique ».

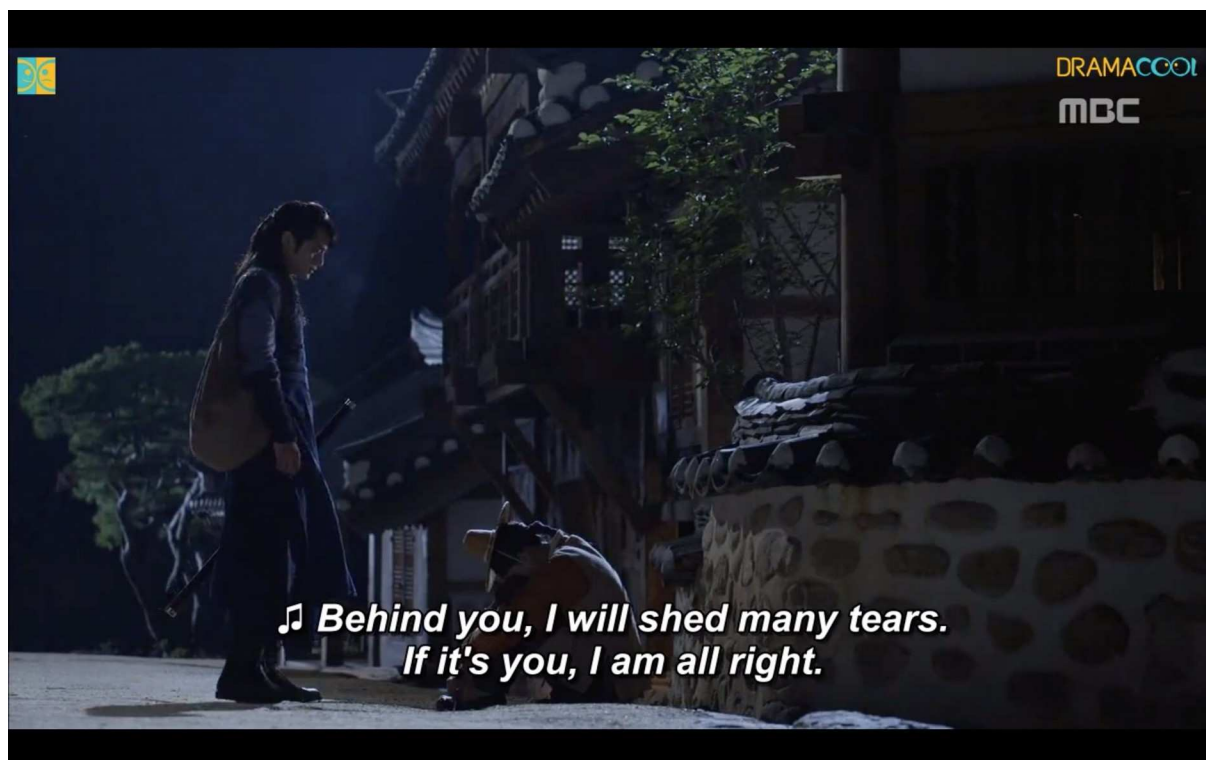
semble avoir résolu l'obstacle de sa cécité, non par une action, mais grâce à la persévérance de l'héroïne. La nuit devient ainsi pour elle un présage de chance.



[TC : 00:42:50 à 00:46:09, épisode 19]

Dans une autre scène, errant dans l'obscurité à la recherche de son sac volé contenant les précieuses sandales de son frère de lait, Jung est retrouvée par Tae-do. En pleurs, elle s'apitoie sur son sort, regrettant la perte des sandales qu'elle avait soigneusement préservées depuis son adolescence, enveloppées dans un tissu de soie. Ces sandales, qu'elle espérait montrer à son frère, représentaient pour elle un motif de détermination, un lien tangible avec son passé.

La persévérance et la détermination de l'héroïne semblent lui attirer une aide mystérieuse. Plongée dans l'obscurité, tant physique que métaphorique, elle recouvre la vue ou est retrouvée lorsqu'elle erre dans ses moments les plus désespérés. Ce qui paraissait être une perte de repères se transforme en une redécouverte de la voie, ainsi que de l'être cher. La nuit devient pour elle un espace d'introspection, où elle questionne ses origines et la possibilité d'être investie par l'esprit du Dieu des potiers, comme le croient ceux qui l'entourent. Convaincue qu'elle retrouvera son frère, qu'elle avait dû quitter, elle puise force et espoir dans cette certitude.



[TC : 00:59:29 à 01:02:35, épisode 6]

La quête intérieure de l'héroïne, symbolisée par ses errances nocturnes et ses doutes sur ses origines, résonne avec la pensée de Sông-Ho sur le « *miroir de l'esprit-cœur*¹⁶⁴ ». Tout comme l'héroïne, qui cherche à comprendre si elle est habitée par une force supérieure, Sông-Ho explore les métaphores du miroir pour saisir la complexité de la nature humaine. Dans les deux cas, il s'agit d'un voyage vers la stabilité intérieure et la reconnaissance d'une dimension spirituelle qui guide leurs actions. L'héroïne, à travers ses épreuves et sa persévérance, finit par retrouver la voie, tout comme Sông-Ho souligne que lorsque l'esprit-cœur atteint la sérénité, le corps suit naturellement cet équilibre. Ainsi, la quête de l'héroïne et la pensée de Sông-Ho se rejoignent dans une exploration commune de la relation entre l'équilibre intérieur, la spiritualité et la réalisation du destin. Cette réflexion met en lumière que l'observation des phénomènes célestes, bien qu'empreinte de mysticisme, n'entre pas en contradiction avec une approche pragmatique. Au contraire, l'interprétation des signes de la voûte céleste peut coexister avec une démarche empirique, car elle offre une lecture symbolique du monde tout en restant ancrée dans des réalités observables.

¹⁶⁴Ibid. voir : « Miroir précieux qui alors illuminait ma fermeté, donnant la fraîcheur. Récemment l'insensibilité est sans raison. Effaçant désormais l'impureté on éclaire pour que tout soit vu, Comme auparavant, on peut voir le miroir précieux [...] L'étang carré s'est ouvert comme un miroir, La lumière du soleil flâne en compagnie de l'ombre des nages. Je ne sais moi-même comment devenir ainsi pur. De l'origine surgit l'eau vive ».

B) Le Roi du Ciel

Le courant Sirhak, ou « école pratique », a marqué la pensée coréenne par son approche novatrice visant à résoudre les problèmes contemporains de la société. Ce mouvement, développé de manière distincte en Corée, a également attiré l'attention au-delà de ses frontières. Les Chinois apprécient chez Chông Yag-yong (丁若鏞, 1762 –1836), ou Tasan (茶山), son idéal réaliste par son interprétation des rites, tandis que les Japonais sont sensibles à son sens de l'égalité sincère. Ces caractéristiques ont donné au Sirhak une influence transnationale, inspirant des chercheurs chinois et japonais, qui explorent encore aujourd'hui ses idées¹⁶⁵.

Les réflexions de Tasan sur la gouvernance continuent d'être pertinentes, notamment en ce qui concerne l'importance du progrès technique pour le développement social et économique. Dans son chapitre sur les *Instruments et techniques*¹⁶⁶, il affirme que l'amélioration des outils est essentielle pour le bien-être quotidien, soulignant que l'ingéniosité humaine, un don du Ciel, permet de concevoir et d'utiliser des instruments pour répondre aux besoins. Toutefois, il remarque une résistance irrationnelle à l'adoption de ces innovations par ses contemporains. Les excuses liées aux conditions locales ou aux coutûmes traditionnelles freinent les améliorations, même lorsque celles-ci pourraient avoir des effets bénéfiques. Face à cette opposition, Tasan prônait une approche pragmatique, fondée sur la raison et l'efficacité, visant à surmonter cette inertie et à promouvoir le progrès pour le bien commun. Dans le feuilleton, l'inaction du Roi Seonjo face aux innovations techniques visant à améliorer la santé publique devient un sujet révélateur. Le monarque blâme sévèrement le Prince Gwang-hae pour avoir gagné la faveur du peuple, y voyant une atteinte à son autorité en tant que représentant du Ciel sur Terre. Pourtant, c'était bien sous l'ordre du Roi que ses

¹⁶⁵P. Thiébault, *La pensée coréenne*, op. cit., p. 275 voir : « Or Yulgok, Tasan et le courant Sirhak coréen représentent une exception importante. Récemment des universitaires chinois ont commencé à publier des ouvrages sur ce courant qui s'est développé d'une façon unique en Corée et cherchent à y puiser une inspiration pour surmonter les problèmes contemporains. Il en va de même au Japon. Et, dans ce mouvement coréen, les Chinois et les Japonais donnent une place prééminente à Tasan, les premiers étant sensibles chez lui à l'harmonie de l'idéal et du réalisme et à sa compréhension unique du rôle des rites, les seconds s'attachant à sa conception de l'égalité et à sa sincérité ».

¹⁶⁶Peter H. Lee, *Sourcebook of Korean Civilization*, Columbia University Press., s.l., 1993, p. 100, « Kirye ron », dans le Yôyudang, livre I, 11.10b-12b voir : « Cependant, bien que beaucoup d'entre nous en Corée soient tout à fait familiers avec ces nouveaux instruments et techniques, aucune mesure n'a été prise pour les adopter. Si quelqu'un suggère d'utiliser des charrettes, quelqu'un d'autre s'y opposera en disant que le sol coréen est trop montagneux et que nos routes sont trop raides, étroites et dangereuses. Si quelqu'un suggère que nous élevions des moutons, quelqu'un d'autre se posera en disant qu'il n'y a pas de moutons en Corée. Si quelqu'un suggère qu'il existe de meilleurs fourrages pour nourrir nos chevaux que le gruu de riz, quelqu'un d'autre s'y opposera en disant que si ce n'est pas la pratique dans d'autres pays, telle est la nôtre et que nous avons le droit de suivre nos coutumes. Avec de telles attitudes, que peut-on faire ? ».

trois fils avaient été envoyés résoudre les problèmes de santé de leurs sujets, transformant cette mission en une compétition pour déterminer le plus digne d'entre eux. Lors d'un repas partagé avec Gwang-hae, au lieu de le féliciter, le Roi insinue que son fils cherche à usurper le trône avec l'appui du chef des Lettrés, Hock Dae-jae. Le Prince, naïf, réalise que toute tentative d'améliorer le quotidien du peuple est perçue comme une menace par son père, qui y voit une tentative de trahison. Dans cette logique, toute avancée sociale devient suspecte, car elle sous-entendrait que le Roi, en tant que représentant céleste, ne remplit pas correctement son rôle, dissuadant ainsi toute initiative de progrès.



[TC : 00:54:11 à 00:56:46, dans l'épisode 20] [TC : 00:54:36 à 00:55:41, dans l'épisode 21]

Dans un second entretien, le Roi Seonjo reproche avec virulence au Prince Gwang-hae d'avoir ordonné à ses gouverneurs de remplacer les bols en bois par des bols en céramique, sous prétexte que cela améliorerait la santé des sujets. Ce qui attise la colère du Roi, ce n'est pas tant l'efficacité de la mesure que le fait que son fils ait pris des initiatives à sa place. Que la population soit soulagée de ses maux d'estomac n'est pas, à ses yeux, une justification suffisante. Gwang-hae s'incline et s'excuse, reconnaissant qu'il n'avait pas anticipé l'impact de ses décisions sur l'autorité royale. Cet épisode marque, pour les spectateurs, le début du déclin de la sagesse du Roi.

Les faiblesses du monarque sont ensuite amplifiées par l'influence de la concubine In Bin, qui, en larmes, parvient à convaincre le Roi d'une conspiration orchestrée contre lui par ses propres ministres. Elle craint pour sa vie et celle de son fils, arguant que le chef des Lettrés, Hock Dae-jae, s'apprête à faire une pétition en faveur de Gwang-hae comme Prince héritier, ce qui la condamnerait à la disgrâce, voire à la mort, en cas de disparition du Roi. Une fois encore, la survie des intérêts personnels prend le dessus, entravant les efforts de réformes qui pourraient pourtant garantir un avenir plus prospère au royaume.



[TC : 00:23:50 à 00:27:07, dans l'épisode 21]

Les intrigues politiques de la cour, marquées par la manipulation d'In Bin, illustrent la tension entre les intérêts personnels et le bien commun, un thème qui trouve un écho dans la pensée de Tasan. Alors que la concubine utilise ses atouts pour assurer sa propre survie et celle de son fils, sabotant ainsi les réformes nécessaires à l'avenir du royaume, Tasan, de son côté, aurait prôné un modèle de gouvernance axé sur l'équité et le bien-être collectif. Là où les ambitions individuelles des courtisans paralysent les progrès, Tasan appelait à une intervention gouvernementale pour réduire les inégalités et soutenir les plus vulnérables.

Tasan a intégré des enseignements occidentaux dans sa pensée, dans son ouvrage *L'art de gouverner*¹⁶⁷ (牧民心書), il propose une approche hybride, fusionnant les traditions confucéenne, bouddhique et chrétienne. Il insiste sur l'importance du respect des aînés, de la compassion envers les enfants, du soutien aux démunis et de l'assistance aux malades. Malgré la répression du catholicisme à partir de 1790 qui affecta Tasan et sa famille, il continua à défendre ses idées, restant résilient face aux persécutions. .

¹⁶⁷P. Thiébault, La pensée coréenne, op. cit., p. 297 voir : « Si, plongé dans la pauvreté on ne peut soi-même se relever, grâce à l'aide des autres on pourra se relever. Secourir veut donc dire « relever ». De réfléchir aux cataclysmes et de prendre des mesures de prévention l'emportent sur le fait d'accorder des faveurs lorsqu'on fait face aux catastrophes une fois produites ».

C) Le héros du jour

Le feuilleton s'apparente à une forme d'apologie patrimoniale, visant à réhabiliter et célébrer un personnage souvent méconnu ou contesté dans les récits historiques officiels. Kim Chông-hûi (金正喜, 1786 – 1856), aussi appelé Ch'usa (秋史) ou Wandang (阮堂), s'est distingué par une approche pragmatique de l'exégèse des textes anciens, cherchant à les relier à la réalité contemporaine. Il ne se contentait pas d'analyser ces œuvres comme des productions littéraires ou philosophiques, mais en tirait des leçons applicables aux défis de son époque. Ch'usa a entrepris des explorations archéologiques dans diverses régions de Corée, cherchant à identifier d'anciennes stèles et monuments contenant des inscriptions historiques. Ses découvertes, notamment les fragments de la stèle de Mujang érigée en 801 sous le règne d'Aejang Wang (哀莊王, 800 – 809), contenant une inscription en caractères chinois dédiée au bouddha Amitābha¹⁶⁸, témoignent de l'importance qu'il accordait au patrimoine de son pays. Ch'usa déplorait que ses compatriotes s'intéressent davantage à la culture chinoise qu'à leur propre héritage. De plus, il a développé une approche axée sur la recherche de la vérité à travers les faits concrets, rejetant les théories abstraites.

Dans le feuilleton, cet attachement à la préservation du patrimoine est illustré à travers un bol royal. Dans une scène, le Roi Seonjo présente à ses fils un bol façonné par Taejo (太祖, 1335 – 1408), fondateur de la dynastie Joseon. Tel un jeu de poupées russes, plusieurs coffres sont successivement ouverts, chacun révélant un contenant plus petit, jusqu'à ce que le dernier dévoile un bol en grès orné d'inscriptions gravées. Ce geste symbolise le soin porté à la préservation de cet objet, perçu comme un trésor inestimable lié à leurs ancêtres. Le bol royal devient ainsi une véritable arche narrative dans l'intrigue. Après avoir été brisé par l'aîné des Princes, il est restauré grâce à l'intervention de l'héroïne, permettant ainsi de sauver le héros, responsable du rite aux ancêtres, d'une disgrâce imminente. Cependant, le céramiste Lee brise de nouveau l'objet devant le Roi pour prouver qu'il avait été réparé. Chaque fissure symbolise les failles du temps, sans cesse recollées pour maintenir la cohérence de l'histoire du

¹⁶⁸C. Kim, Wangdang Chônjib [Œuvres complètes de Wandang], Wandangsônsaeng Munjib, op. cit., p. 31-35 voir : « Dans le Livre de Han [Hanshi/Hansô], « Haganhyôrwangjôn. », il est dit : « Rechercher la vérité en s'appuyant sur les faits réels. » Cette phrase énonce le principe le plus important gouvernant les études. Si l'on ne s'appuie pas sur les faits réels, on envisagera facilement des mesures pauvres, mais si on met en avant des préjugés sans chercher la vérité on ne pourra qu'aller à l'encontre du Tao des sages et des hommes éclairés [...] En général, lorsqu'on met en pratique soi-même le Tao des sages et des hommes éclairés, on ne peut guère estimer les théories vides. Il faut nécessairement chercher et délibérer sur ce qui est vrai et non pas s'appuyer sur des choses futiles. Si l'on cherche les principes dans la profondeur et l'obscurité ou qu'on les néglige en des endroits vides et tendus, on ne pourra distinguer ce qui est juste et faux, et l'on perdra complètement la signification essentielle ».

royaume. Le feuilleton, en tant que fresque historique, s'inscrit dans une démarche de redécouverte des moments perdus de l'histoire coréenne en mettant au grand jour des figures majeures comme le Roi Seonjo (宣祖, 1552 – 1608) et son héritier, le Roi Gwang-hae (光海君, 1575 – 1641). À travers le parcours du Prince Gwang-hae, le récit met en lumière son ascension, illustrant son émancipation et son cheminement vers la gouvernance sage et éclairée.



[TC : 00:20:45 à 00:22:11, dans l'épisode 2]

Parallèlement, Ch'usa s'est intéressé à la poésie et à la calligraphie, utilisant ces arts pour communiquer des idées accessibles. Sur le plan artistique, il s'est distingué par ses peintures, notamment d'orchidées et son talent en calligraphie, qu'il développait en s'inspirant d'artistes chinois¹⁶⁹. L'imitation, perçue comme une forme d'humilité, lui a permis de méditer sur les grands maîtres avant d'exprimer sa propre créativité. L'approche artistique de Ch'usa, s'efforçant de créer des œuvres audacieuses mais compréhensibles, trouve un écho dans la symbolique des personnages du feuilleton. Alors que Ch'usa s'efforçait d'allier créativité et

¹⁶⁹*Ibid.*, p. 319-320 voir : « Il était fréquent pour un lettré confucéen d'écrire des poèmes, mais beaucoup plus rare de s'essayer à la peinture. Tasan a laissé quelques peintures de paysage et de fleurs réalisées, mais son talent était davantage dans la poésie. Or Ch'usa demeure dans l'histoire en raison de certaines peintures devenues célèbres, notamment ses orchidées. Il est dit que plusieurs de ses disciples peignaient mieux les paysages que lui. [...] Parmi les calligraphes contemporains chinois qu'il a connus, Ch'usa a beaucoup admiré Ruan Yuan, Weng Fang-gang et son fils Weng Shu-kun. On constate que dans sa jeunesse il a imité particulièrement le style d'écriture de Weng Shu-kun. En effet, l'imitation dans la tradition chinoise et coréenne, qui pourrait sembler une faiblesse ou un défaut pour un Occidental, est un acte d'humilité. Avant d'engager sa propre créativité, on s'incline devant les plus grands et surtout on médite les leçons importantes qu'ils ont laissées. Ce qui semble une faiblesse se transforme en force. L'inspiration n'en est que plus féconde ».

clarté, le feuilleton propose une métaphore similaire : l'héroïne, symbolisant la nuit, incarne la quête intérieure guidée par la détermination, tandis que le héros, associé au jour, porte la responsabilité royale guidée par la sagesse. Leurs rencontres au crépuscule renforcent cette idée, illustrant l'équilibre entre leurs forces complémentaires, à l'image de la recherche de Ch'usa pour concilier originalité et intelligibilité dans ses œuvres.



[TC : 00:05:24 à 00:07:25, dans l'épisode 14] [TC : 00:22:18 à 00:23:50, dans l'épisode 21]

Dans les deux séquences du coucher du soleil, l'intrigue repose sur un malentendu. Lors de la première occurrence, l'héroïne suit le héros de manière fortuite jusqu'au crépuscule. Dans la seconde occurrence, elle informe le héros du quiproquo concernant leur relation amoureuse, né des soupçons de la concubine In Bin. La répétition de ces moments où le couple observe le coucher du soleil suggère une dimension romantique. En recréant les mêmes conditions, avec des personnages et un cadre temporel identiques, les créateurs laissent au spectateur la liberté de déchiffrer les messages implicites. Cette récurrence permet, à travers l'accumulation de scènes similaires, de rendre leur signification plus intelligible, même si elle reste sous-entendue. Il devient ainsi possible de décoder ces messages, comme dans l'examen d'une rhétorique, en dégageant les fils narratifs qui composent le sens de l'œuvre. Dans cette optique, une analyse filmique des feuilletons télévisés, même dans une approche non-dualiste permet l'interprétation d'un discours spécifique.

Au terme de cette triple analyse — consacrée à l’héroïne de la nuit, au Roi du ciel ainsi qu’au héros du jour — de cet entrelacs émerge une alternance du jour et de la nuit dans un système cosmologique du yin/yang : ce constat éclaire la manière dont la fiction analogique, en investissant ces tensions, dévoile la fragilité des frontières entre savoir empirique et héritage symbolique.

Cette convergence se vérifie en histoire des sciences où la diffusion d’idées nouvelles ne dépend pas seulement de la capacité technique à produire des instruments justes, mais aussi, et parfois surtout, de la volonté politique ou religieuse de les accepter. Les travaux de l’historien de l’art Philippe Thiébault, citant l’exemple du lettré coréen Kim Yuk (金堉 1580 – 1658) et des échanges savants avec la Chine au XVII^e siècle, illustrent ce phénomène. Bien que des chercheurs comme Song I-yông (宋以穎 1619 – v.1687) aient laissé des traces matérielles attestant de la connaissance du principe de rotation de la Terre — telle la sphère armillaire datée de 1669 — les autorités jésuites de Pékin refusèrent d’adopter cette même théorie également développée par Galilée. On peut en déduire que la lente adoption du paradigme scientifique ne relève pas uniquement de contraintes techniques, mais aussi d’un verrou idéologique : la censure, motivée par la préservation d’un ordre cosmologique ancien, freina la reconnaissance de théories jugées incompatibles avec les croyances établies.

Le chercheur coréen Jeon Sang-woon confirme que les astronomes de Joseon connaissaient déjà le principe de la rotation terrestre avant même la fabrication de la sphère armillaire de Song I-yông en 1669. Reliée à un mécanisme d’horlogerie, cette représentation tournait avec une précision d’une révolution par jour, matérialisant un savoir indépendant des influences occidentales.

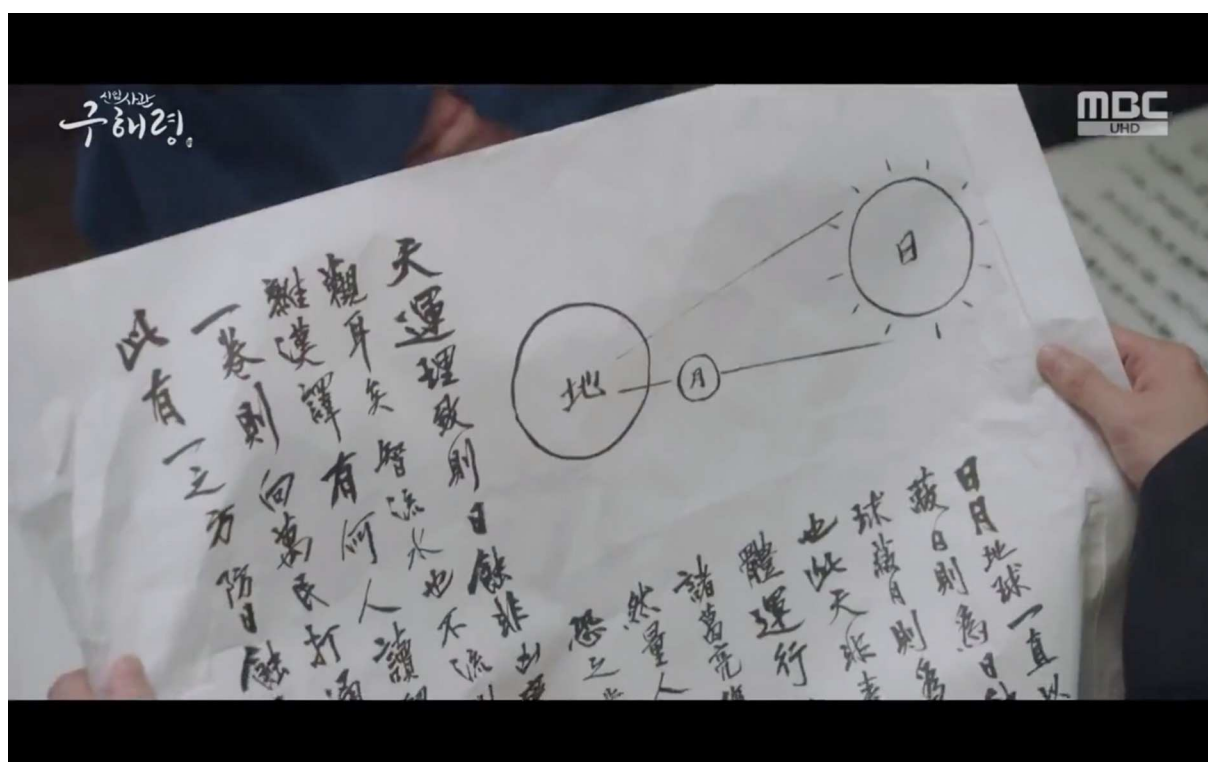
Cependant, nous disposons de preuves empiriques montrant que les astronomes de la dynastie Joseon connaissaient le principe de la rotation de la Terre avant cela. Il s’agit du globe terrestre installé sur le cadran solaire de Song I-yông, connu dans le monde entier, en 1669. Ce globe terrestre est relié à un mécanisme d’horlogerie et effectue une rotation précise une fois par

그러 나 이보다 앞서 이조 천문학자들이 지구 회전의 원리를 알고 있었다는 실증적 자료를 우리는 가지고 있다. 그것은 1669년 宋以穎의 천문시계로, 세계적으로 알려지고 있는 璿璣玉衡의 渾天儀에 가설된 地球儀이다. 이 지구의 시계장치에 연결되어 정확하게 1 일 1 회전하게 되어 있다¹⁷⁰.

¹⁷⁰Sang-un Chŏn, *Science and technology in Korea: traditional instruments and techniques*, Cambridge, Mass., Etats-Unis d’Amérique, M.I.T. Press, 1974, p. 37.

Pourtant, cette horloge, réparée entre 1687 et 1688, disparaît ensuite des archives, ce qui laisse supposer non seulement une censure technique, mais peut-être également un effacement de son auteur, dont la date de décès demeure incertaine...

Cette tension entre savoir et autorité trouve un écho dans la fiction télévisuelle. Dans le feuilleton *Historienne débutante* (신입사관 구해령, MBC, 2019), une scène d'examen montre l'héroïne répondant à une question sur les éclipses. Elle adopte une approche empirique : expliquer la mécanique céleste — le mouvement du Soleil, de la Terre et de la Lune — permettrait de dissiper les peurs populaires. Si le Roi reconnaît la justesse de la démonstration, il reste troublé par les implications de cette vérité, car elle remet en cause les rituels ancestraux destinés à « chasser les mauvais esprits » et à restaurer la lumière. L'empirisme devient alors un acte transgressif, perçu comme un affront à l'autorité spirituelle.



[TC : 00:11:32 à 00:13:25, dans l'épisode 3]

Cette configuration dramatique révèle une opposition structurelle : la causalité scientifique, même lorsqu'elle s'impose par l'observation, est rejetée lorsqu'elle menace l'équilibre symbolique des traditions. Ainsi, la cosmologie irrationnelle persiste non par ignorance, mais par volonté politique et culturelle de maintenir la primauté des croyances sur l'expérimentation.

Conclusion

Les mécanismes de la fiction analogique :

Dans un extrait du dixième épisode, la glorification du Prince Gwang-hae et la dévalorisation de Yoo Jung se manifestent à travers un traitement narratif qui amplifie les vertus masculines tout en discréditant la figure féminine. Dans la séquence mentionnée [TC : 00:00:10 à 00:02:20 dans l'épisode 10], Gwang-hae démontre une rigueur implacable face aux supplications de Jung. Fidèle à son code de l'honneur, il refuse de céder aux larmes de l'héroïne et lui recommande de quitter la Manufacture Royale de son plein gré. Par cette intransigeance, il incarne des principes de droiture et d'intégrité qui le rendent admirable, affirmant son rôle de personnage exemplaire. En revanche, l'héroïne, qui était autrefois perçue comme une figure de vertu, voit son statut se dégrader considérablement. Ses efforts pour atteindre ses objectifs sont désormais interprétés comme des signes de tromperie. Elle passe d'un symbole de noblesse à celui d'une tentatrice dévalorisée, s'éloignant de l'image héroïque qu'elle représentait auparavant. Cette transformation contraste fortement avec la constance des vertus du Prince, soulignant ainsi une dynamique complexe. Ce renversement des rôles suggère un choix délibéré de la part des créateurs. Le Prince, en maintenant sa position rigide, défend des principes perçus comme vertueux, tandis que l'héroïne, en proie à des épreuves et à des contradictions, est réduite à un archétype de faiblesse et de manipulation. Cette dynamique reflète les structures patriarcales sous-jacentes, où les valeurs sont souvent appliquées de manière discriminante en fonction du genre. Ainsi, le comportement du Prince souligne les normes de l'honneur et de l'intégrité masculine, tandis que l'héroïne est confrontée à des jugements plus sévères et des attentes plus rigides, illustrant un aspect latent du patriarcat qui influe sur la perception des personnages en fonction de leur genre. En définitive, cette asymétrie narrative souligne la manière dont les valeurs attribuées aux personnages sont façonnées par des normes de genre implicites, renforçant un déséquilibre dans la perception des comportements et des qualités morales.

Dès les premières minutes du second épisode, les créateurs instaurent une atmosphère de tendresse familiale, tout en préparant habilement le terrain pour une dramatisation qui soulignera la nature ambivalente de l'amour parental. En jouant sur l'idéalisation des relations familiales, ils parviennent à introduire des dilemmes moraux qui engendrent des tensions

internes chez les protagonistes. Dans la séquence mentionnée [TC : 00:35:26 à 00:36:48, dans l'épisode 2], le père adoptif de l'héroïne, le céramiste Yoo, est vu en train de raconter des histoires à sa fille Jung alors qu'elle s'apprête à s'endormir. Ce moment de tendresse souligne son attachement paternel, mais le feuilleton révèle également comment les valeurs traditionnelles de parentalité, souvent idéalisées, peuvent être détournées pour justifier des actes extrêmes, tels que le meurtre, sous prétexte de protection familiale. Ainsi, l'amour parental se présente comme une force ambivalente, capable de conduire à des actions moralement discutables. Cette analyse montre que les obstacles rencontrés par les protagonistes sont principalement internes et échappent à leur contrôle, notamment en raison des circonstances de leur naissance. Dans une fiction analogique, l'intrigue est souvent façonnée par des événements qui, bien qu'indépendants des actions directes des héros, jouent un rôle crucial dans la progression de l'histoire. Les créateurs de ces récits utilisent ces éléments pour influencer les réactions des spectateurs, en jouant sur leurs attentes et leurs hypothèses. L'effet recherché est celui de la surprise, où les prévisions des spectateurs sont régulièrement déjouées, créant ainsi un effet dramatique. Les créateurs exploitent cette dynamique pour maintenir un suspense constant, en rendant difficile pour les spectateurs de prédire le moment exact où les protagonistes découvriront la vérité. Ce procédé permet de renforcer le drame en introduisant des éléments imprévus qui ébranlent les suppositions des spectateurs. En définitive, la manière de dramatiser repose ici sur une manipulation habile des attentes du public, où l'apparente simplicité des situations cache des tournures inattendues, renforçant l'impact émotionnel des événements.

Dans l'épisode d'ouverture, les silences autour du crime subi par la mère de l'héroïne laissent place à une narration implicite, où les obstacles que rencontrent les femmes se répètent à travers les générations, créant ainsi un parallèle entre mère et fille. Ces non-dits permettent aux spectateurs d'interpréter les éléments sous-jacents et de combler eux-mêmes les vides narratifs, transformant ainsi l'héritage maternel en une lutte contre l'effacement. Dans la séquence mentionnée [TC : 00:20:02 à 00:23:15, dans l'épisode 1], où est évoqué le viol dont la mère de l'héroïne est victime, un discours émerge à travers des scènes implicites. L'héritage maternel semble se répéter, car la fille se voit confrontée aux mêmes obstacles externes que sa mère, qu'il s'agisse des superstitions de son genre ou de sa noblesse d'esprit liée à sa classe sociale. Si, au début du feuilleton, les femmes sont contraintes au silence et à l'effacement, une évolution se dessine, leur permettant, au fil de l'intrigue, d'accéder aux mêmes droits et métiers que les hommes, marquant ainsi une transformation sociale

progressive. La fiction analogique repose largement sur la suggestion, offrant aux spectateurs des indices qui permettent à chacun d'y voir ce qu'il souhaite. Ceux qui favorisent une vision matrimoniale pourront y discerner les prémices du féminisme, tandis que d'autres maintiendront une perspective patrimoniale, dans laquelle la figure paternelle reste prédominante. Cette technique narrative, bien qu'elle puisse sembler paradoxale, voire contradictoire, permet de concilier deux discours opposés au sein du même récit, en tissant un réseau de scènes explicites et implicites. Cette approche évite ainsi toute controverse frontale en laissant chaque spectateur trouver un écho à ses propres convictions dans le discours sous-jacent. En définitive, cette manière de combler les silences offre à chaque spectateur la possibilité de projeter ses propres interprétations, favorisant une lecture plurielle du récit, où coexistent différents discours, tout en renforçant l'idée d'une œuvre ouverte à la réflexion personnelle et aux débats sociaux.

Dans plusieurs séquences, le feuilleton met en lumière la manière dont les personnages masculins, tels que Kim Tae-do et le Prince Gwang-hae, dépassent la rivalité amoureuse pour instaurer une solidarité fraternelle, influençant ainsi la perception de la loyauté masculine comme un idéal de protection et de confiance. Cette représentation façonne une image valorisée de la masculinité, incitant le public à voir les hommes sous un prisme d'intégrité et de dévouement. Dans l'une des séquences mentionnée [TC : 00:10:14 à 00:14:06, dans l'épisode 31], lorsqu'il comprend que sa mort est imminente, Tae-do met de côté toute amertume en demandant au Prince Gwang-hae de veiller sur Jung. Ce moment met en évidence que la fraternité peut dépasser la rivalité amoureuse, remplaçant la jalousie par une confiance absolue en son rival. Cette dynamique montre que, pour ces hommes, l'amour partagé pour la même femme devient un lien de solidarité plutôt qu'une source de conflit, illustrant ainsi la possibilité d'une loyauté commune dans la quête de sa protection. Cette distinction dans le traitement des personnages masculins et féminins révèle une vision latente d'une société phallocrate véhiculée par le feuilleton, d'autant plus insidieuse qu'elle s'adresse principalement à un public féminin. En instillant l'idée que les hommes sont intrinsèquement plus fiables que les femmes, cette narration les persuade d'accepter des normes de genre défavorables. En définitive, cette approche narrative illustre comment le feuilleton exerce une influence insidieuse en renforçant des stéréotypes genrés, manipulant la perception des spectatrices pour les amener à intérioriser des normes patriarcales qui placent les hommes en position de figures fiables et loyales, au détriment des personnages féminins.

L'utilisation habile de récits ancrés dans la culture nationale coréenne, comme dans *La Déesse du Feu*, illustre un équilibre délicat entre l'appel au patriotisme et la volonté de s'adresser au monde. Dans l'une des séquences mentionnée [TC : 00:29:04 à 00:30:01, dans l'épisode 32], où les trois assistants de l'héroïne décident de s'engager militairement pour défendre leur pays, se manifeste un appel implicite à l'effort national, mettant en valeur la préservation du royaume coréen. Ce moment, loin d'être anodin, rappelle l'équilibre délicat entre patriotisme et ouverture universelle, thème récurrent dans les œuvres coréennes contemporaines. Au cours d'un échange avec le réalisateur Cho Jung-rae pour son film *Le retour des esprits* (*Spirits' Homecoming*, 2016), celui-ci souligne son ambition de « parler la langue commune de l'humanité tout en racontant les histoires les plus coréennes » (가장 한국적인 이야기를 하면서 인류공통의 언어를 말하고 싶은 것이 저의 소원입니다)¹⁷¹. Ce paradoxe met en lumière une tension entre la volonté de créer des récits ancrés dans sa culture et le désir de s'adresser à un public universel. Or, en mettant en avant des récits enracinés dans la culture coréenne comme ceux qui « comptent », cette approche peut créer une hégémonie douce, où les autres cultures sont invitées à se plier à un mécanisme apparemment inclusif, mais essentiellement centré sur une seule identité nationale. Ce processus, souvent qualifié de pouvoir en douceur (*soft power*), permet d'exercer une influence sur les masses sans coercition directe, en imposant progressivement une perspective culturelle dominante sous couvert d'universalité. Le danger réside dans la normalisation de cette vision, qui présente un seul type de fiction comme représentative de tous, minimisant ainsi la diversité culturelle tout en orientant le discours global vers un modèle centré sur des valeurs ambiguës. Cette stratégie peut être résumée par l'expression *diviser pour mieux régner*. Le piège réside dans l'absence de discours explicite, ce qui rend difficile toute opposition. En définitive, ce modèle narratif, sous couvert d'universalité, impose subtilement une hégémonie culturelle en minimisant les perspectives alternatives, renforçant une influence douce mais omniprésente, difficile à contester en raison de l'absence de discours explicite.

¹⁷¹Annexe 1 : questionnaire à Cho Jung-rae

2) Le discours discursif dans la fiction analogique :

Dans un extrait du troisième épisode, le regard coréen se dessine dans l'intervention du Maître Moon Sa-seung qui rappelle que l'artisanat et la sagesse sont souvent transmis de manière implicite, dissimulant parfois des vérités derrière des apparences trompeuses. Le public, témoin de ce message caché, est invité à réfléchir aux jeux d'illusion qui jalonnent la tradition. Dans la séquence mentionnée [TC : 00:48:44 à 00:51:13, dans l'épisode 3], le céramiste Moon a restauré le bol royal et se moque de Jung à son insu. L'intervention du Maître peut aussi être vue comme une forme d'hypocrisie bienveillante. Il aide l'héroïne sans lui dire, transformant son échec potentiel en succès, tout en lui laissant croire qu'elle a réussi seule et ainsi l'encourager. Par ailleurs, le spectateur est placé dans une position privilégiée, puisqu'il est le seul à comprendre à la fois ce qui s'est passé dans la réalité et l'illusion que perçoit Jung. Cela crée un jeu ironique où le public devient complice du céramiste Moon, partageant son amusement. Le message implicite est que, dans la création artistique, il existe souvent des sens cachés que seuls les initiés peuvent percevoir. Dans un discours discursif, dissimuler ses intentions tout en conservant les clés de l'interprétation permet de laisser un message crypté, compréhensible uniquement par un observateur averti. Prenons l'exemple de l'Université de Sungkyunkwan, qui affiche la date 1398 gravée dans la pierre. En Occident, une telle inscription indiquerait généralement l'année de construction du bâtiment. Cependant, en l'occurrence, ce n'est pas la vérité. En fait, la Sungkyunkwan originelle, fondée à Séoul, était l'Académie royale où les étudiants se préparaient aux examens nationaux pour devenir fonctionnaires. Elle a été fondée en 1362 et a perdu sa fonction en 1911, après l'annexion japonaise. L'université moderne de Sungkyunkwan, fondée en 1946 après la libération de la Corée, a repris le nom de l'Académie royale, mais n'est pas sa continuité directe. Ainsi, les inscriptions utilisées à des fins promotionnelles ne reflètent pas exactement l'histoire réelle, mais une version adaptée pour des raisons de prestige. En définitive, cette approche révèle comment, dans le discours coréen, la dissimulation des intentions et l'adaptation des récits historiques engendrent des messages cryptés, en renforçant l'idée qu'une partie du savoir reste cachée aux non-initiés.

Dans plusieurs séquences, la perspective nippon-coréenne se révèle à travers une illustration des rapports de pouvoir, où l'obéissance des généraux envers Toyotomi Hideyoshi apparaît comme une exaltation de la fidélité et de la modestie, plutôt qu'une simple aspiration à la domination ou à l'enrichissement. Dans l'une des séquences mentionnée [TC: 00:16:58 à

00:19:26, dans l'épisode 30], l'un des généraux de Toyotomi Hideyoshi demande, en récompense de ses exploits, le bol Ido plutôt que des terres. Ce subordonné, loin de rechercher l'accumulation de titres ou de richesses, préfère partager la passion du thé, tentant ainsi de s'attirer la faveur de Hideyoshi par une apparente modestie. Dans le feuilleton, cette relation maître-subordonné prend une dimension presque masochiste, le général ayant risqué sa vie pour un simple bol. Cette scène incarne une société où l'obéissance, proche de la servilité, confine au despotisme. Elle met en parallèle la loyauté extrême de ces généraux avec le comportement des artisans coréens, qui n'ont pas montré une telle dévotion face à l'invasion japonaise lors du siège de leur manufacture. Dans la fiction analogique, le recours à un discours discursif permet de dissimuler des intentions tout en maintenant un double discours, un procédé qui vise à concilier des sensibilités différentes. Dans le contexte du feuilleton, cette stratégie s'avère particulièrement pertinente pour ne pas heurter les spectateurs japonais, tout en mettant en lumière l'admiration que ceux-ci éprouvent pour l'artisanat coréen. En préservant un langage élogieux à l'égard de l'artisanat nippon avec la technique du raku, le récit peut tout en subtilité reconnaître l'héritage des créations coréennes, notamment à travers le personnage du Maître du Thé. Ce dernier, tout en savourant son thé dans un bol Ido, incarne cette ambivalence : il exprime une appréciation sincère pour la beauté du bol de l'héroïne, tout en cultivant un respect pour la tradition wabi-sabi. En définitive, cette dynamique met en lumière la complexité des échanges culturels, où le récit réussit à concilier des sensibilités historiques tout en mettant en avant l'artisanat coréen dans un cadre d'admiration plus vaste pour les traditions nippones, témoignant ainsi d'une interaction délicate entre reconnaissance et respect réciproque.

Dans un extrait du onzième épisode, le regard sino-coréen se manifeste à travers la ruse astucieuse du Prince Gwang-hae, qui, en échangeant symboliquement les bols, remet en question les normes de domination culturelle tout en jouant habilement des complexités diplomatiques. Dans la séquence mentionnée [TC : 00:00:10 à 00:05:34, épisode 11], le Prince orchestre une ruse ingénieuse en prétendant avoir échangé le bol Ming avec celui fabriqué par Joseon, démontrant ainsi une forme de supériorité face à l'Ambassadeur chinois. En inversant les deux objets, il met en scène une tromperie symbolique qui renverse les rôles habituels de domination culturelle. Le Roi Seonjo et les membres de la cour, bien que tenus de dissimuler leur réaction, peinent à contenir leur hilarité, révélant par là un accord tacite avec la stratégie du Prince. Devant l'Ambassadeur Ming, le Roi adopte une posture officielle de sévérité, réprimandant fermement son fils pour l'incident, mais ce reproche n'est qu'une

façade. Derrière ce masque, le Roi se montre en réalité fier de la ruse ingénieuse de Gwang-hae, qui parvient à déjouer le jeu d'influence chinois tout en respectant les codes diplomatiques. Cette tension entre le discours visible et invisible souligne l'habileté de la fiction analogique à présenter une scène dont le sens véritable s'exprime en creux, à travers l'ironie. Ce choix de l'implicite, où rien n'est formulé de manière frontale, permet d'éviter tout conflit direct avec le public chinois, tout en offrant un commentaire sur les dynamiques de pouvoir. La mise en scène comique adoucit ainsi la portée de la critique et permet au spectateur de s'amuser de la situation sans percevoir la satire sous-jacente. La légèreté apparente, faite de rires et de malentendus feints, sert à masquer une réflexion bien plus importante sur le renversement des rôles, où la faiblesse devient force. En déguisant une attaque potentiellement violente contre l'héritage chinois en scène comique, le feuilleton parvient à toucher des sujets délicats tout en respectant les sensibilités de son audience. En définitive, cette dynamique souligne la capacité de la fiction analogique à jongler avec les subtilités de l'ironie et de l'implicite, permettant de critiquer les relations de pouvoir tout en préservant une légèreté comique qui évite les tensions, incitant ainsi le spectateur à réfléchir aux vérités sous-jacentes dissimulées derrière le rire.

Dans un extrait du quatrième épisode, le prisme américano-coréen se dévoile à travers le symbole du bol-sein, également connu sous le nom de *mastoï* grec ou de *jatte-téton* français. Cette image convoque des références culturelles occidentales tout en mettant en lumière l'importance universelle de la maternité, établissant ainsi un lien entre ces diverses traditions. Dans la séquence mentionnée [TC : 00:42:00 à 00:52:49, dans l'épisode 4], l'héroïne présente son bol au Roi pour sauver son père adoptif, le céramiste Yoo, le bol-sein rappelle celui de la Manufacture de Sèvres, commandé par Louis XVI pour Marie-Antoinette. Si la *jatte-téton* française était destinée à la laiterie de Rambouillet, le bol-sein du feuilleton symbolise, lui aussi, le sein dont on tire le lait, renvoyant ainsi, à travers différentes cultures, à un même symbole universel de nutrition. L'humour coréen s'y exprime en conférant à ce symbole une dimension ludique, illustrant une vision de la beauté qui sait relier les cultures. Cette neutralité apparente, en mettant en avant une esthétique inclusive, neutralise paradoxalement les différences culturelles. En choisissant une approche de neutralité dans la narration, la fiction analogique acquiert un pouvoir significatif en évitant de se positionner sur des enjeux, esthétiques en l'occurrence. Cette absence de prise de position engendre une homogénéité qui limite la diversité des discours artistiques, étouffant les différences culturelles et les opinions individuelles. Bien que cette stratégie semble promouvoir une

vision inclusive, elle peut rapidement conduire à une uniformisation des idées, où la contestation est non seulement découragée, mais également considérée comme inacceptable. Ce mécanisme de neutralisation peut glisser vers des tendances autoritaires, où l'humour, censé être un moyen d'expression, devient un outil de contrôle social. Sous couvert de légèreté, des vérités dérangeantes sont éludées et toute dissidence est perçue comme une menace à l'harmonie apparente. Ainsi, la quête d'un consensus permanent peut parfois engendrer un vide intellectuel, sacrifiant des vérités nuancées sur l'autel de la facilité et du divertissement. Dans ce contexte, l'art émerge comme l'un des derniers bastions de la réflexion critique, permettant l'exploration des émotions sans crainte de répercussions. Il est crucial que les artistes continuent de défendre la richesse de la diversité culturelle et d'encourager des dialogues signifiants. La capacité de l'art à conjuguer intelligibilité et légèreté souligne sa valeur unique en tant que vecteur de transmission d'un héritage culturel. En définitive, cette approche de neutralité dans la narration, bien qu'initialement prometteuse en termes d'inclusivité, soulève des interrogations sur la tendance à uniformiser les voix artistiques, rendant essentiel pour les artistes de préserver la richesse de la diversité culturelle plutôt que de l'appauvrir.

Dans un extrait du troisième épisode, le prisme germano-coréen se manifeste à travers le contraste entre l'inné et l'acquis, illustré par le processus de création artistique de Jung, qui, tout en puisant dans son instinct, met également en avant l'apprentissage et la transmission des connaissances au sein de la tradition céramique. Dans la séquence mentionnée [TC : 00:35:20 à 00:38:20, dans l'épisode 3], Jung goûte la terre pour recomposer un grès semblable au bol royal qu'elle s'efforce de restaurer. La question de l'inné et de l'acquis demeure sans réponse. Bien qu'elle parvienne instinctivement à concevoir l'idée de recomposer une argile, cela pourrait suggérer une notion de supériorité génétique que défendraient les créateurs. Or, parallèlement tout au long du feuilleton, elle apprend de ses aînés, soulignant ainsi l'importance de l'acquis. Ce débat soulève une question ontologique, mettant en lumière deux visions du monde diamétralement opposées. La fiction analogique fonctionne comme une autopsie minutieuse d'un thème particulier, ici c'est la céramique coréenne. Le feuilleton explore en profondeur un art ancestral en sélectionnant des figures historiques tout en détaillant chaque étape du processus de fabrication. On débute par le choix du bois, le temps de cuisson et la récupération des argiles, puis on passe à la composition des eaux pour travailler la glaise, le nettoyage des terres, le séchage, et la création des glaçures. La suite s'intéresse aux techniques de tournage, à la peinture sur porcelaine avec des pigments de

cobalt et à la maîtrise des bas-reliefs, qu'ils soient en creux ou en plein. Sur ce socle technique se greffent des récits de rivalités, de solidarités, d'amours, de meurtres et de jalousies, avec une touche d'humour. Chaque détail est pensé, et l'absence de discours artistiques explicites reflète une volonté d'atteindre un large public, sans froisser quiconque. En cela, la fiction approche le documentaire, un véritable caméléon qui s'adapte et se transforme pour répondre aux attentes de tous. En définitive, cette exploration approfondie de la céramique coréenne, mêlant histoire, technique et narration, témoigne d'une volonté de rendre hommage à un art ancestral tout en s'adaptant aux sensibilités contemporaines, faisant ainsi de la fiction un moyen efficace de communication culturelle.

3) Essai sur les principes de la fiction analogique :

Dans un extrait du huitième épisode, les croyances ancestrales sont évoquées pour justifier des inégalités, illustrant comment l'attachement aux traditions peut perpétuer des systèmes de domination et entraver l'innovation au profit de la conformité. Dans la séquence mentionnée [TC : 00:34:14 à 00:35:41, épisode 8], le demi-frère invoque des croyances ancestrales, arguant que seule l'argile du « centre » est digne de la royauté, pour contredire l'héroïne malgré la justesse de son point de vue. Cet usage des traditions pour justifier des iniquités devient alors problématique. En s'appuyant sur des coutumes prétendument anciennes, on perpétue l'irrationalité, illustrant un conservatisme qui maintient la soumission des plus faibles face aux figures d'autorité. Ce passage illustre également l'importance accordée à la stabilité, à la conservation des traditions, ainsi qu'à une certaine lenteur dans la prise de décision face aux nouveautés. Plutôt que de célébrer l'innovation, on préfère souvent se tourner vers des justifications issues du passé. Ce paradoxe reflète une manière de penser spécifique. D'un côté, dans une approche causale, on recherche l'innovation à travers le « post- » ou le « néo- », en tentant d'identifier des précurseurs à un mouvement intellectuel ou artistique, selon une logique de cause à effet. D'un autre côté, dans une méthode analogique, la nouveauté s'apparente à une réminiscence, où l'on redécouvre un motif encore plus ancien, déjà présent dans l'histoire. Dans la fiction analogique, lorsqu'un feuilleton contemporain revisite la vie d'une figure historique telle que Baek Pa-sun (백파선), c'est pour faire appel à une autorité passée. Ainsi, valoriser une artisane peut paradoxalement devenir un acte conservateur. Cela contraste avec une approche causale, où un biopic aurait pu servir à promouvoir des idées de changement social. Cependant, quelle que soit la méthode, causale ou analogique, les fictions contemporaines convergent vers un même objectif, celui de réhabiliter et accorder une place centrale aux femmes longtemps marginalisées dans un contexte mondial qui cherche à rectifier ces inégalités. En définitive, malgré la valorisation de figures historiques féminines, cette démarche révèle un paradoxe où l'hommage à la tradition peut parfois masquer des tendances conservatrices.

Dans un extrait du troisième épisode, l'insouciance apparente de Kim Tae-do illustre brillamment le principe du *p'ungnyu* (souffle du vent), reflétant une approche taoïste qui valorise la maîtrise derrière des gestes naturels et une flexibilité face aux circonstances. Dans la séquence mentionnée [TC : 00:51:14 à 00:52:55, dans l'épisode 3], où Tae-do tente de semer les gardes du Prince, une légèreté apparente imprègne ses actions, dissimulant

intentionnellement sa véritable habileté. Cette insouciance feinte incarne parfaitement le concept du p'ungnyu, qui valorise la capacité à dissimuler la maîtrise derrière des gestes naturels. En jouant sur les apparences, Tae-do s'adapte aux événements avec souplesse, adoptant une attitude qui rejoint la voie du Tao, prônant l'harmonie avec l'instant présent. Cette flexibilité lui permet de naviguer entre contrôle et relâchement, tout en conservant une finesse dans ses actions qui donne l'impression d'une improvisation maîtrisée. Ce passage met en évidence que le p'ungnyu, bien qu'ancré dans l'art coréen, ne se limite pas à cette culture spécifique. Des pratiques analogues dans les arts martiaux se retrouvent en Chine et au Japon, suggérant une vision partagée. L'association entre dextérité et spontanéité dépassent les frontières, comme on peut l'observer dans des genres tels que le jazz, où l'improvisation fluide est essentielle à l'expression musicale. En définitive, ce principe taoïste, loin de se restreindre à une seule culture, représente une démarche artistique universelle qui traverse diverses traditions, témoignant de l'importance d'une technique permettant une expression authentique et vivante, qu'elle soit corporelle, visuelle, musicale ou littéraire.

Dans un extrait du dix-neuvième épisode, le troc des bols en grès par l'héroïne illustre son engagement envers autrui, tout en révélant une tension entre son dévouement temporaire et ses aspirations personnelles, un reflet des principes bouddhistes d'altruisme et de compassion. Dans la séquence mentionnée [TC : 01:00:28 à 01:01:39, dans l'épisode 19], l'héroïne échange les bols avec des villageois, y compris les moins réussis, soulignant ainsi son engagement à servir les autres. Toutefois, cet engagement n'est que temporaire. Jung retourne rapidement à la Manufacture Royale pour se consacrer à la réalisation de son rêve. En reprenant ses ambitions personnelles, elle cherche à transformer la structure professionnelle et sociale de son milieu. Son objectif est de créer des opportunités équitables pour les femmes dans le métier de la céramique, contribuant ainsi à un changement durable au sein de la communauté. Paradoxalement, dans la fiction causale comme analogique, les vertus des héros peuvent souvent contredire les attentes dominantes. Dans un contexte où l'individualisme est valorisé, le héros (ou *Super-héros*) est généralement celui qui sauve le monde, incarnant des valeurs de charité et de philanthropie. Dans une société valorisant la famille et la communauté, le héros (ou *l'Immortel*) peut choisir de se concentrer sur son épanouissement intérieur, parfois au détriment des objectifs collectifs. Cette tension entre les attentes sociales et les qualités du héros met en lumière un contraste fascinant : alors que l'accomplissement personnel (dans la culture occidentale) ou le succès collectif (dans la culture extrême-orientale) est souvent glorifié, les récits fictionnels tendent parfois à

promouvoir des idéaux opposés, tels que l'engagement altruiste dans un contexte individualiste ou l'émancipation personnelle dans une culture axée sur les liens familiaux. Ce paradoxe démontre comment la fiction exploite les personnages et leurs actions pour interroger, parfois subvertir, les normes et valeurs en vigueur dans nos sociétés. En définitive, cette dualité met en lumière le paradoxe des héros, qu'elle soit centrée sur l'éveil intérieur ou sur l'engagement communautaire, en écho aux enseignements bouddhistes qui valorisent l'interconnexion des êtres.

Dans l'épisode final, la confession d'amour de l'héroïne révèle non seulement la tension dramatique entre ses désirs et son rôle de femme soumise, mais elle illustre également les dynamiques de pouvoir émotionnel entre les sexes, conformément aux principes confucéens qui définissaient des rôles de genre. Dans la séquence mentionnée [TC : 00:23:38 à 00:29:04, dans l'épisode 32], l'héroïne exprime pour la première fois son amour au héros. Cette confession, tant attendue par les spectateurs, apparaît seulement à la fin du feuilleton, intensifiant ainsi le suspense quant à la possibilité que le héros intervienne avant son départ pour le Japon. Il est remarquable que, tout au long du récit, les personnages masculins, tels que le Prince Gwang-hae et le frère de lait Tae-do, expriment leurs sentiments pour Jung. Ce choix narratif crée une dynamique où les prétendants dévoilent leurs sentiments tandis que l'héroïne, malgré son rôle central, reste discrète sur ses propres choix. Cette approche met en lumière les interactions entre les hommes et les femmes, tout en faisant ressortir que le rôle de l'héroïne se limite à être un objet de désir condamné à la passivité. Parallèlement, lorsque Hwa-ryeong, la meilleure amie de l'héroïne, exprime sans cesse son amour pour Tae-do, elle se voit répondre par une indifférence totale de sa part. Or, la fiction, qu'elle soit causale ou analogique, illustre un mécanisme où le pouvoir émotionnel, même celui du cœur, est dominé par les personnages masculins. Ce choix narratif limite le rôle de l'héroïne à celui de récipiendaire des désirs des autres, plutôt que celui d'actrice principale de ses propres choix. Aristote, par exemple, soulignait que les personnages doivent être conformes à leur condition : la virilité est le caractère valorisé chez les hommes, tandis qu'une femme affirmée est jugée inappropriée¹⁷². De manière similaire, Mencius, dans la tradition confucéenne, suggérait que l'homme de bien évite les cuisines par compassion pour les animaux, reflétant ainsi une vision restrictive des rôles de genre¹⁷³. En définitive, cette représentation des relations, où les hommes exercent un contrôle sur les femmes qui

¹⁷²Aristote, *Poétique*, op. cit., p. 893-894 [1454 a].

¹⁷³Sarinya ARUNKHAJORNSAK, « Les enjeux politiques de la compassion chez Mencius », *Diogène*, vol. 2016/2, n° 254-255, p. 72.

demeurent souvent passives, met en lumière la manière dont les normes phalocrates peuvent façonner les interactions sociales, tout en soulignant la nécessité d'une réflexion critique sur ces conventions et leurs implications dans la construction des identités de genre.

Dans un extrait du second épisode, la décision du Roi Seonjo de confier le bol ancestral au Prince Gwang-hae souligne une approche pragmatique qui privilégie le mérite et la compétence sur les normes de succession traditionnelles, invitant ainsi à une réévaluation des valeurs sociopolitiques. Dans la séquence mentionnée [TC : 00:20:45 à 00:22:11, dans l'épisode 2], bien que le droit d'aînesse soit souvent la norme, le Roi confie le bol au second Prince, Gwang-hae, pour qu'il assume le rite et commence sa carrière politique. Ce geste illustre une confiance placée dans les valeurs et la capacité du Prince à honorer les traditions plutôt qu'à suivre la simple règle de succession. La fiction met ainsi en exergue l'idée que le mérite et la compétence peuvent prévaloir sur les traditions. Or, dans les deux types de fiction, qu'elle soit causale ou analogique, se manifeste une référence aux théories classiques de persuasion. La fiction causale repose sur la rhétorique d'Aristote, visant à susciter des émotions telles que la pitié, la crainte ou la colère, tandis que la fiction analogique s'appuie sur l'art de la persuasion de Guiguzi, cherchant à éveiller la compassion, la rétribution ou le pardon. Dans les deux cas, les faits doivent évoquer ces émotions de manière adroite, sans déclarations explicites. Les dénouements éthique et moral se distinguent par leurs objectifs : le premier s'appuie sur une analyse rationnelle pour résoudre les conflits, tandis que le second reflète les valeurs culturelles et les attentes sociales, mettant en lumière les conséquences des actions des personnages selon les normes établies. Ainsi, le dénouement éthique cherche à établir ce qui est juste à travers des principes logiques, tandis que le dénouement moral se concentre sur la conformité aux valeurs sociales. Cela soulève la question de savoir s'il existe d'autres façons de raconter des histoires, qu'elles cherchent à guider le spectateur par la logique ou à émouvoir par l'intuition, révèlent une continuité dans les préoccupations humaines fondamentales. En définitive, que ce soit à travers les méthodes de persuasion classiques aux dénouements éthiques ou moraux, la fiction, qu'elle soit causale ou analogique, nous interroge non seulement sur la manière dont les récits sont construits, mais également la façon dont ils reflètent des préoccupations humaines universelles, ouvrant ainsi la voie à des perspectives narratives alternatives.

En réponse à la problématique :

L'analyse de *La Déesse du Feu* soulève des questions sur les véritables intentions du récit et leur impact sur le spectateur. Le thème central de la céramique traditionnelle, tout en célébrant une valorisation culturelle, masque des enjeux politiques liés au patriarcat. L'héroïne, naviguant entre attentes sociétales et aspirations personnelles, incarne une ambivalence qui reflète les tensions de genre. Ce feuilleton, visant à séduire un public féminin, cache une volonté de maintenir des valeurs conservatrices par son absence de discours clair sur les questions de pouvoir. Sa capacité à mélanger des perspectives divergentes sur l'esthétique des céramiques crée une illusion d'unité, détournant l'attention des controverses. Face à cette manipulation, il est crucial d'adopter une posture critique pour décoder les messages implicites et éviter le conditionnement. Une vigilance réfléchie protège notre philosophie et notre liberté d'expression, tout en préservant une société où le contrôle idéologique est contestable. Il est essentiel de préserver l'idée aristotélicienne de punir les coupables pour défendre des valeurs fondamentales. Analyser ces récits permet d'atténuer leurs effets néfastes et de mettre en lumière leurs contradictions. Si nous restons passifs face à ces ambiguïtés, nos sociétés risquent de devenir gouvernées par des mœurs plutôt que par des lois, accentuant les inégalités et limitant l'accès au pouvoir à une élite. Ainsi, des récits comme *La Déesse du Feu* exigent une vigilance accrue et un engagement critique pour naviguer dans leurs apparentes simplicités.

Cette recherche ouvre sur d'autres réflexions :

L'esthétique coréenne offre un éclairage précieux sur l'art contemporain, enrichissant les dialogues entre traditions et modernité. Les artistes contemporains coréens développent souvent des approches singulières, parfois en dehors des mouvements artistiques conventionnels. Cela fut particulièrement perceptible lors de l'exposition dédiée à Kim Tschang-yeul (김창열, 1929 – 2021), *La goutte et le trait*, présentée au musée Cernuschi à Paris, du 14 avril au 30 juillet 2023. Cependant, cette rétrospective a malheureusement occulté ou mal interprété le discours de l'artiste, en négligeant certains aspects fondamentaux de sa démarche. Il est primordial de respecter l'intention artistique telle qu'elle est formulée par l'artiste lui-même. Lorsque Kim Tschang-yeul refusait catégoriquement d'être affilié à l'hyperréalisme, cette position devait être prise en compte. L'associer à ce courant sans considération pour ses propres mots appauvrit la compréhension de son œuvre et en détourne la signification. La série de *gouttes d'eau*, pour laquelle il est largement connu, est souvent perçue comme un simple exercice de trompe-l'œil, alors qu'elle contient une richesse symbolique bien plus complexe. Derrière ces gouttes réalistes, Kim intègre des textes en mandarin, souvent issus de journaux, reliant ainsi ses œuvres à la sphère intellectuelle et politique. Les dernières peintures, réalisées sur des articles de journaux français des années 1960, période de son arrivée en France, illustrent cette approche. Par ce biais, il fait apparaître des événements historiques marquants, comme des grèves de la SNCF ou le meurtre d'un homosexuel, tout en reflétant un regard critique sur la société française de l'époque. Ce choix révèle une lecture de l'actualité abordant des sujets sensibles, tels que la discrimination et la violence sociale, que l'artiste met en lumière avec ironie et perspicacité. Dans la pensée coréenne, l'eau est associée à la réflexion de l'esprit, c'est à dire au « *miroir de l'esprit-cœur* » comme le décrit le penseur Yi Ik (李穡, 1681 – 1763) dans ses poèmes. Ainsi, peindre des gouttes sur des articles de presse devient une manière de questionner les réalités sociales sous-jacentes, un effet loupe. En exposant ces fragments de l'histoire française, Kim Tschang-yeul nous confronte aux injustices du passé, tout en invitant à une introspection collective, à savoir si elles sont encore d'actualité. Ces œuvres créent un dialogue entre les contextes coréens et français, les dimensions esthétiques et politiques. Loin d'être de simples représentations visuelles, elles incitent à une réflexion critique sur la mémoire, l'identité et la vérité. Les institutions artistiques, comme le musée Cernuschi, devraient donc veiller à respecter ces nuances, afin de présenter l'artiste dans toute la complexité de son œuvre et de son engagement.

Dans un contexte de mondialisation, les institutions muséales occupent une place centrale dans l'analyse de la relation entre inspiration artistique et appropriation culturelle. Lorsque des expositions telles que *Les Flammes, l'âge de la céramique*¹⁷⁴ sont organisées, comme ce fut le cas au Musée d'Art moderne de Paris du 15 octobre 2021 au 6 février 2022, elles soulèvent des interrogations sur l'évolution de l'art et les changements de paradigmes qui l'accompagnent. En effet, cette évolution peut être interprétée comme un passage de l'ère de la transcendance à celle de l'immanence¹⁷⁵, concept théorisé par le sinologue français François Jullien. Dans une époque marquée par la transcendance, l'art était perçu comme un vecteur d'idées ou de croyances dépassant le monde matériel, souvent associé à des réalités supérieures ou des vérités universelles. Les musées traditionnels mettaient l'accent sur des œuvres d'art jugées exceptionnelles, souvent rattachées à des figures emblématiques ou à des mouvements artistiques renommés. À l'inverse, l'ère de l'immanence privilégie une approche de l'art ancrée dans la matérialité et le quotidien. L'art devient alors une expression des expériences humaines, des émotions et des réalités ordinaires, invitant à apprécier l'objet pour sa présence immédiate, sans prétendre à une signification transcendante. Jullien, à travers ses recherches sur l'esthétique chinoise, propose ainsi une nouvelle lecture de l'art, centrée sur sa simple existence et son intégration dans le monde tangible. Ce paradigme ouvre les portes des musées à des formes artistiques moins conventionnelles, valorisant des objets modestes ou issus de pratiques artisanales souvent délaissées. Loin des grandes figures de l'histoire de l'art, ce cadre met en lumière l'anonymat créatif et la diversité culturelle, enrichissant la réflexion muséale. Ce changement de perspective s'accompagne également d'un intérêt croissant pour les enjeux écologiques et sociaux. La céramique, par exemple, constituée de matériaux naturels comme l'argile, incarne une approche durable et responsable de la création artistique. Les institutions muséales, soucieuses d'intégrer des pratiques respectueuses de l'environnement, reconnaissent de plus en plus la céramique comme un matériau aligné avec les préoccupations contemporaines. En exposant des œuvres en céramique, les musées sensibilisent leurs publics à l'importance de la durabilité dans la création artistique, tout en réaffirmant leur engagement envers des pratiques écoresponsables. Ainsi, ce nouveau paradigme transforme la fonction des musées, qui ne se contentent plus de conserver et d'exposer des œuvres, mais participent activement aux débats sociétaux. Cette dynamique permet aux visiteurs de percevoir l'art comme un levier de transformation, renforçant le rôle des institutions muséales en tant qu'espaces de réflexion engagée et de pédagogie.

¹⁷⁴ Anne Dressen, « Les Flammes, Les Flammes. L'Âge de la céramique - ITV ».

¹⁷⁵ François Jullien, *Éloge de la fadeur: à partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Arles, France, 1991, p. 32.

Ce changement de paradigme se manifeste également dans d'autres domaines culturels, y compris l'univers cinématographique, notamment avec les films récents de la franchise *Spiderman* (Homme-araignée). Créé en 1962 par Stan Lee et Steve Ditko, ce personnage emblématique de l'univers Marvel a traversé plusieurs itérations cinématographiques, chacune adoptant une approche esthétique différente. Dans le diptyque réalisé par Marc Webb en 2012 et 2014, on observe une esthétique classique imprégnée d'influences hégéliennes, où les tensions dramatiques sont soutenues par une musique dramatique, renforçant l'intensité émotionnelle de chaque scène jusqu'à son point culminant. En revanche, Jon Watts, réalisateur de la trilogie ultérieure en 2017, 2019 et 2021, adopte une stratégie narrative inspirée de l'art du *piksari*¹⁷⁶ défini par le réalisateur coréen Bong Joon-ho. Cette technique consiste à désamorcer les moments dramatiques en y injectant des éléments comiques et inattendus, apportant ainsi légèreté et humour. L'équilibre entre drame et comédie permet de détourner l'attention du public, rendant ces films moins explicites quant aux discours qu'ils défendent. Or, comme le soulignait déjà George Wilhelm Friedrich Hegel (1770 – 1831), l'excès d'ironie dans l'art peut en compromettre son discours¹⁷⁷. Si celle-ci prend le dessus sur le sens initial de l'œuvre, elle peut conduire à une perte de sémantique et d'intention artistique. Les contrastes esthétiques dans les différentes versions de *Spiderman* illustrent cette évolution du cinéma, où chaque réalisateur adapte son style aux attentes contemporaines tout en explorant deux voies narratives distinctes causales ou analogiques. Cette tendance a favorisé des collaborations entre réalisateurs coréens et studios hollywoodiens et a encouragé des adaptations de films coréens pour des publics internationaux. La mondialisation et les échanges culturels ont ainsi permis à des esthétiques et influences artistiques diverses de converger, enrichissant ou annihilant le paysage cinématographique mondial. En somme, le changement de paradigme observé dans les musées français, tel que mentionné précédemment, s'inscrit dans un cadre plus large de transformations culturelles et artistiques. Le cinéma, comme d'autres formes d'art, s'adapte aux nouvelles sensibilités du public tout en intégrant des influences globales pour créer des expériences artistiques à la fois novatrices et engageantes. Par ailleurs, cette transformation pourrait être interprétée comme un signe de l'influence croissante de la vague coréenne, ou *Hallyu*, sur Hollywood entre 2014 et 2017, notamment entre les périodes de Marc Webb et Jon Watts, marquant ainsi le début de la disparation de fiction causale au profil de la fiction

¹⁷⁶Joon-Ho Bong, Stéphane Delorme et Jean-Philippe Tessé, « L'Art du piksari », *Cahiers du Cinéma*, traduit par Yejin Kim, 12 décembre 2006, vol. 618, p. 47-49.

¹⁷⁷Georg Wilhelm Friedrich Hegel et Nelly Tondut, *L'ironie romantique: compte rendu des « Ecrits posthumes et correspondance » de Solger*, Paris, France, J. Vrin, 1997, 142 p.

analogique. Le *Hallyu* incarne la montée en popularité de la culture coréenne à l'échelle mondiale, touchant des domaines aussi variés que la musique, le cinéma, la mode et bien sûr, les feuilletons télévisés.

Ce changement de paradigme dans les scénarios et les modes de narration peut engendrer des réactions diverses chez les spectateurs, les laissant parfois perplexes ou insatisfaits. Cela se vérifie notamment lorsqu'il s'agit d'expérimenter avec des structures narratives non-linéaires, comme l'illustre la quatrième saison de *Sherlock* (BBC One, 2017), conçue par les Britanniques Mark Gatiss et Steven Moffat. Les scénaristes contemporains s'efforcent souvent d'innover en utilisant des dispositifs narratifs peu conventionnels tels que les flashbacks, les boucles temporelles ou des révélations tardives. Cependant, lorsque ces techniques sont mal interprétées ou ne produisent pas l'effet escompté, elles risquent de dérouter ou de frustrer une partie du public. Dans le cas de *Sherlock*, révéler une scène clé uniquement à la fin de la saison avait pour but de surprendre, mais cette stratégie a eu l'effet inverse. Retarder la divulgation d'informations importantes ou montrer des éléments cruciaux tardivement dans le récit empêche les spectateurs de participer activement à la résolution de l'intrigue à partir des indices disséminés, rompant ainsi la dynamique linéaire attendue dans une série policière. Par exemple, lorsqu'une scène est volontairement tronquée entre le Dr Watson et la sœur de Sherlock, puis complétée bien plus tard, cela peut perturber le public, qui a déjà formulé ses propres hypothèses basées sur la première occurrence de la scène du bus. La construction d'un univers narratif cohérent exige une continuité et une clarté dans le développement de l'intrigue et tout élément incohérent ou déconnecté peut perturber l'immersion du public dans la vraisemblance de l'histoire racontée. Or, c'est l'inverse dans une fiction analogique, comme illustrée dans le feuilleton *La Déesse du Feu*, où un détail crucial sur l'allergie de la Concubine royale au bois de pêcher n'est révélé que tardivement, au cours d'un retour en arrière (flashback) qui n'a pas de première occurrence. Dans ce cas, l'évanouissement de la Concubine, survenu plus tôt dans l'intrigue, devient compréhensible rétrospectivement, mais cela peut frustrer certains spectateurs qui n'avaient pas assez d'éléments pour anticiper cette réaction dans un souci de réalisme. L'absence de première mention de l'allergie ou du processus de fumage du bois de pêcher rend la surprise narrative effective, provoquant ainsi l'engagement des spectateurs à reconstituer lui-même le récit rétrospectivement. La réception de ces choix narratifs causaux ou analogiques peut varier selon le public. Certains apprécient les intrigues incohérentes et subjectives, tandis que d'autres préfèrent des récits plus linéaires, construits sur une logique claire. Dans le cas du

public britannique, souvent habitué à des narrations héritées de la tradition aristotélicienne, où la causalité¹⁷⁸ prévaut, ces innovations peuvent sembler déconcertantes. Pourtant, certains scénaristes britanniques, à l'instar de Gatiss et Moffat, cherchent à redéfinir les conventions narratives en explorant des approches plus énigmatiques, relevant de la tradition guiguzienne. Cette démarche, bien que risquée, témoigne de la volonté de renouveler la narration et d'ouvrir de nouvelles perspectives dans le paysage télévisuel contemporain.

Cette transformation des approches narratives, caractérisée par l'emprunt de motifs antérieurs, diversifie les récits offerts au public. *Choses étranges* (*Stranger Things*, Netflix, 2016), créée par les frères Duffer, en constitue un exemple notable. Puisant dans les œuvres de H. P. Lovecraft, Steven Spielberg, John Carpenter, John Hughes et Stephen King, la série développe une esthétique singulière qui touche un public large, nostalgique des années 80. Le recours à des scènes emblématiques de ces auteurs de science-fiction et d'horreur rappelle les mécanismes narratifs présents dans les feuilletons coréens, comme *La Déesse du Feu*. Ces procédés permettent de surprendre le public, en revisitant des motifs connus et en les enrichissant de nouvelles interprétations. Cette approche réussit à capter l'attention en réactivant des références culturelles, tout en introduisant des angles inédits. L'habileté avec laquelle *Choses étranges* manie ces influences témoigne de la manière dont la réinterprétation peut revitaliser des éléments classiques, créant ainsi une expérience à la fois familière et novatrice. Cette démarche souligne que l'innovation narrative ne repose plus exclusivement sur l'originalité absolue, mais sur la réutilisation créative de matériaux préexistants. Plusieurs raisons expliquent cette évolution. D'une part, l'accès généralisé aux œuvres cinématographiques et télévisuelles par les plateformes de streaming expose le public à une multitude de références culturelles. Les créateurs exploitent cette richesse partagée pour créer des récits qui suscitent la résonance. D'autre part, ces reprises permettent de rendre hommage à des œuvres fondatrices tout en apportant une touche personnelle. Enfin, cette stratégie peut s'inscrire dans une logique commerciale, visant à toucher un public plus large grâce à des références populaires. En jouant sur l'attachement émotionnel à ces motifs, les créateurs assurent la visibilité et le succès de leurs œuvres. En somme, ce passage vers des narrations analogiques traduit l'adaptation des créateurs aux attentes contemporaines.

Les dangers potentiels liés à l'adoption d'une fiction analogique dans une esthétique de l'immanence, par opposition à celle causale de la transcendance dans le cinéma ou la télévision, se manifestent à travers des déséquilibres narratifs spécifiques, que chaque

¹⁷⁸Cristina Viano, « Chaînes causales et fictions dans la Poétique et dans la Rhétorique d'Aristote », *Philosophie antique. Problèmes, Renaissance, Usages*, 1 novembre 2016, n° 16, p. 131-149.

exemple illustre de manière distincte. Dans le cas du triptyque *Spiderman* de Jon Watts, l'ironie, risque de dénaturer le drame. Si elle n'est pas judicieusement employée, elle peut diminuer l'intensité émotionnelle et affaiblir l'impact narratif, ce qui pourrait désengager le spectateur. Le philosophe grec Aristote (384 – 322 av. n. è.), dans sa *Poétique*, souligne l'importance de maintenir une cohérence entre le hasard apparent des événements et leur finalité dramatique, où le sens tragique doit toujours demeurer central. En revanche, dans la série *Sherlock* (BBC One, 2017), la linéarité de l'action doit se conclure avec cohérence. L'introduction de retour en arrière, mal intégré, perturbe la clarté de l'intrigue, rendant parfois l'histoire illisible pour le spectateur. Une scène tronquée, qui aurait dû être révélée dans sa totalité avant la conclusion de la série, perturbe cette logique linéaire, privant ainsi le public d'une déduction claire. Selon Aristote : « *l'événement découle par nécessité ou par vraisemblance de ce qui précède. Que les choses adviennent "à cause de" ou "après", c'est en effet fort différent*¹⁷⁹ ». La satisfaction narrative réside donc dans la vraisemblance, or la fragmentation excessive compromet cet équilibre. Concernant *Stranger Things* (Netflix, 2016), la réutilisation de scènes ou d'éléments empruntés à d'autres œuvres peut appauvrir le raisonnement global de la série. Une répétition créative, bien exécutée, permet d'ajouter des strates narratives et d'enrichir le sens, mais un usage excessif de ce procédé, sans offrir de nouvelles interprétations, risque de rendre le récit monotone. Aristote, évoquant la rhétorique dans la tragédie, avertit que le raisonnement doit toujours servir la démonstration et la cohérence : « *Disons seulement que le raisonnement concerne tout ce qui doit être traduit par les mots du langage. L'office en est d'exprimer la démonstration, le dénouement et l'émotion – pitié, crainte, colère, etc. – de même que d'exalter et de dénigrer*¹⁸⁰ ». Une répétition qui n'apporte ni progression narrative ni émotion perd alors son sens et peut sembler creuse, déconnectée de l'expérience humaine. L'usage excessif de répétitions dans un récit ou une esthétique trop ancrée dans l'analogie, dépourvue de causalité, présente ainsi le risque de compromettre le discours adressé au public. Une telle approche peut sembler artificielle, éloignant le spectateur des enjeux éthiques de l'histoire. Les principes aristotéliens lient l'expérience fictive à une logique démonstrative rhétorique. En somme, les créateurs doivent éviter de tomber dans l'excès, que ce soit par l'ironie, l'incohérence narrative ou la répétition, au risque de sacrifier l'apprentissage par des récits édifiants. Cette recherche nous permet de mieux comprendre comment les idées et les influences circulent dans le monde de l'art et comment elles contribuent à façonner la création audiovisuelle d'aujourd'hui.

¹⁷⁹ Aristote et Richard Bodéüs, Œuvres : éthiques, politique, rhétorique, poétique, métaphysique, Paris, France, Gallimard, 2014, p. 889 [1452a].

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 899 [1456b].

Bible des personnages principaux

1. **Prince Gwang-hae** (interprété adulte par **Lee Sang-yoon** & adolescent par **Noh Young-hak**) Fils de la Concubine royale Gong Bin, il incarne le protagoniste masculin. Sa naissance marquée par la tragédie le destine à une vie de luttres et de responsabilités. En grandissant, il se retrouve pris dans les tourments du pouvoir et des intrigues de cour, tout en entretenant un lien pur et sincère avec la potière Yoo Jung, qui devient son soutien affectif autant que sa faiblesse.

2. **Yoo Jung / Yoo Tae Pyung** (interprétée adulte par **Moon Geun-young** & adolescente par **Jin Ji-hee**) Héroïne de l'histoire, née le jour où elle perd sa mère Yeon Ok, elle est élevée par le céramiste Yoo Eul-dam. Dotée d'un talent exceptionnel, elle s'impose comme la première femme céramiste de la Manufacture Royale, défiant les traditions patriarcales. Détermination, sensibilité artistique et courage façonnent son parcours, tout en l'exposant à l'envie, aux complots et aux obstacles dressés sur sa route.

3. **Yoo Eul-dam** (interprété par **Lee Jong-won**) Céramiste respecté qui sauve la petite Jung lors de l'effondrement d'un four, il devient son père adoptif. Fidèle à la promesse faite à Yeon Ok, il encourage la jeune fille à développer son talent. Figure paternelle bienveillante, il représente la transmission de l'art et la droiture morale.

4. **Lee Kang-chun** (interprété par **Jeon Kwang-leol**) Directeur ambitieux de la Manufacture Royale de Céramique, il est le père biologique de Jung. Obsédé par le prestige et la réussite de son fils, il n'hésite pas à comploter contre son rival Yoo Eul-dam, puis contre Jung elle-même, considérant son talent comme une menace pour son autorité et son héritage.

5. **Lee Yook-do** (interprété adulte par **Park Gun-hyung** & adolescent par **Oh Seung-yoon**) Demi-frère de Jung, lui aussi céramiste à la Manufacture Royale. Reconnu pour sa technicité et son ambition, il voit son éclat terni par le génie naturel de sa demi-sœur. Sa jalousie le pousse dans une rivalité constante, entre admiration frustrée et désir de reconnaissance.

6. **Son Haeng-soo** (interprétée par **Song Ok-sook**) Marchande en chef influente, elle dirige la vente des objets d'art et assure l'approvisionnement en matières

premières précieuses pour la Manufacture. Femme d'affaires habile, respectée autant que redoutée, elle occupe une position clé dans l'équilibre économique du commerce de la céramique, tout en n'hésitant pas à recourir à des transactions illicites lorsque ses intérêts l'exigent.

7. **Sim Hwa-ryeong** (interprétée adulte par **Seo Hyun-jin** & adolescente par **Kim Ji-min**) Subalterne de la marchande Son Haeng-soo, elle se fait discrète tout en nourrissant des ambitions personnelles. Muse et soutien de Lee Yook-do, elle laisse percer une jalousie latente envers Jung, qu'elle considère à la fois comme une rivale amoureuse et une menace pour son propre avenir.

8. **Kim Tae-do** (interprété adulte par **Kim Beom** & adolescent par **Park Gun-woo**) Frère de lait de Jung et compagnon d'enfance, il reste son allié le plus fidèle. Prêt à tout sacrifier pour la protéger, il l'aime d'un amour silencieux, empreint de loyauté et de dévouement. Guerrier courageux, il devient son bouclier face aux épreuves.

9. **Moon Sa-seung** (interprété par **Byun Hee-bong**) Maître céramiste respecté et érudit, il transmet à Jung son savoir et sa philosophie artistique. Mentor bienveillant, il joue un rôle essentiel dans son ascension, en l'aidant à trouver sa voie entre tradition et innovation.

10. **Roi Seonjo** (interprété par **Jung Bo-suk**) Souverain de Joseon et père de Gwang-hae, il doit composer avec les rivalités internes, la fragilité de son royaume et la menace des invasions japonaises. Figure politique complexe, il incarne à la fois la grandeur monarchique et les limites du pouvoir royal.

Bibliographie du manuscrit

- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, France, Les Belles Lettres, 1997, xxvii+141 p.
- ARISTOTE et BODÉÛS Richard, *Œuvres: éthiques, politique, rhétorique, poétique, métaphysique*, Paris, France, Gallimard, 2014, xli+1619 p.
- ARUNKHAJORNSAK Sarinya, « Les enjeux politiques de la compassion chez Mencius », *Diogène*, vol. 2016/2, n° 254-255, p. p.68-86.
- BALL J. Dyer, « Review of Description of Chinese Pottery and Porcelain », *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 1910, p. 1369-1373.
- BAPTANDIER BERTHIER Brigitte, *La Dame-du-bord-de-l'eau*, Nanterre, France, Université de Paris X : Société d'ethnologie, 1988, 1988, 311; 8 p.
- BARONI Raphaël, *La tension narrative: suspense, curiosité et surprise*, Paris, France, Éd. du Seuil, DL 2007, 2007, 437 p.
- BARTHES Roland, *Oeuvres complètes. Tome 2, 1962-1967*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2002, 1350; 1 p.
- BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, 1 janvier 1964, vol. 4, n° 1, p. 40-51.
- BILLETER Jean-François, *Contre François Jullien*, Paris, Allia, 2018.
- BONG Joon-Ho, DELORME Stéphane et TESSÉ Jean-Philippe, « L'Art du piksari », *Cahiers du Cinéma*, traduit par Yejin Kim, 12 décembre 2006, vol. 618, p. 47-49.
- BOUMEDDA SARAH, *LA MONTÉE EN FORCE DE LA «HALLYU» SUR VOS PLATEFORMES DE «STREAMING»*, [HTTPS://WWW.LEDEVOIR.COM/CULTURE/ECRANS/804515/ECRANS-MONTEE-FORCE-HALLYU-PLATEFORMES-STREAMING](https://www.ledevoir.com/culture/ecrans/804515/ecrans-montee-force-hallyu-plateformes-streaming) , 30 DÉCEMBRE 2023, CONSULTÉ LE 12 AVRIL 2024.
- BUSWELL Robert, *Assimilation of Buddhism in Korea*, Lancaster, Asian Humanities Press., Berkeley, 1991.
- BUSWELL Robert, *The Korean Origin of the Vajrasamadhi Sutra : A Case Study in Determining the Dating, Provenance and Authorship of a Buddhist Apocryphal Scripture*, Ann Arbor Michigan., s.l., 1986.

CHICHARRO Gladys, GROS Stéphane, HERROU Adeline et NÉVOT Aurélie, *Le féminin et le religieux: mélanges offerts à Brigitte Baptandier*, Paris, France, L'Asiathèque, 2022, 322 p.

CHO Seon-ah, *Traditional painting: window on the Korean mind*, Seoul, Corée, République de, Korea Foundation : Seoul selection, 2010, 129 p.

CH'OE Ch'i-wôn, *Ch'oe Ch'i-wôn Chônso* [Œuvres complètes de Ch'oe Ch'i-wôn], Asea Munhwasa., Séoul, 1998, vol. 2/II.

CH'OE Ch'i-wôn et 崔智遠, 古意, https://www.haoshici.com/zh-tw/bebjyyk.html?fbclid=IwAR3kY_MOKS1v3iB7UBap55kyNqlhXql0O-RhAyVQRB1khCs6hzt-dF1KjwA, consulté le 23 mai 2024.

CH'OE Sûng-no, *Koryôsa* [Histoire de Koryô] (manuscrit ancien), s.l.

CH'OE Yông-sông, *Ch'oe Ch'i-wônûi Sasangyôngu* [Recherche sur la pensée de Ch'oe Ch'i-wôn], Asea Munhwasa., Séoul, 1990.

CH'OE Yông-sông et YI Kyu-bo, *Hanguk Yuhaksasangsa* [Histoire de la pensée confucéenne coréenne], Asea Munhwa Hwoesa., s.l., 1996.

CHOI Joon-sik, *Understanding Koreans and their culture*, Seoul, Corée, République de, Her One Media, 2007, 231 p.

CHŌN Sang-un, *Science and technology in Korea: traditional instruments and techniques*, Cambridge, Mass., Etats-Unis d'Amérique, M.I.T. Press, 1974, xxii+383 p.

CHU Yen chin shih 1766-, BUSHELL Stephen Wootton et DENTRECOLLES Francois Xavier, *Description of Chinese pottery and porcelain: being a translation of the T'ao shuo*, Oxford, The Clarendon Press, 1910.

CHUNG Edward, *The Korean Neo-Confucianism of Yi T'oegye and Yi Yulgok*, SUNY Press., New York, 1995.

COLONNA Vincent, *L'art des séries télé*, Paris, France, Payot, 2010, 374 p.

COYAUD Maurice, *Chants des saisons: anthologie bilingue de la poésie coréenne*, Paris, France, les Belles lettres, 2009, 230 p.

DESPEUX Catherine, *Taoïsme et corps humain: le xiuzhen tu*, Paris, France, G. Trédaniel, 1994, 237 p.

DRESSEN Anne et MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, *Les flammes: l'âge de la céramique* :, Paris, France, Paris Musées : Musée d'art moderne de Paris, 2021, 232 p.

DRUILHE Paule, *Histoire de la musique*, Paris, France, Hachette, 1966, 159 p.

ECKARDT Andre, *A history of Korean art*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, E. Goldston, 1929, vii+xxiii+225 p.

EDEN Kathy, *Poetic and legal fiction in the Aristotelian tradition*, Princeton (N. J.), Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Princeton University Press, 1986, 198 p.

FAURE Bernard, *Sexualités bouddhiques: entre désirs et réalités*, Aix-en-Provence, France, Éditions Le Mail, 1994, 236 p.

GUIGUZI (Wang Xu), *L'art de la persuasion*, traduit par Lichuan Chen et traduit par Michel Mollard, Paris, France, Éditions Payot & Rivages, 2019, 172 p.

HAN Yu-Mi, *Le pansori: un art de la scène : patrimoine coréen vivant*, Besançon, France, Presses universitaires de Franche-Comté, 2015, 526 p.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich et TONDUT Nelly, *L'ironie romantique: compte rendu des « Ecrits posthumes et correspondance » de Solger*, Paris, France, J. Vrin, 1997, 142 p.

HEINICH Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets: études de cas*, Paris, France, Arthème Fayard, 2012, 214 p.

HÉRITIER Françoise, ECHARD Nicole et QUIMINAL Catherine, *La valence différentielle des sexes au fondement de la société?: Entretien avec Françoise Héritier-Augé,...*, Montrouge, France, Association française des anthropologues, 1991.

HOBSON R. L., « A Dish of Yüeh Ware », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1933, vol. 63, n° 366, p. 122-127.

JAVABEANS et GIRLFRIDAY, *Why Do Dramas Do That? Part I*, s.l., Dimension Four LLC, 2013, 102 p.

JULLIEN François, *Cette étrange idée du beau: Chantiers, II, Saint-Amand-Montrond*, France, 2019, 217 p.

JULLIEN François, *Éloge de la fadeur: à partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Arles, France, 1991, 141

JULLIEN François, *L'incommensurable*, Paris, France, Éditions de l'Observatoire, 2022, 243 p.

JULLIEN François, BOUGNOUX Daniel Préfacier et L'YVONNET François Préfacier, *De l'écart à l'inouï: un chemin de pensée*, Paris, France, L'Herne, 2019, 128 p.

KAMENAROVIC Ivan, *Xun Zi (Siun Tseu)*, Édition du Cerf., Paris, 1987.

KEEL Hee-sung, *Chinul, The Founder of the Korean Sôn Tradition*, Berkeley., s.l., (coll. « Buddhist Studies Series »), 1984.

KIM Che-Won, « Han Dynasty Mythology and the Korean Legend of Tangun », *New York*, 49 1948, III.

KIM Chông-hûi, *Wandang Chonjib [Œuvres complètes de Wandang]*, Minjôkmunhwa ch'uchinhwoe., s.l., 1995.

KIM Chông-hûi, *Wangdang Chônjib [Œuvres complètes de Wandang]*, *Wangdangsônseung Munjib*, Kyônginmunhwasa Kanhaeng., s.l., 1990.

KIM KYUNG-HEE, "Theory of Pansori." In *Pansori*, edited by Yong-sik Yi. Vol. 2. Seoul, Korea: National Center for Korean Traditional Performing Arts, 2008, Seoul, Korea, National Center for Korean Traditional Performing Arts, 2008, vol.2.

KIM Man-jung, *Le songe des neuf nuages*, Paris, France, Maisonneuve & Larose, 2004, 294 p.

KIM Sang Lan et HUISSIER Olivier d', *Noeuds coréens: bijoux & accessoires*, Paris, France, Fleurus, 2006, 127 p.

KIM Soohyun, « Cho Jihoon's Korean Aesthetics: the Concept of 'Meot' », *ESPES. The Slovak Journal of Aesthetics*, 4 juillet 2022, vol. 11, n° 1, p. 40-49.

KIM Youngna, ÉTABLISSEMENT PUBLIC DE LA RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX ET DU GRAND PALAIS DES CHAMPS-ÉLYSÉES et KUNGNIP CHUNGANG PANGMULGWAN, *La terre, le feu, l'esprit: chefs-d'œuvre de la céramique coréenne*, Paris, France, Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2016, 223 p.

KI-SANG Lee, « Le ménage sensibilité-spiritualité, fondement de l'identité culturelle coréenne », *Critique*, traduit par Benjamin Joinau, 2018, vol. 848-849, n° 1-2, p. 135-150.

LAO ZI, *Tao-tô king: traduit du chinois par Liou Kia-Hway*, traduit par Kia-hway Liou, Paris, France, Gallimard, 2010, 108 p.

LAO ZI, ZHUANG Zhou et LIE Yu kou, *Philosophes taoïstes*, Paris, France, Gallimard, 2022, xlv+1086 p.

LEE Mee-Jeong et VEILLON Frédéric, *Le pansori: un art lyrique coréen*, Paris, France, Centre de recherche sur la Corée, Paris VIII : Maisonneuve et Larose, 2002, 125 p.

LEE Peter H., *Sourcebook of Korean Civilization*, Columbia University Press., s.l., 1993.

LEVI Jean, « De la dispute sophiste au dialogue philosophique », *Antiquorum philosophia : an international journal : 1, 2007 [sample copy]*, 2007, p. 1000-1031.

LIN Chien-Te, « With or without Repentance: A Buddhist Take on Forgiveness », *Ethical Perspectives*, 2021, vol. 28, n° 3, p. 263-285.

LUCKEN Michael, *Nakai Masakazu: naissance de la théorie critique au japon*, Dijon, les presses du réel (coll. « Délashiné »), 2015.

MCCUNE Evelyn B., *The arts of Korea: an illustrated history*, Tokyo, Japon, 1961, 452 p.

MIN Joosik, « Aesthetics in Korea: Traditions and Perspectives », *ESPEs. The Slovak Journal of Aesthetics*, 4 juillet 2022, vol. 11, n° 1, p. 7-17.

MINAH Woo, « Changes in the Characteristics of White Porcelain Decorated with Underglaze Iron- brown Produced in Joseon Official Kilns ».

MOON S.-Y et KIM Hansang, « Discussions of the Uniqueness of the Sage's Mind-and-Heart in the Horak Debate », *Korea journal*, 1 juin 2011, vol. 51, p. 201-228.

MULLER Charles, *Wonhyo on the Lotus Sūtra*, <https://web.archive.org/web/20151021164402/http://repository.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/dspace/bitstream/2261/25308/1/ib016002.pdf> , 21 octobre 2015, consulté le 13 septembre 2024.

PLINE L'ANCIEN, CROISILLE Jean-Michel et DAUZAT Pierre-Emmanuel Préfacier, *Histoire naturelle. livre XXXV, la peinture*, Paris, France, Les Belles Lettres, DL 2002, 2002, 183 p.

REID Jeffrey, *L'anti-romantique: Hegel contre le romantisme ironique*, Sainte-Foy (Québec), Canada, Presses de l'Université Laval, 2007, 193 p.

RHEE Jhoon et ALVAREZ Roberto, *Chon-ji of Tae kwon do hyung*, Burbank, California, Etats-Unis d'Amérique, Ohara Publications, 1970, 128 p.

SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges: la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2011, 601 p.

SECKEL Dietrich, *L'art du bouddhisme: devenir, migration et transformation*, traduit par Jean-Pierre Simon, Paris, France, Albin Michel, 1964, 297 p.

SHON Eun-Kyung, *Le sinawi, évolution et artistisation de la musique hétérophonique improvisée coréenne*, Paju, Corée, République de, Joyul, 2013, 2013, 390 p.

SIDNEY Philip, *The Defense of poesy: otherwise known as an Apology for poetry*, Boston, Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 1890, xlv+143 p.

STURGEON Donald, *Tao Te Ching - Projet de texte de philosophie chinoise*, <https://ctext.org/dao-de-jing/zh>, consulté le 2 août 2025.

STURGEON Donald, *L'Héritage des Trois Royaumes : Volume 1 - Projet de numérisation des textes de philosophie chinoise*, <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=252437>, consulté le 23 août 2024.

STURGEON Donald, 鬼谷子: 盛神法五龍 - 中國哲學書電子化計劃, <https://ctext.org/gui-gu-zi/sheng-shen-fa-wu-long/zh>, consulté le 9 septembre 2024.

THIÉBAULT Philippe, *La pensée coréenne: Aux sources de l'Esprit-Cœur*, Gémenos, France, Autres temps, 2006, 399 p.

TOEGYE, *Toegyechônso [Œuvres complètes de Toegye]*, Université Sônggyuni'gwan., Seoul, 1971, vol. 5/III.

VIANO Cristina, « Chaînes causales et fictions dans la Poétique et dans la Rhétorique d'Aristote », *Philosophie antique. Problèmes, Renaissances, Usages*, 1 novembre 2016, n° 16, p. 131-149.

WHITFIELD Roderick et PARK Young-Eui (eds.), *The collected works of Korean Buddhism. 9: Seon poems: selected works / final translation and editing by Roderick Whitfield, draft translation and annotation by Young-Eui Park*, Seoul, Korea, Jogye Order of Korean Buddhism, 2012, 584 p.

YANAGI Muneyoshi, HAMADA Shōji et LEACH Bernard, *Artisan et inconnu: la beauté dans l'esthétique japonaise*, traduit par Mathilde Bellaigue, Paris, France, l'Asiathèque, 1992, 165; 65 p.

YANAGI Muneyoshi, LEACH Bernard et HAMADA Shōji Préfacier, *The unknown craftsman: a Japanese insight into beauty*, Tokyo, Japon, Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 1989, 230 p.

YI Chông-ch'an, *Hangugûi Sônsi Konyôp'yôn [Poèmes zen coréens, Koryô]*, Luch'ulp'ansa., Séoul, 1985.

YI Ik, *Sônghosasôl [œuvres complètes de Yi Ik]*, Minjôkmunhwa Ch'uchinhwoe., Séoul, 1985, vol. II/.

YI Kye-sôn et KALTENMARK Max Préfacier, *Le maître Wôn-hyo de Sil-la: sa vie, ses écrits, son apostolat : avec la première trad. annotée de son traité sur la Renaissance dans la Terre pure d'Âmitâbha*, Séoul, Corée, République de, Librairie catholique, 1986, 204 p.

YI Sabine, *120 recettes de cuisine traditionnelle coréenne*, Paris, France, J. Grancher, 1999, 171 p.

YULGOK, *Yulgokchônso [Œuvres complètes de Yulgok]*, Académie des études coréennes., Séoul, 1987, vol.IV.

ZHUANG Zhou et LAFITTE Jean-Jacques, *Le rêve du papillon: oeuvres*, Paris, France, A. Michel, 1997, 339 p.

ZOH Johann (1926-) Auteur du texte, ZOH Johann (1926-), ČO Yo-Han (1926-) et 조요한 (1926-), *Une exploration de la beauté esthétique coréenne*, <http://catalogue.bnf.fr> , 1999, consulté le 6 septembre 2021.

ZOH Johann, 韓國美의 照明 (*Une exploration de la beauté esthétique coréenne*), 서울 : Sôul, République de Corée, 열화당 : Yorhwadang, 1999, 366 p.

김정신, « 화랑도 (花郎道) » dans 한국민족문화대백과사전 [*Encyclopedia of Korean Culture*], s.l., Academy of Korean Studies.

王翹 王翹 et GUIGUZI (Wang Xu), 王翹/鬼谷子, <https://ctext.org/gui-gu-zi/fan-ying/zh>, consulté le 23 mai 2024.

莊 子 莊 子 e t ZHUANGZI Tchouang-tseu, 莊 周 夢 蝶, <https://ctext.org/zhuangzi/adjustment-of-controversies/zh>, consulté le 23 mai 2024.

The Dhammapada : Verses and Stories,
<https://www.tipitaka.net/tipitaka/dhp/verseload.php?verse=003>, consulté le 1 octobre 2024.

Romanization of Korean | National Institute of Korean Language,
https://korean.go.kr/front_eng/roman/roman_01.do, consulté le 19 août 2024.

ÉPISTÉMOLOGIE : Définition de ÉPISTÉMOLOGIE,
<https://www.cnrtl.fr/lexicographie/%C3%A9pist%C3%A9mologie>, consulté le 13 mai 2021.

Platon : La République - livrer IX (bilingue),
<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/rep10.htm>, consulté le 1 avril 2022.

Jean-Marie Schaeffer, <https://vox-poetica.com/t/articles/schaeffer.html>, consulté le 13 avril 2024.

Sites de dolmens de Gochang, Hwasun et Ganghwa - UNESCO World Heritage Centre, <http://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwhc.unesco.org%2Ffr%2Flist%2F977#>, consulté le 15 octobre 2021.

Table des annexes

Annexe 1 : questionnaire à Cho Jung-rae.....	287
Annexe 2 : premier entretien avec Han Hee.....	297
Annexe 3 : deuxième entretien avec Han Hee.....	298
Annexe 4 : entretien avec Song Jae-jeong.....	299
Annexe 5 : captation du chant Minyo des Pêcheurs en mer.....	300

Annexe 1 : questionnaire à Cho Jung-rae

Dans le cadre d'un projet d'article destiné à l'ouvrage collectif *Global Transcultural Flows*, figure le questionnaire auquel le réalisateur coréen Cho Jung-rae a librement répondu le 28 août 2018, en l'interprétant selon sa perspective, avant d'en assurer lui-même la traduction en anglais. Ce questionnaire porte sur son film *Spirits' Homecoming* (귀향, 2016).

Questionnaire:

Where, school, master(teacher)? What did you look for in this apprenticeship? Heritage, technique, contacts? What did you learn from these experiences? Knowledge, know-how, people? Since when did you have the project to film " Spirits ' Homecoming "? Young-ok. In the last scenes of your movie " Spirits ' Homecoming ", you adapt a scene from another movie, which one? Why this choice? Is it a tribute to a director or a movement? Where do your influences come from? What were your inspirations for the sound track? Why did you use silences repeatedly? To your knowledge, was this movie presented abroad mainly during festivals or broadcast directly (Festivals, places)? Is it the same for your other movies? Is the reception of the foreign public towards your movies different from that of the Korean public ? Do you know the " world cinema " term? According to your definition, do you join this category? At the moment, where are you situated in the contemporary cinema? What are your projects?

Q. 영화 감독이 되기 위해서 어떤 교육 과정을 밟으셨습니까 ?

What was your training as film director?

A. 중앙대학교 영화학과를 나왔습니다. 전공은 영화연출입니다. 하지만 중학교 시절부터 대학에 들어가기 전까지는 연극을 했습니다. 작은 극단에서 연기도 지도받고 참여차례 무대에 오른 적이 있습니다.

I went to Chung-Ang University's Film Department. My major is film directing. But from junior high school, I played until I entered university. I have been on stage for a dozen times after being taught acting at a small theater.

Q. 해외에서 공부 했습니까?

한국에서 공부했습니다.

I studied in Korea.

Q. 어디에서, 학교, 스승이 되시는 감독님? 그 과정에서 무엇을 찾았습니까? 유산, 기술, 관계? 그 경험을 통해 무엇을 배웠습니까? 지식, 노하우, 사람들?

1993 년 한국에서 개봉된 임권택 감독님의 '서편제'라는 영화를 보면서 인생이 바뀌었다고 해도 과언이 아닙니다. 그 영화를 통해 영화와 동시에 한국의 전통음악에 관심을 가지게 되었고 급기야 부전공처럼 국악을 하게 되어 무형문화재 보유자인 성우향 선생님등을 통해 배움에 길에 나서게 되었습니다. 현재는 판소리 고법을 하는 이수자로서도 활동하고 있습니다. 이러한 경험들이 영화를 만듦에 있어서 큰 영향을 주는 것 같습니다.

It is no exaggeration to say that his life changed when he watched the movie 'Sopyonje' by director Im Kwon Taek, who was released in Korea in 1993. Through that movie, I became interested in Korean traditional music at the same time as the movie, and I started to go to learning through Sung Woo Hyeong, who is a holder of intangible cultural heritage. Currently, he is also a pansori law student. These experiences seem to have a big impact on making movies.

Q. 언제부터 "귀향" 프로젝트를 준비 하셨습니까 ?

A. 2002 년 나눔의 집에 봉사 공연 시 일본군 '성노예' 피해 할머니들을 처음 뵈게 되었고, 5 년 여간 나눔의 집 방문하여 국악 봉사와 수요 집회에 참여하며 할머니들과의

인연을 맺었습니다. 그러던 중 강일출 할머니께서 미술심리치료 과정에서 그리신 ‘태워지는 처녀들’이란 작품을 보았고, 너무나 충격적인 그림과 실상에 ‘태워지는 처녀들’이라는 그림과 ‘위안부’ 피해 할머니들의 증언집을 바탕으로 ‘귀향’의 시놉시스를 완성하였습니다.

제작을 준비하는 14 여년의 시간 동안 수많은 거절과 역경이 있었지만, 타국에서 돌아가신 20 만 명의 피해자 소녀들께 마음으로 위로해드리고자 영화 제작을 포기 하지 않았고, 이를 도와주신 75,270 분의 시민들과 많은 스텝, 배우 분들의 힘으로, 마침내 2016 년 영화 ‘귀향’은 세상 밖으로 나오게 되었습니다.

In 2002, when I was performing in the house of Sharing, I was the first to see the grandmothers who suffered the "sex slavery" of the Japanese military. I visited the house of Sharing for 5 years and participated in the Korean music service and demand gathering. In the meantime, I watched a work called 'The virgins that are burned' in the process of art psychotherapy of the river sunrise grandmother. Based on the picture of 'virgins to be burnt' and the witness' I finished the synopsis of 'Home.'

There were a lot of rejections and hardships during the 14 years of preparing the production, but I did not give up the movie production in order to comfort the 200,000 victim girls who died in other countries, and 75,270 citizens, many staffs and actors And finally, in 2016, the movie "Home" came out of the world.

Q. 왜 당신은 다큐멘터리가 아닌 픽션을 선택 했습니까 (1984 년 Shoah Lantzmann)?

A. 이 문제에 대해 앞서 다큐멘터리로 만든 작품들도 있었습니다. 그런데 제 개인적으로는 ‘위안부’ 피해 희생자들께서 겪으신 너무나 많은 고통들을 남성인 저로써는 절대로 이해할 수 없고 또 많은 분들이 실감이 안 간다는 말씀을 많이 하십니다.

때로는 일본군 ‘위안부’ 피해 할머니라는 말에 할머니들께서 끌려가신 것으로 오해하고 계신 분들도 있었습니다. 하지만 피해 당시 소녀들의 평균 나이는 16 세, 너무나 어린 소녀들이었다는 것을 알리고 싶었습니다. 그래서 이 영화를 꼭 극영화로 만들어야겠다고 생각했습니다.

There were also works made on documentary on this issue. However, I personally can not understand too much pain suffered by the victims of 'comfort women' as a man, and many people say that many people do not feel it.

Sometimes there were people who misunderstood that grandmothers were dragged by the word "grandmother" who suffered from the Japanese military "comfort women". But I wanted to let them know that the average age of the girls at the time of the injury was 16, too young girls. So I thought I should make this movie a feature.

Q. 영화 "귀향"의 마지막 장면에서 다른 영화의 장면을 차용합니까? 그 선택의 이유는 무엇입니까? 어떤 감독이나 어떤 영화 장르에 대한 찬사입니까? 어디에서 영감을 받으셨습니까?

A. 제가 봤던 영화 중에 굉장히 인상깊게 본 영화가 있는데, 배우로도 많이 알려진 멜 깁슨 감독의 패션오브크라이스트(The Passion of the Christ)라는 영화입니다. 그 영화 중에 유사한 장면이 있습니다.

영화 속에 예수께서 골고다 언덕을 올라갈 때 그것을 조롱하고 비웃는 수많은 사람들 사이로 악마가 지나가는 장면이 있습니다. 그 장면을 보고 영감을 많이 받았습니다. 한국의 어떤 곳이라던가 그러한 장면이 많이 나와서 의아해하실수는 있겠지만 저는 이 영화를 쓸 때 작가로서 성경을 통해서도 많은 영감을 받았습니다.

Among the movies I have seen, I have a very impressive movie, Mel Gibson's The Passion of the Christ. There are similar scenes in the movie.

There is a scene in the movie where a demon passes through the millions of people who ridicule and laugh at Jesus as he climbs up Golgotha Hill. I saw the scene and received a lot of inspiration. I do not know what kind of gut in Korea it is, but when I wrote this movie, I was influenced by the Bible as a writer.

Q. 사운드 트랙에 대한 영감은 무엇이었습니까? 왜 반복해서 무음을 사용 했습니까?

A. 당시에 끌려갔던 소녀들의 평균적인 나이가 16 세였고 한반도 전역에서 많은 여성들이 끌려갔지만 대부분의 소녀들이 시골에서 끌려가거나 납치가 되었습니다. 그래서 당시에 그들이 기억하고 있는 한국의 아름다운 풍방이라던가, 그들이 들었던 민족의 노래 아리랑과 같은 한국의 전통음악들을 살리려고 노력하였습니다.

그리고 제가 영화감독이기도 하지만 한국에서는 판소리의 고수로서 지금 현재 무형문화재 이수자로써도 활동을 하고 있는 음악가이기도 합니다.

무음 사용에 관해서는 할머니들이 피해 당시를 증언하시거나 떠올리실 때에 심장이 멎는 것 같은 두려움과 충격이었다고 말씀을 해주실 때가 많습니다. 할머니들께서 말씀하시는 심장이 멎는 것 같은 심정을 조금이나마 표현하고자 무음을 사용했습니다.

At that time, the average age of the girls was 16, and many women were dragged across the peninsula, but most of the girls were dragged or kidnapped in the countryside. So I tried to save traditional Korean music like Arirang, a Korean song they were listening to, or a beautiful Korean language they remembered at the time.

And I am a film director, but in Korea, he is also a musician who is also a pansori master and now also an intangible cultural asset.

When it comes to silent use, it often happens that grandmothers say they were afraid and shocked that their heart stopped when they witnessed or reminded them of the time. My grandmothers used silence to express my heart as if the heart was stopping.

Q. 영화는 주로 영화제 또는 해외에서 직접 개봉 되었습니까 (영화제, 장소)?
감독님의 다른 영화의 경우도 똑같습니까?

해외에서 각종 영화제에서 상영이 이루어지고, 북미, 호주, 뉴질랜드 등지에서 정식 개봉이 되었습니다. 하지만 영화 ‘귀향’은 각종 대학, 시민단체 등에서 자발적으로 이루어지는 공동체상영이 훨씬 더 활발히 이루어졌습니다. 총 12 개국, 64 개 도시에서 1,300 여회 상영이 이루어졌습니다. 이전 개봉 영화들 같은 경우에는 해외 상영보다 국내 개봉으로만 상영이 되었습니다.

It was screened at various film festivals overseas and was officially released in North America, Australia and New Zealand. However, the movie "Home" was much more actively screened by various universities and civic groups. A total of 1,300 screenings were held in 64 cities in 12 countries. In the case of previous release movies, it was shown only through domestic release rather than overseas.

[귀향] 2016 년 제 69 회 칸 국제영화제(Cannes Film Festival, 2016), 마켓 스크리닝 상영

[귀향] 2016 년 제 53 회 대중상영화제 -신인감독상 수상

[귀향] 2016 년 제 21 회 춘사영화상 -특별상 관객이 뽑은 최고 인기 영화상

[귀향] 2016 년 제 36 회 황금촬영상 -스텝상 부문 신인감독상

[귀향] 2016 년 한국 영화를 빛낸 스타상 감독상 (조정래)

[귀향] 2016 년 제 11 회 대한민국대학영화제 대학생이 뽑은 올해의 작품상

[귀향] 2016 년 London East Asia Film Festival, STORIES OF WOMEN 부문 초청작

[귀향] 2017 년 대만, AMA 박물관 ‘국제위안부인권영화제’ 상영

[귀향] 2017 년 간사이 영화제(Kansai Queer Film Festival) 상영

[귀향] 2018 년 미얀마 제 1 회 독립운동국제영화제, 상영

[귀향] 2018 년 중국 제 1 회 한·중 항일영화제, 상영

[귀향, 끝나지 않은 이야기] 2017 년 제 19 회 서울국제청소년영화제, 상영

[귀향, 끝나지 않은 이야기] 휴스턴 국제 영화제(Worldfest Houston) 심사위원 특별상 수상

[Return] 2016 Cannes Film Festival (2016), screening screening at the 69th Cannes Film Festival

[Home] 2016 53rd Daejong Awards Film Festival - Award for Best New Director

[Return] 2016 21st Chunsa Film Award - Special Award

[Return home] 2016 36th Golden Shoot Award

[Return Home] Award for best director's award for Korean movies in 2016 (Jung-rae Lee)

[Return home] 2016 The 11th Korean College Film Festival College Students' Choice Award of the Year

[Home] 2016 London East Asia Film Festival, STORIES OF WOMEN

[Return] 2017 AMA Museum 'International Comfort Women's Human Rights Film Festival' screened in Taiwan

[Return] Kansai Queer Film Festival screening in 2017

[Return] Myanmar's 1st Independent Movement International Film Festival in 2018

[Return] 2018 Chinese 1st Korea-China Anti-Japanese Film Festival, Screening

[Return home, never ending story] 2017 19th Seoul International Youth Film Festival, Screening

[Return home, unfinished story] Winner of Special Judge at the Houston International Film Festival (Worldfest Houston)

Q. 영화 관련 외국 관객과 한국 관객의 반응은 다른가요?

사실 외국에서는 일본군 ‘성노예’ 피해 문제에 대해 거의 알지 못합니다. 그렇기에 영화를 접한 외국 관객 분들은 충격을 금치 못합니다. ‘믿을 수 없다’, ‘이게 정말 사실이야’며 평평 우시는 분들도 계시고, ‘자신이 무엇을 해야 하느냐’며 되묻는 분들도 계십니다. 그래서 해외에서 상영회를 진행할 때면 기본 30 분이던 Q&A 시간이 2 시간을 훌쩍 뛰어넘을 때가 많습니다. 시민단체를 통해 어렵게 일본에서 상영이 진행 되었을 때 한 일본 관객 분께서 이러한 역사를 배운 적도 없고, 이 사실을 몰랐다는 것에 너무 미안하다며 손을 잡고 한참을 우시는 일도 있었습니다. 그리고 놀라운 것은 영화를 보신 세계 각지의 해외 관객 분들께서 이 문제를 알리기 위해 학교, 시민단체 등을 통해 자발적인 공동체상영을 이어가신다는 것입니다. 일본에서도 이 문제를 알리기 위해 자신의 모든 것을 걸고 상영회를 이어가는 분도 계십니다. 그렇게 현재까지 12 개국, 64 개 도시, 1,300 여 회의 해외 상영이 이루어졌습니다.

In fact, in foreign countries, I rarely know about the issue of "sexual slavery" of the Japanese army. So foreign viewers who are exposed to the movie will be shocked. There are also people who say 'I can not believe', 'Is this really true', and some people are asking 'What should you do yourself?' So, when you go to a screening session overseas, Q & A time, which is basically 30 minutes, often exceeds 2 hours. There was a time when a Japanese audience did not learn this history when the screening in Japan was difficult because of the NGOs and I was so sorry that I did not know about it. And what is surprising is that overseas viewers from all over the world who have watched the movie will continue to voluntarily screen the community through schools, civic groups, etc. In Japan, too, there is a person who keeps all his own things and keeps a screening meeting to announce this problem. So far, 12 countries, 64 cities, 1,300 have been screened abroad.

Q. "월드 시네마"라는 용어를 알고 있습니까? 당신의 정의에 따르면 당신의 영화는 이 범주 안에 들어갑니까?

A. 전쟁으로 인한 피해는 어느 특정 나라에만 속해있는 문제가 아니라고 생각합니다. 지금도 전쟁이 일어난다면 언제든, 어느 곳에서든 반복될 수 있는 역사입니다.

‘홀로코스트’ 문제를 다룬 영화 <쉰들러 리스트>(1993), <인생은 아름다워>(1997), <피아니스트>(2002) 등과 같은 영화가 해당 국가만이 아닌 세계적으로 많은 이들에게 여전히 회자되는 이유는 참혹한 전쟁의 실상을 다룬 ‘문화적 증거물’이기 때문이며, 다시는 같은 피해가 반복되지 않아야 한다는 세계인들의 동의가 있기 때문이라고 생각합니다.

영화 <귀향>도 일본군 ‘성노예’ 피해 문제의 실상과 그들이 겪은 고통을 알림으로써 다시는 참혹한 전쟁이 반복되지 않도록 ‘문화적 증거’와 ‘평화의 도구’로 사용되었으면 하는 바람입니다.

I think that the damage caused by the war is not a problem that belongs only to a certain country. It is a history that can be repeated anywhere, anytime, if war still occurs.

The reason why movies such as Schindler's List (1993), Life is Beautiful (1997), and Pianist (2002), which deal with the Holocaust problem, It is because it is 'cultural evidence' that deals with the reality of a horrible war, and I think it is because of the consent of the world people that the same damage should not be repeated again.

I want to be used as "cultural evidence" and "peace instrument" so that the movie "Return Home" will not repeat the disastrous war again by notifying the reality of the problem of the Japanese slave "slave" and their suffering.

Q. 현재 감독의 영화는 현대 영화의 어느 부분에 위치하고 있습니까? 당신의 프로젝트는 무엇입니까?

A. 비록 영화는 전공했지만 제가 생각하기에 저는 동시대의 영화인들 가운데 어찌면 이방인처럼 보일지 모르겠습니다. 그것은 앞서 얘기한대로 제가 한국의 전통음악을 사랑하고 더 나아가서 전공으로 하고 있기 때문입니다. 그래서 그런지 다음 작품으

로 준비하고 있는 영화는 역사극이자 음악영화를 준비하고 있는데 그 소재가 전통음악인 '판소리'입니다. 가장 한국적인 이야기를 하면서 인류공통의 언어를 말하고 싶은 것이 저의 소원입니다. 감사합니다.

Although I majored in film, I think that maybe I might look like a stranger among contemporary filmmakers. That is because I love Korean traditional music and go on to become a major as I said before. So, the movie that we are preparing for next work is a historical drama and a music movie, and its material is 'Pansori', a traditional music. It is my wish that I would like to speak the common language of humanity while speaking the most Korean. Thank you.

Annexe 2 : premier entretien avec Han Hee

Premier entretien enregistré à Séoul le 7 décembre 2018 avec le réalisateur **Han Hee**, connu pour le feuilleton historique *Impératrice Ki* (기황후, MBC, 2014). L'entretien, d'une durée de **1 heure, 16 minutes et 53 secondes**, s'inscrit dans le prolongement d'une première rencontre lors du festival *La Fiction TV de La Rochelle* (13–17 septembre 2017).

[Ce lien hypertexte donne accès à l'enregistrement audio.](#)

Annexe 3 : deuxième entretien avec Han Hee

Deuxième entretien enregistré à Séoul le 12 décembre 2018 avec le producteur **Han Hee**, également associé au feuilleton historique *Impératrice Ki* (기황후, MBC, 2014). Cet échange, d'une durée de **2 heures, 18 minutes et 58 secondes**, fait suite au premier entretien et à la rencontre initiale lors du festival *La Fiction TV de La Rochelle* (13–17 septembre 2017).

[Ce lien hypertexte permet d'accéder à l'enregistrement audio.](#)

Annexe 4 : entretien avec Song Jae-jeong

Entretien enregistré à Séoul le 18 décembre 2018 avec la scénariste **Song Jae-jeong**, connue pour les feuilletons *Les Trois Mousquetaires* (삼총사, tvN, 2014), *W* (더블유, MBC, 2016) et *Souvenir de l'Alhambra* (알함브라 궁전의 추억, tvN, 2019). L'échange, d'une durée de **1 heure, 18 minutes et 53 secondes**, a été rendu possible à la suite d'une rencontre initiale lors du festival *La Fiction TV de La Rochelle* (13–17 septembre 2017).

[Ce lien hypertexte permet d'accéder à l'enregistrement audio.](#)

Annexe 5 : captation du chant Minyo des *Pêcheurs en mer*

Lors du stage dirigé par la chanteuse coréenne **Min Hye-sung**, organisé du 11 au 22 juin 2018 au Centre Culturel Coréen de Paris, une captation audiovisuelle du chant *Minyo des Pêcheurs en mer* a été réalisée par **Sylviane Audoinaud** le 22 juin 2018, d'une durée de **6 minutes et 8 secondes**. Un lien hypertexte, inséré dans la légende de l'image extraite de la performance, permet d'accéder à l'enregistrement.



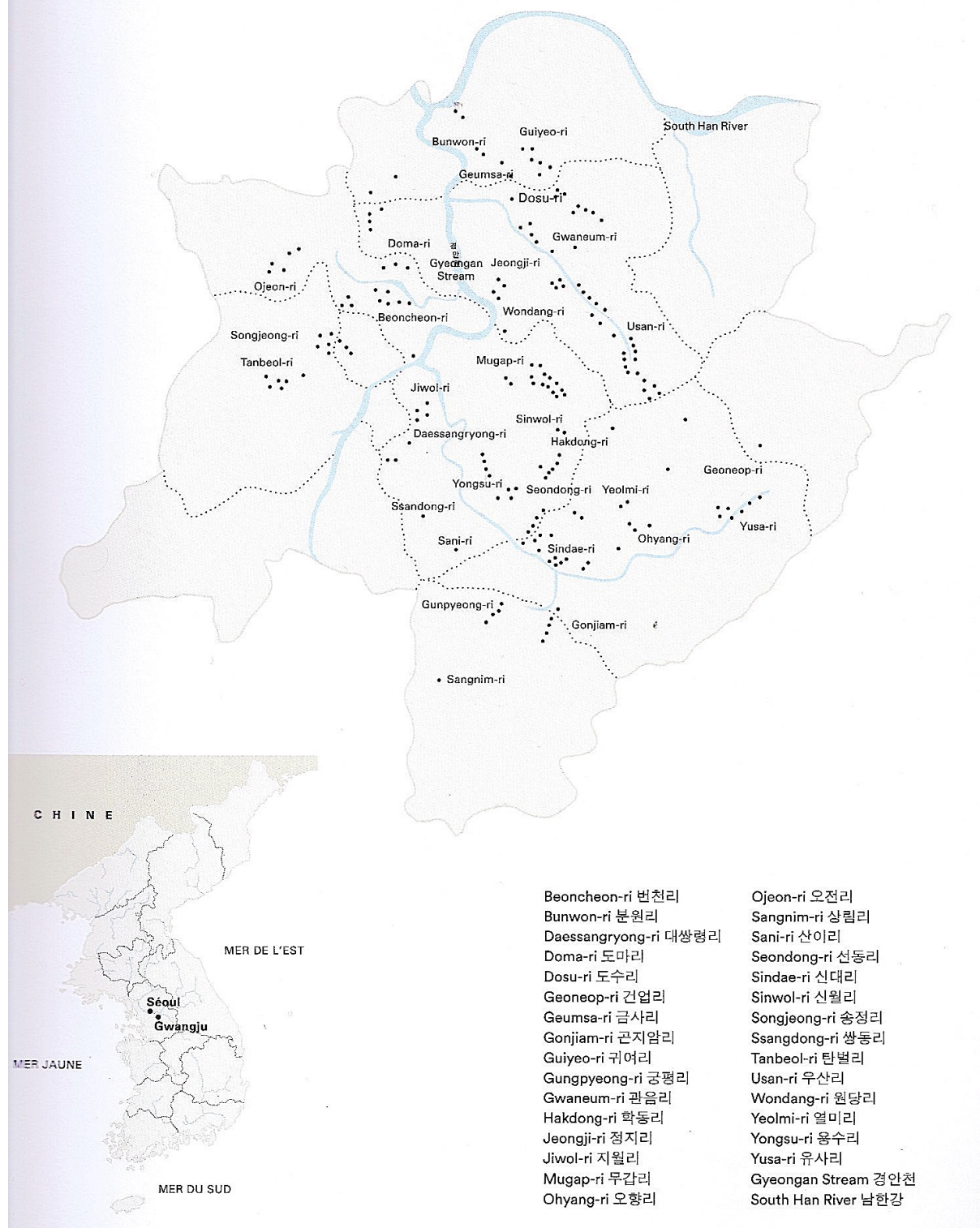
Minyo des pêcheurs, captation de Sylviane Audoinaud, du 22 juin 2018.

Table des cartes

Carte 1 : Bunwon-ri.....	302
---------------------------------	------------

Carte 1 : *Bunwon-ri*¹⁸¹

FOURS OFFICIELS DE GWANGJU
PROVINCE DE GYEONGGI



¹⁸¹Y. Kim, Établissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Élysées et Kungnip Chungang Pangmulgwan, *La terre, le feu, l'esprit*, op. cit., p. 223.

Table des matières

Résumé.....	8
Mots-clés.....	8
Summary.....	9
Keywords.....	9
Dédicace.....	10
Avant-propos.....	11
Remerciements.....	12
Liste des abréviations.....	13
Sommaire.....	14
Préambule.....	17
Introduction.....	21
<i>Le contexte culturel :</i>	21
<i>L'hypothèse de recherche :</i>	26
<i>La méthode analogique :</i>	29
<i>La problématique :</i>	33
<i>Le synopsis :</i>	36
<i>Annonce du plan de l'argumentation:</i>	37
Partie I : Les mécanismes de la fiction analogique.....	44
I : LA MANIÈRE DE GLORIFIER.....	45
A) LA TRAVESTIE YOO TAE-PYUNG.....	47
B) LA MÉTAMORPHOSE DE L'OURSE.....	50
C) L'ICONOGRAPHIE DU TIGRE.....	53
II : LA MANIÈRE DE DRAMATISER.....	59
A) LES PROCRÉATRICES GONG BIN ET YEON OK.....	61
B) LE COUPLE JUNG ET GWANG-HAE.....	65
C) LES ANTAGONISTES IN BIN ET LEE.....	68
III : LA MANIÈRE DE COMBLER LES SILENCES.....	72
A) LA MÈRE YEON OK.....	74
B) LA CONSŒUR YEON JEONG.....	77
C) LES PÈRES YOO ET LEE.....	80
IV : LA MANIÈRE D'INFLUENCER.....	85
A) LA MARCHANDE SON.....	88
B) LA MEILLEURE AMIE HWA-RYEONG.....	90
C) LE FRÈRE DE LAIT TAE-DO.....	93
V : LA MANIÈRE DE NOUER.....	98
A) LA DÉIFICATION DE JUNG.....	100
B) LE TRIO D'ASSISTANTS CÉRAMISTES.....	104
C) L'HOMME DE MAIN MA-POONG.....	107
Partie II : Le discours discursif dans la fiction analogique.....	112
I : LA PERSPECTIVE CORÉENNE.....	113

A) LA SPONTANÉITÉ DE LEE YOOK-DO.....	115
B) LE DÉSORDRE DE MOON SA-SEUNG.....	118
C) LA SIMPLICITÉ DE YOO EUL-DAM.....	121
II : LA PERSPECTIVE NIPPO-CORÉENNE.....	126
A) LE SAMOURAÏ KENZO.....	129
B) LE MAÎTRE DU THÉ TOYOTOMI HIDEYOSHI.....	132
C) L'UN DES GÉNÉRAUX.....	136
III : LA PERSPECTIVE SINO-CORÉENNE.....	141
A) LA CÉCITÉ DE JUNG.....	142
B) LE VERT CÉLADON DE LEE YOOK-DO.....	146
C) L'AMBASSADEUR DE LA DYNASTIE MING.....	150
IV : LA PERSPECTIVE AMÉRICANO-CORÉENNE.....	156
A) LA DEXTÉRITÉ DE LEE KANG-CHUN.....	158
B) LE CLASSICISME DE LEE YOOK-DO.....	162
C) L'UTILITARISME DE YOO JUNG.....	166
V : LA PERSPECTIVE GERMANO-CORÉENNE.....	172
A) LE MAUVAIS GOÛT D'IM-HAE.....	174
B) L'APPRENTISSAGE DES PROTAGONISTES.....	177
C) LE BON GOÛT DE JUNG.....	181
Partie III : Essai sur l'origine des principes de la fiction analogique.....	186
I : COMMENTAIRE SUR LES CROYANCES ANCESTRALES.....	187
A) LES CINQ SOUFFLES VITAUX.....	190
B) LES CINQ DIRECTIONS DE COULEUR.....	193
C) LES CINQ GOÛTS.....	196
II : COMMENTAIRE SUR LE TAOÏSME.....	201
A) LE BINÔME TAE-DO ET LE PRINCE.....	203
B) LES RIVAUX TAE-DO ET LE PRINCE.....	206
C) LE DUO TAE-DO ET LE PRINCE.....	209
III : COMMENTAIRE SUR LE BOUDDHISME.....	215
A) L'ILLUMINATION DE JUNG.....	217
B) LA COMPASSION DE JUNG.....	220
C) LE PARDON DES ANTAGONISTES.....	224
IV : COMMENTAIRE SUR LE CONFUCIANISME.....	230
A) L'IMMATURITÉ DU PRINCE.....	232
B) LA MATURITÉ DU PRINCE.....	235
C) L'ESPRIT-CŒUR DU HÉROS.....	238
V : COMMENTAIRE SUR LE PRAGMATISME.....	243
A) L'HÉROÏNE DE LA NUIT.....	245
B) LE ROI DU CIEL.....	248
C) LE HÉROS DU JOUR.....	251
Conclusion.....	256

<i>Les mécanismes de la fiction analogique :</i>	256
<i>En réponse à la problématique :</i>	269
<i>Cette recherche ouvre sur d'autres réflexions :</i>	270
Bible des personnages principaux.....	276
Bibliographie du manuscrit.....	278
Table des annexes.....	286
Table des cartes.....	301
Table des matières.....	303